

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

«Допущено до захисту»:
Завідувач кафедри образотворчого
мистецтва
_____ Ольга ШКОЛЬНА
Протокол засідання кафедри №
_____ від «___» _____
2025 р.

**ФІЛІПЧУК КАТЕРИНА ВАСИЛІВНА
РОЛЬ ПРИРОДИ В ЛІРИЧНИХ СЦЕНАХ КИТАЙСЬКОГО
КЛАСИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Кваліфікаційна бакалаврська робота
зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Керівник творчої частини дипломної роботи:

Крюк Олександр Олексійович,
старший викладач кафедри образотворчого
мистецтва

**Керівник науково-дослідної частини
дипломної роботи:**

Школьна Ольга Володимирівна,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва,
доктор мистецтвознавства, професор

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ПРИРОДА ЯК СИМВОЛ І ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ У КИТАЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....	5
1.1. Ідеологічне підґрунтя візуального образу природи.	5
1.2. Символіка природних образів: гори, вода, рослинність, небо.....	8
1.3. Композиція, колір і порожнеча як філософські структури зображення природи	16
1.4. Сучасне переосмислення традицій: еволюція китайського пейзажу в ХХ-ХХІ століттях.....	28
Висновки до першого розділу.....	35
РОЗДІЛ ІІ. «НЕЗРИМА ГАРМОНІЯ ПРИРОДИ ТА КОХАННЯ: ЗУСТРІЧ ДВОХ СЕРДЕЦЬ НА ЗАХОДІ СОНЦЯ».....	39
2.1. Ідейна складова пейзажу «Незрима гармонія природи та кохання: зустріч двох сердець на заході сонця»	39
2.2. Композиційне вирішення та техніка виконання.....	41
2.3. Етапи створення творчої роботи.....	44
Висновки до другого розділу.....	46
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	51
ДОДАТКИ.....	55

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному гуманітарному дискурсі дедалі більше уваги приділяється взаємодії людини з природою в історико-культурному контексті. Китайське образотворче мистецтво є унікальним прикладом цивілізаційного підходу до осмислення природи як не лише візуального, а й філософського, символічного й естетичного явища. Своєрідність китайського світогляду, заснованого на принципах даосизму, конфуціанства та буддизму, формувала особливе ставлення до ландшафту як простору духовного самовираження. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибшого розуміння того, як природа репрезентується у візуальних кодах китайського мистецтва в різні історичні періоди, зокрема у зв'язку з процесами переосмислення традицій у XX–XXI століттях.

Об'єкт дослідження – китайське образотворче мистецтво, передусім живопис пейзажного жанру (шань-шуй), від класичних до сучасних зразків.

Предмет дослідження – символічне, естетичне та філософське осмислення природи в художніх практиках Китаю.

Мета дослідження – визначити трансформації образу природи як естетичної категорії в китайському мистецтві та проаналізувати її ідеологічну, семантичну й композиційну роль у художньому контексті.

Завдання:

1. проаналізувати концептуальні основи зображення природи в традиційному китайському живописі;
2. розглянути символіку основних природних елементів (гори, вода, небо, рослинність);
3. виявити філософське значення композиційних прийомів і використання кольору та пустоти;
4. дослідити особливості інтерпретації природи в мистецтві Китаю XX–XXI століть, встановивши зв'язок між традиційними уявленнями про природу та їхнім сучасним переосмисленням.

Методологія і наукова новизна. У роботі застосовані елементи такі як мистецтвознавчий— дозволив розкрити стилістичні, композиційні та технічні особливості китайського живопису природи, історико—хронологічний— допоміг простежити трансформацію образу природи в різні історичні періоди, культурологічний — виявив взаємозв'язок мистецтва з філософськими, релігійними та світоглядними засадами китайської культури та культуро—творчий — дав змогу переосмислити традиційні мотиви через призму власної художньої практики. Особливу увагу приділено інтерпретації символічних кодів природи через призму традиційної китайської картини світу, в якій простір, колір, композиція й порожнеча виконують функції не лише візуального, а й метафізичного упорядкування реальності.

Наукова новизна полягає в комплексному осмисленні природи як естетичної категорії, що в китайському мистецтві виконує роль не лише предмета зображення, а й носія філософських, духовних та світоглядних ідей. Уперше робиться спроба простежити еволюцію цих уявлень у контексті сучасного мистецького процесу, зокрема на прикладі трансформації традиційного пейзажного жанру у XX–XXI століттях.

РОЗДІЛ І

ПРИРОДА ЯК СИМВОЛ І ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ У КИТАЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Ідеологічне підґрунтя візуального образу природи

У традиційному китайському мистецтві образ природи посідає ключове місце, але його інтерпретація виходить далеко за межі суто естетичного чи натуралістичного підходу. Природа тут – не просто об’єкт зображення, а живий носій філософських і духовних смислів. Цей підхід сформувався в контексті трьох основних духовно–релігійних систем Китаю: даосизму, конфуціанства і буддизму, кожна з яких внесла у формування художньої традиції унікальний світоглядний внесок. Такий погляд формувався століттями, і його основою стали не лише візуальні практики, а цілісна система філософських уявлень про місце людини у Всесвіті. Природа не відтворюється, а виводиться як метафізичне явище — жива сутність, із якою художник вступає в діалог. Цей взаємозв’язок з природою є не зовнішнім, а внутрішньо пережитим досвідом, що передається через мову символів, простору і тиші.

Даосизм – одна з найдавніших філософських систем Китаю, закладена у працях Лао-цзи та Чжуан-цзи, – сприймає природу як ідеальний зразок гармонії, до якої має прагнути людина. Центральна ідея – єдність усіх форм буття в Дао, всеосяжному шляху, що проявляється у природному порядку речей. У цьому контексті художник розглядається не як творець у західному розумінні, а як посередник між природним світом і глядачем, здатний уловити внутрішню динаміку Всесвіту. Принцип "у–вей" стає визначальним у процесі художньої творчості: це стан, коли митець діє в повній згоді з природним плином подій, не нав’язуючи власної волі об’єкту зображення. Тому китайські пейзажі часто залишаються відкритими, недомальованими: у цьому прочитується даоське розуміння порожнечі як потенціалу, а не відсутності. Даосизм також зумовлює специфіку колористики: домінують м’які переходи, невизначеність форм, природна асиметрія. Наявність «живого дихання» чи у творах досягається

шляхом імпровізації та внутрішнього відчуття ритму, що не піддається логіко-математичному аналізу.

Конфуціанство, на відміну від даосизму, надає перевагу структурі, порядку, соціальній ієрархії. У мистецтві це проявляється через врівноваженість композицій, чіткість форм, симетрію і повторювані мотиви, які відображають морально-етичну гармонію. Ідея "лі" – ритуального порядку – пронизує як соціальне життя, так і художнє осмислення світу. У період Північної Сун особливо помітним стає прагнення до упорядкування природи: з'являються пейзажі з елементами архітектури, садово-парковими комплексами, містками, павільйонами. Це вже не первісна, а «окультурена» природа – відображення ідеалу гармонії між людським суспільством і природним середовищем. Конфуціанська традиція сприяє утвердженню певних канонів зображення: художник виступає не лише як творець, а й як моральний взірець. Через ретельно вивірені композиції, повторювані теми та ритми у творах формується візуальна культура стабільності. У зображеннях часто з'являються образи мудреців, філософів, які споглядають природу або медитують у її лоні – як символи гармонії думки і буття.

Буддизм що проник у Китай з Індії в I ст. н.е., особливо у формі школи Чань, що виникла на китайському ґрунті в результаті синтезу з даосизмом, приніс у художню традицію елемент медитативності та ідеї ілюзорності світу. Пейзаж у буддійському мистецтві – це не просто зовнішній простір, а внутрішній пейзаж свідомості. Картини часто виконані в монохромній гамі, з використанням мінімалістичних засобів виразності. Простір розчиняється у тумані, межі між об'єктами стають умовними – таким чином художник візуалізує буддійське вчення про ілюзорність матеріального світу. Споглядання пейзажу в такому випадку стає формою медитації де пейзаж стає не об'єктом реалістичного відображення, а способом досягнення внутрішньої тиші й прозріння. Особливо це проявляється в традиції монохромного живопису, тушшю, що підкреслює мінімалізм і силу порожнечі. Художник намагається передати не стільки об'єктивні риси ландшафту, скільки стан умиротворення, єдності з пустотою. У

багатьох творах Чань–письменників і живописців образи природи виступають фоном для зображення самотньої фігури – уособлення духовного шляху до просвітлення. Усі ці філософські системи зливаються в унікальному жанрі шань–шуй – буквально "гори і води", а особливою організацією простору: художник ніби веде глядача через композицію, даючи змогу "подорожувати" пейзажем. Це відповідає філософській концепції процесуального, а не статичного буття. Відсутність лінійної перспективи сприяє багат шаровому сприйняттю, що більше відповідає східному мисленню.

У трактаті Го Сі – одного з видатних теоретиків китайського живопису – наводиться класифікація гір за сезонами: весняні, літні, осінні та одна з його видатних робіт « Рання весна», XI ст. (див. Додаток 1, рис. 1.2) ця типологія спирається не на кольорову палітру, а на характер і настрій зображення. Го Сі також виокремлює три типи перспективи: висхідну, проникаючу і далекоглядну – що відповідають різним рівням сприйняття і розуміння природи. Це ще раз підтверджує глибоку філософську насиченість китайського пейзажу, в якому кожен штрих несе семантичне навантаження. Під впливом чань – буддизму майстри–каліграфи створювали зображення, які на перший погляд виглядали як ієрогліфи, написані у вільному стилі, але при уважнішому розгляді виявлялося, що ці форми були спонтанно створеними зображеннями предметів або символів, які несли глибокий філософський зміст. Таким чином, природа у традиційному китайському мистецтві – це не тло для сюжету і не предмет наукового вивчення, а самодостатній об'єкт філософського пізнання. Вона є джерелом істини, способом розуміння себе і Всесвіту. Через образи гір, води, неба і дерев художник не лише передає свій естетичний досвід, а й долучається до одвічного діалогу між людиною і Дао, між внутрішнім і зовнішнім, видимим і невидимим.

Саме в цьому полягає унікальність китайського підходу до пейзажу, що не має аналогів у світовому мистецтві. Загалом, китайське мистецтво і література зазнали значного впливу буддистської філософії, що привело до появи нових естетичних уявлень. Під впливом буддизму, зокрема чань–напрямку, відбувалося становлення китайської скульптури як самостійної художньої форми. Ідея про

всепроникність Істини і Будди – у тиші гір, звуках води, співі птахів чи променях сонця – надихала митців відходити від точного зображення об'єктів на користь передачі їх символічного змісту. Таким чином, зображення природи на сувоях стали не просто картинами, а філософськими посланнями. Отже, кожна з трьох філософських систем сформувала своєрідну оптику сприйняття природи в китайському мистецтві: даосизм – як простору спонтанності та єднання з Дао; конфуціанство – як упорядкованого й етично значущого світу; буддизм – як шляху до внутрішнього пробудження. Ці впливи не були ізольованими, а органічно перепліталися, створюючи складну, глибоко символічну систему художнього осмислення природи, що залишила тривалий слід у живописі, поезії, каліграфії та декоративному мистецтві Китаю.

1.2. Символіка природних образів: гори, вода, рослинність, небо

У традиційному китайському живописі природа не розглядається як нейтральний або декоративний фон для подій чи фігур, як це часто трапляється у західній художній традиції. Навпаки, вона виступає активним носієм смислів, самостійним філософським суб'єктом, який візуально втілює космологічні, етичні й екзистенційні уявлення культури. Китайська художня парадигма спирається на інтеграцію трьох філософських систем – даосизму, конфуціанства та буддизму, кожна з яких вплинула на сприйняття природи як цілісного, живого організму. Зображення природних об'єктів формують складну символічну систему, що охоплює естетичний, моральний і метафізичний виміри. У цій системі кожен елемент – гора, вода, дерево, небо, туман – має визначене семантичне навантаження, перетворюючись на візуальний код, який «читається» глядачем як алегорія певних філософських істин. Так, природа не лише відображає реальність, а й моделює її, проєктуючи у картинну площину уявлення про універсальний порядок дао, ідеальну гармонію між Людиною, Природою та Космосом. Крім того, пейзаж у китайському живописі є простором для медитації, споглядання, внутрішньої подорожі. Він не просто відтворює фізичний світ, а віддзеркалює внутрішній стан душі митця або героя, виступаючи як засіб духовного самопізнання. Таким чином, картина перетворюється на

інтелектуальну й етичну модель світу, де візуальне стає інструментом філософського пізнання.

Гора як образ космічної стабільності та духовної величі. У китайській естетичній парадигмі гора не є лише елементом пейзажу, а виступає носієм глибокого філософського змісту. Вона уособлює категорії стабільності, непохитності, величі та сакрального піднесення. Через свій монументальний характер гора символізує ян – принцип активної, масивної енергії, що протистоїть м'якій та плинній сутності інь. У конфуціанстві гора асоціюється з моральною твердою основою, що не піддається спокусам і втручанню, тоді як у даосизмі – з природною досконалістю та нерухомістю, що не потребує зовнішніх змін. Гора виконує функцію вертикального вектора композиції, поєднуючи Небо і Землю, тим самим позначаючи зв'язок між трансцендентним і земним. Це місце духовного зосередження, усамітнення й медитації. У трактаті Го Сі «Записки про гірське мистецтво» підкреслюється, що гора – це «кістяк світу», тобто структура, на якій тримається космічний порядок. Вона не тільки задає топографію картини, а й є її концептуальним центром – точкою рівноваги та сили. Особливої ваги цей символ набуває в пейзажах епохи Північної Сун, де мистецтво розглядається як шлях до морального й космічного самопізнання.

У творах Фань Куаня, зокрема в його знаменитій роботі «Мандрівник серед гір і потоків» (див. Додаток 1, рис. 1.1), глядач споглядає величезну гірську масу, що затьмарює все інше в композиції. Людина, зображена як мініатюрна фігура, виявляється в радикально підлеглому положенні щодо Природи. Це не просто художній прийом, а візуалізація ієрархії буття: людське «я» втрачається в обличчі вселенського масштабу, водночас знаходячи в цьому відчуття єдності та гармонії. Таким чином, гора в китайському мистецтві функціонує як символ духовного піднесення, моральної стійкості та космічної впорядкованості. Вона трансформується з природного об'єкта на алегорію вищої реальності, яка формує не лише простір картини, а й світоглядну систему глядача.

Вода як метафора змінності та жіночої енергії інь. У китайському мистецтві вода посідає особливе місце як символ глибокої філософської категорії

– змінності, гнучкості, адаптивності. Вона уособлює інь – жіноче, м'яке, пасивне начало, що протиставляється ян – активному, твердому, чоловічому. У контексті даоської космології вода розглядається як ідеальна форма буття, оскільки, не маючи сталої форми, вона проникає скрізь, уникає конфлікту, але в довгостроковій перспективі перемагає будь-яку перешкоду. Як зазначається в «Дао де цзіні», «немає в світі нічого м'якшого за воду, але вона здатна перемогти найтвердіше». У живописі вода рідко буває зображена у статичному стані. Її присутність позначається через рух – потік, коливання, сплеск, падіння. Така динамічність відображає не лише зовнішню зміну форм, а й внутрішню концепцію непостійності як фундаментального принципу буття. Художники прагнуть передати не предметність води, а її сутність: ритм, перехід, відбиття, світлотіньову гру. Зображення води створює в композиції своєрідну «візуальну паузу», де розчиняється межа між матеріальним і нематеріальним, виявляється глибина і відкривається простір для споглядання.

У пейзажах південнокитайських шкіл живопису, зокрема у творах художника Ма Юаня, вода набуває особливого композиційного значення. Вона часто займає велику частину простору картини, водночас залишаючись позбавленою конкретних деталей. Така побудова сприяє ефекту порожнечі, який у китайському естетичному мисленні розглядається не як відсутність, а як потенціал наповнення – «порожнеча з сенсом». Це візуальне втілення філософського принципу у-вей – «недіяння» як найвищої форми дії. Крім того, вода у пейзажі часто виконує функцію символічного зв'язку між різними елементами композиції – вона з'єднує гори, віддзеркалює небо, омиває коріння дерев. Через це вона втілює ідею єдності та взаємозалежності всіх форм існування, що є ключовим положенням даоської й буддистської онтології. Таким чином, вода в китайському живописі не є лише елементом природи, а функціонує як складна метафора: змінності як закону буття, жіночої сили як внутрішньої переваги гнучкості, і нарешті – шляху духовного вдосконалення через споглядання та прийняття мінливості світу.

Рослинність як моральна алегорія в китайському живописі. У традиційному китайському живописі зображення рослинності ніколи не є випадковим чи суто декоративним. Кожен ботанічний елемент має за собою глибоке символічне навантаження, яке укорінене в культурних, філософських та літературних традиціях. Рослини виступають своєрідними моральними архетипами, що транслиують чесноти, етичні настанови або стани душі. Їх поява в композиції є частиною візуального мовлення, де форма, розташування й контекст взаємодіють зі смислом, а не просто з красою. Ці символи були особливо поширеними в жанрі хуа-хуей (花卉) – зображенні квітів, дерев і трав, який часто виконував не лише естетичну, а й дидактичну функцію. Таке мистецтво було тісно пов'язане з поезією й каліграфією, утворюючи єдиний культурний код, через який художник висловлював не лише почуття, але й моральні переконання.

Найчастіше використовувані рослинні символи мають усталене значення:

Бамбук (竹,) – символ моральної стійкості й духовної гнучкості. У китайській культурі бамбук сприймається як зразок моральної досконалості. Його зовнішня гнучкість поєднується з внутрішньою міцністю, що робить його алегорією людини, яка залишається вірною своїм принципам навіть у складних обставинах. Він не ламається під тиском, а лише згинається, що асоціюється з вмінням зберігати гідність і стійкість, не втрачаючи здатності до адаптації. Порожнина всередині стебла символізує скромність і внутрішню чистоту – якості, що цінуються в конфуціанській етиці. Саме тому бамбук часто зображується поруч із іншими символами мудрості – журавлем або сосною – утворюючи образ «три довговічних» (сань юань), які репрезентують ідеального морального взірця. У живописі бамбук іноді виступає як єдиний мотив композиції, що підкреслює його значення не лише як рослини, а як духовного стану. Його лінії часто виконані швидкими, але точними мазками, що демонструють зв'язок із каліграфією та тренуванням внутрішньої дисципліни художника.

Слива фейхоа (梅花) – втілення стійкості й відродження. Квітка сливи фейхоа, яка розквітає серед снігу, стала потужною метафорою витривалості й надії. У китайській культурі слива є символом благородної людини (君子, цзюньцзи), яка не зраджує своїх ідеалів навіть у найважчих обставинах. Це уособлення духу, що не втрачає сили перед лицем холоду, труднощів чи самотності. У поезії й живописі часто використовується як знак переходу між кінцем і початком – вона символізує момент, коли стара енергія ще присутня (зима), але нова вже народжується (весна). Саме тому вона є популярним мотивом у період соціальних чи особистих криз, як вираження надії на відновлення. Згідно з конфуціанською традицією, слива також асоціюється з доброчесністю, незалежністю й самодостатністю, адже вона розквітає на самоті, часто без інших рослин навколо.

Латаття (蓮, лян) – алегорія духовної чистоти та буддійського просвітлення. Латаття – одна з найсакральніших рослин у східній філософії. Він росте з каламутного болота, але залишається чистим, не забруднюючись – цей образ став класичним у буддизмі, де лотос уособлює шлях до просвітлення: від невігластва до мудрості, від страждання до пробудження. Його форма – з піднятою квіткою й широким листям – нагадує про ідею вертикального руху, тобто внутрішнього розвитку. Водночас, латаття асоціюється з принципом гармонії між тілом і духом, матеріальним і трансцендентним. У китайському живописі лотос зображується не лише як декоративна квітка, а як носій моральної алегорії: чесності, самозречення, здатності зберігати красу в імперфектному світі. У творах художників династії Сун і Мін лотос часто поєднується з жабами, рибами чи чаплями, формуючи складні візуально – символічні сюжети.

Верба (柳, лю) – символ емоційної гнучкості, жіночності та меланхолії. Верба є одним із найбільш ліричних образів у китайському мистецтві. Її гнучкі гілки, що звисають донизу, часто асоціюються з ніжністю, делікатністю, а також – з журбою чи розлукою. Вона є улюбленим мотивом у творах, присвячених любовній тематиці, емоційній втраті або тиші самотності. Образ іви також

пов'язується з жіночим началом інь – м'яким, гнучким, але не менш сильним. У культурних контекстах іву часто ототожнюють із чутливою душею, здатною співпереживати, «слухати» простір, ловити невимовне. Її вигинання на вітрі символізує готовність до змін без втрати цілісності. У пейзажах іва зазвичай супроводжує річки, озера, тумани, що підсилює емоційний настрій сцени, створюючи атмосферу інтимності та рефлексії.

Небо, туман і хмари як простір трансцендентного у китайському живописі. У китайському пейзажному живописі небо, туман і хмари виступають не просто атмосферними елементами, а фундаментальними засобами створення метафізичного простору. Вони втілюють ідеї порожнечі, недовомовленості, відсутності меж – ключових понять у даоській та буддистській онтології. Ці явища природи символізують не пізнаване через розум, а доступне лише через інтуїцію, медитацію, споглядання. Небо: символ безмежності, принципу Дао і тиші вічності. У китайському художньому мисленні небо (天, тянь) – це не просто частина природного ландшафту, а одне з базових філософських понять, пов'язане з універсальним законом буття – Дао (道). Небо ототожнюється з джерелом космічного порядку, моральної влади та божественної сили. У конфуціанській традиції небо – це вища моральна інстанція, яка наділяє імператора «небесним мандатом». У даосизмі – це стихія, яка діє без зусиль, спонтанно, у відповідності до природного ритму світу. У живописі небо часто зображується через відсутність зображення – відкриту порожнечу, світле тло або тонке розмиття кольору.

Такий підхід не лише не применшує значення неба, а навпаки – підкреслює його присутність через невидимість. Небо «мовчить», але в ньому вміщується усе. Цей принцип узгоджується з естетикою сюйцзин (虚静) – спокою і порожнечі, що сприяють духовному зосередженню та прозрінню. Візуальна відкритість неба формує в композиції напрям вертикалі – нагору, вглиб трансцендентного. Таким чином, воно стає не лише тлом, а осередком духовного тяжіння, точкою, до якої спрямовується погляд і думка. Пейзаж «дихає» через небо.

Туман: метафора невизначеності, плинності та філософської «порожнечі з сенсом». Туман (雲霧, юнь-у) у китайському живописі – це не лише природне явище, а й один із ключових композиційних і смислових засобів. Він виконує роль візуального посередника, що розмиває межі між формами, з'єднує землю і небо, матеріальне й нематеріальне. Завдяки туману простір у китайському пейзажі ніколи не є закінченим – він завжди відкритий, рухомий, багат шаровий. Також створює ефект глибини (як фізичної, так і метафізичної) і водночас – ефект недосказаності. Він є способом уведення у композицію естетики загадковості (мі) – відчуття того, що не все піддається розумінню чи раціональному тлумаченню. У цьому його зв'язок із буддистською концепцією шуңьяти (порожнечі), яка є основою всіх явищ: усе в світі змінюється, зникає, постає знову, і в цій плинності – справжня суть речей. На рівні емоційного сприйняття туман також викликає стан внутрішнього спокою, зосередження, відсторонення від буденного.

У композиціях художників шкіл Південної Сун (особливо Ма Юаня та Ся Гуя) туман є домінантним засобом побудови простору, який буквально розчиняє глядача в атмосфері образу. Хмари інтепретуються в динаміці, енергія і дух змін. Хмари (雲, юнь) – це найрухоміший і найбільш виразний атмосферний елемент у китайському живописі. Вони не просто присутні у небі – вони взаємодіють з горами, водою, туманом, створюючи складну мережу зв'язків. На відміну від туману, що приховує, хмари часто виявляють, окреслюють, структурують простір. Вони можуть приховати вершину гори або, навпаки, підкреслити її висоту, з'явитися між планами композиції, надаючи їй глибини і ритму. У культурному контексті хмари пов'язані з поняттям ці (氣) – життєвої енергії, що циркулює Всесвітом.

Їхня форма, рух і конфігурація часто інтерпретуються як візуалізація цієї енергії: хмари течуть, розсіюються, згущуються – і це нагадує ритм самого життя. У даоських трактатах хмари ототожнюються з духовною легкістю, вільним пересуванням душі, іноді – з богами або безсмертними, що подорожують на хмарах. Також хмари несуть у собі емоційне забарвлення: від спокійних і

розмитих, що символізують тишу, до густих і драматичних, які надають композиції експресії й динаміки. Вони відображають настрій природи, а через неї – і внутрішній стан художника або глядача.

Захід сонця як символ переходу і споглядання у китайському живописі. У китайському художньому світогляді захід сонця має особливу філософську значущість, що виходить далеко за межі природного явища. Це не лише момент завершення денного циклу, а й символ глибинного переходу – з одного стану буття в інший, від зовнішнього активного до внутрішнього споглядального. На відміну від західної традиції, де захід часто асоціюється з кінцем, втратою чи занепадом, у китайському мистецтві він сприймається як час тиші, оновлення і повернення до себе. Захід сонця у композиції зазвичай передається не через пряме зображення сонячного диска, а через тональні й атмосферні зміни: теплі, м'які кольори, розмиті контури, приглушене світло, що поступово переходить у тінь. Такі зображення сприяють створенню стану емоційної зупинки – моменту «між» – де світ ніби завмирає, дозволяючи глядачеві зосередитись на внутрішньому переживанні.

Цей момент зміни освітлення має глибоку філософську конотацію: захід сонця втілює принцип Дао, згідно з яким усе у світі перебуває в постійному русі, але справжнє розуміння приходить не через дію, а через споглядання природного порядку речей. Саме в момент згасання денного світла розкривається та «невидима форма» речей, яку не можна побачити за яскравого дня. У живописі епохи Сун і Юань художники дедалі частіше звертаються до мотивів заходу як естетичної кульмінації: гірські масиви освітлені останніми променями, силуети дерев набувають узагальнених форм, вода віддзеркалює небо, але вже не чітко – з ефектом розчинення. Саме така неоднозначність, напівпрозорість, недомовленість – єднає захід із ключовим поняттям китайської естетики: внутрішньою порожнечою, спокоєм і тишею.

1.3. Композиція, колір і порожнеча як філософські структури зображення природи

У китайському мистецтві природа постає не як об'єкт спостереження, а як носій глибинної онтологічної структури. Основні формотворчі елементи – композиція, колір та порожнеча – не просто візуальні інструменти, а складові цілісної системи філософського осмислення світу. Композиція у китайському живописі не підпорядковується правилам перспективи чи симетрії, як у європейській традиції. Вона формує простір згідно з принципами лі (理) – космічного порядку, втіленого у взаємозв'язках між людиною, природою та Небом. Композиційна побудова передає не зовнішній вигляд природи, а її внутрішню сутність, відображаючи гармонію елементів у межах єдиного енергетичного потоку. Колористика у китайському живописі має не декоративну, а концептуальну природу. Вона ґрунтується на філософії інь–ян, де взаємодія світлих і темних, теплих і холодних тонів виражає постійний рух та трансформацію. Кольорове рішення несе смислове навантаження, вказуючи на зміну сезонів, плин часу, психологічний стан або духовне налаштування автора. Через колір передається не зовнішній шар пейзажу, а його метафізичний ритм.

Концепція порожнечі (суй, 虛) – центральна категорія китайської естетики, яка у живописі виконує структурно–сміслову функцію. Вона не є відсутністю змісту, а навпаки – потенційним середовищем прояву енергії ці (氣). Порожні простори між елементами композиції створюють відчуття глибини, відкритості та внутрішнього руху. Вони надають твору «дихання», балансуючи візуальні акценти й підкреслюючи значущість пауз, мовчання, невисловленого. Таким чином, композиція, колір і порожнеча в китайському живописі не зводяться до елементів художньої техніки, а формують інструментарій філософського осмислення природи як процесу, що виявляє закономірності існування в категоріях руху, гармонії та невидимого смислу. У класичному китайському пейзажному живописі (шаньшуй хуа, 山水畫), композиція виступає не лише візуальним методом організації зображення, а й складною філософською конструкцією, що відображає спосіб сприйняття світу. Центральним принципом

є поділ зображуваного простору на три плани – передній цяньцзін, середній чжунцзін і дальній хоуцзін.

Однак, на відміну від європейської традиції, де ці плани слугують досягненню ілюзії глибини через лінійну перспективу, у китайському живописі вони виконують іншу функцію – навігацію свідомості в просторі образу. Ця трипланова структура не є інструментом візуального реалізму, а, радше, формою духовного занурення. Глядач не просто споглядає сцену, а ментально "мандрує" нею, переходячи від однієї частини композиції до іншої. Такий рух спонукає до внутрішнього зосередження, споглядання і самоспізнання. Таким чином, композиція набуває ролі медитативного шляху – простір розгортається не одночасно, а поступово, як досвід духовного подорожування. У цьому контексті зображення перетворюється на динамічний процес споглядання, де важливим є не кінцевий образ, а сам акт внутрішнього переходу від зовнішнього до глибинного, від конкретного до універсального. Простір стає не лише фізичним, а психоемоційним полем, у якому розкривається присутність дао – першооснови всього сущого.

Передній план у класичному китайському пейзажному живописі виконує функцію «входу» до образного простору. Тут часто зображуються такі елементи, як місток, стежка, вигнута гілка або самотній мандрівник. Ці візуальні маркери не просто задають точку зору – вони інтуїтивно «запрошують» глядача до ментального входження у композицію. Передній план служить перехідним простором між зовнішнім (фізичним) і внутрішнім (онтологічним) світами. Він задає темп споглядання й формує початкову точку духовного маршруту. Середній план – це ядро композиційної структури. Саме тут розгортається основний візуальний наратив: пагорби, водойми, сади, архітектурні об'єкти або сцени людської діяльності. Цей простір є умовно доступним для уявної присутності глядача й репрезентує рівень взаємодії людини з природою. Він є місцем, де людське занурюється в природне, а буденне – у вічне. Тут здійснюється злиття споглядача зі світом картини, перехід до стану «внутрішньої тиші».

Дальній план зазвичай представлений абстрагованими формами – горами, хмарами, водяною імлою або світлим простором без предметної деталізації. Він не має завершеної форми, бо слугує символом відкритого горизонту – простору трансцендентного. У філософській парадигмі даосизму та неоконфуціанства цей відкритий простір уособлює безмежність дао, недосяжну і водночас присутню у кожному моменті буття. Таким чином, дальній план є візуалізацією небесної сфери, абсолюту, з яким співвідноситься все земне. Особливе місце у композиціях китайського живопису посідає асиметрія. Вона не є ознакою дисгармонії, а радше відображенням природної нерівномірності й динамічності. Асиметричне розташування елементів передає ритміку природи, де повторення рідкісні, а форми мають органічне, живе походження. Така організація простору сприяє гнучкому й варіативному сприйняттю зображення: око не зупиняється, а постійно переміщується, слідуючи за хвилею ліній і мас. Як зазначають Sickman і Soper (1971, с. 102), подібні композиції базуються на ритмічному розвитку форм без чітких меж, різких контрастів чи нав'язливих симетрій.

Таким чином, структура простору в китайському пейзажі – не лише формальна, а глибоко символічна. Вона є засобом організації візуального досвіду як внутрішнього діалогу між людиною, природою і Всесвітом, де кожен план – не просто частина ландшафту, а етап на шляху до усвідомлення буття. Американський дослідник китайського мистецтва Джеймс Кагілл (James Cahill) у своїх працях підкреслює, що композиція традиційного китайського пейзажу шаньшуй не є прямим відображенням реального ландшафту. На його думку, така композиція – це передусім «схема уявного паломництва», що структурує внутрішню подорож свідомості та відображає духовні мандри митця й глядача. Пейзаж не намагається імітувати конкретну місцевість або природний вигляд як такий, а функціонує як метафора пошуку – як карта духовної трансформації. У межах такої інтерпретації пейзаж розглядається не як статичне зображення природи, а як динамічна система смислових рівнів, крізь які глядач «рухається» у процесі споглядання. Цей рух – не фізичний, а естетико–духовний, подібний до медитативного паломництва, під час якого простір набуває особливого значення.

Переходячи від переднього до дальнього плану, від видимого до невидимого, від предметного до абстрактного, свідомість вивільняється з повсякденних форм і наближається до «порожнього центру» – у даоському сенсі – до точки внутрішньої тиші та єднання з дао. Композиційна структура, постає як засіб створення простору не для ока, а для духу. Вона вказує на шлях до внутрішньої рівноваги, до звільнення від суєтного, і водночас – на неперервний процес самоусвідомлення. У цьому сенсі твір живопису є не кінцевим продуктом, а відкрите запрошення до мандрівки, до співпричетності до великого космічного циклу. Ідея уявного паломництва, закладена в композиційних принципах, також перегукується з практиками даоської алхімії, де фізичний рух замінюється внутрішньою трансформацією. Пейзаж стає способом передачі досвіду самоспоглядання, простором для розгортання універсального й інтимного водночас. Як і в даоських текстах, у мистецтві зникає межа між мандрівником і пейзажем – вони стають єдиним цілим у просторі переживання.

Лінія як жива форма: енергія, ритм і дихання образу. У китайській живописній традиції лінія – не просто графічний елемент чи спосіб окреслення форми, а основоположний носій життєвої енергії (ці, 氣). Її динаміка, ритміка та характер змінюються відповідно до внутрішнього стану художника, погоджуючись із його диханням, настроєм, концентрацією. Лінія може бути вільною або стриманою, чіткою чи розмитою, енергійною або споглядальною. Вона передає не лише зовнішні контури зображуваного, а й невидиму, пульсуючу внутрішню суть речей. Це особливе розуміння лінії як «живої» форми бере свій початок у трактаті "Тан Лунь" авторства Се Хе, де сформульовано шість основних принципів художнього мистецтва. Першим і найважливішим із них є ци юнь шен тун (氣韻生動) – «передача духу через життєву ритмічність». Цей принцип вимагає, щоб твір мав внутрішній пульс, що передає енергію життя, гармонію руху й природну змінність. Йдеться про здатність художника не копіювати форми, а дозволити їм «дихати» у межах композиції, передавати їхній «дух», шень (神), через імпульс лінії.

Таким чином, лінія у китайському живописі не є засобом репрезентації об'єкта як такого, а радше – провідником невидимої сутності. Вона функціонує як медіатор між внутрішнім світом художника й космічним ладом, як своєрідна форма каліграфічного дихання. Водночас лінія є виявом особистісного почерку: у кожного майстра – свій тип лінії, що формується через досвід, естетичне бачення й духовну дисципліну. Тому у східноазійській естетиці живопис часто ототожнюється з каліграфією: обидва види мистецтва будуються на тих самих принципах енергетичного жесту, ритму та душевного стану. Мистецтво лінії також вимагає повної присутності – у моменті, у русі пензля, у паузі. Художник не домальовує форму, а проживає її в русі. Відтак, кожен штрих – це не лише слід на поверхні, а акт буття, в якому зникає межа між зображенням і дійсністю. У цьому процесі картина стає «відбитком часу» – відображенням унікального моменту внутрішнього налаштування, емоційної хвилі, яка матеріалізується у вигляді живої лінії.

Колір як мова елементів та емоцій: символіка в контексті у – сін. У традиційному китайському живописі колір не є суто декоративним засобом чи способом натуралістичного відтворення дійсності. Його функція – передусім семантична та енергетична. Колір розглядається як засіб передачі прихованих властивостей об'єктів, станів душі, природних циклів і космічної гармонії. Центральною категорією, що визначає розуміння кольору в китайській культурі, є вчення про п'ять елементів (у – сін, 五行), які репрезентують універсальні принципи взаємодії у світі природи, людини й мистецтва. Кожному з елементів відповідає певний колір, що має не лише фізичну, а й метафізичну якість:

1. Зелений або синьо–зелений (цин, 青) асоціюється з елементом дерева, що символізує ріст, весняне відродження, розширення життя. У пейзажному живописі ці відтінки часто використовуються для зображення гір, рослинності або туману, що передає атмосферу руху й пробудження природи.

2. Червоний (чі, 赤) пов'язаний із вогнем, елементом активної дії, пристрасті, емоційності, літньої повноти. Цей колір здатен візуально

активізувати композицію, вводячи ноту напруження або натяку на святковість, динаміку, інтенсивність внутрішнього життя.

3. Жовтий (хуан, 黃) відповідає елементу землі, символізує центр, стабільність, гармонійне поєднання всіх начал. Жовтий у китайській культурі асоціюється з імператорською владою, рівновагою між протилежностями, осіннім станом зрілості та завершеності. В живописі – це часто колір світла, ґрунту, м'яких переходів.

4. Білий (бай, 白), що належить до елементу металу, втілює чистоту, ясність, етику завершення й скорботу. Він також асоціюється з осінню, моментом очищення й збирання результатів. У композиції білий часто функціонує як простір тиші, пауза, що дозволяє іншим елементам звучати повніше.

5. Чорний (хей, 黑) символізує воду, глибину, приховані потоки енергії, зиму, інтуїцію та таємницю. Це найважливіший колір у монохромному живописі, який дозволяє варіативно передавати простір, форму, емоційний резонанс за допомогою гри відтінків – від насиченого чорного до майже прозорого сірого.

На відміну від західної системи, де колір переважно виконує оптичну чи емоційну функцію, у китайській естетиці він є носієм структурної інформації про природу речей і відносини між ними. Відповідно до принципу взаємодії елементів у-сін, кольори також вступають у цикли породження (шен) і контролю (ке), формуючи складну систему символічних відповідностей, що втілюються у кожному художньому творі. Таким чином, колір у китайському мистецтві – це мова універсальних зв'язків, що пронизує як матеріальні, так і духовні рівні реальності. Він слугує не просто оформленням зображення, а передачею смислу, енергії та циклічного порядку світу. Монохром як філософія: чорна туш як вираз духовної сутності. Період Сун (960–1279) позначився глибоким зрушенням у розумінні живопису як інструмента духовного самовираження. Художники цього часу, зокрема представники літератського живопису (веньжень хуа, 文人畫), дедалі активніше відходили від барвистих декоративних рішень, віддаючи перевагу монохромній гамі на основі туші. Такий підхід не був лише естетичним

вибором, а втіленням цілісної філософської позиції: чорна туш сприймалася як найбільш універсальний і гнучкий засіб передавання не лише зовнішньої форми, а передусім – внутрішнього духу речей (шень, 神). Майстер Шень Чжоу (沈周, 1427–1509), хоча й належав до пізнішої епохи Мін, продовжив цю традицію, виразно сформулювавши її суть: «Чорний містить усі кольори, бо він є їхнім витокom і потенціалом».

Ця сентенція відображає розуміння чорного не як відсутності кольору, а як його першоелемента – початку всіх можливостей. У рамках даосько-конфуціанського мислення така інтерпретація перегукується з ідеєю порожнечі (сюй, 虛) як джерела прояву всіх форм. Чорне – це не «менше», а «понад», воно вміщує у собі весь спектр, не виявляючи його буквально. У монохромному живописі Шень Чжоу туш виступає засобом вираження не тільки зовнішньої реальності, а передусім – внутрішнього стану душі митця. Кожен штрих пензля несе на собі дихання автора, його духовну присутність у моменті творення. У його творчості візуальне є тісно пов'язаним з філософським: живопис не є зображенням речей, а способом осмислення їхньої сутності. Показовим прикладом цього підходу є робота «Поет на вершині гори» 1496 (див. Додаток 1, рис. 1.3), що стала символом злиття людини з природою. Композиція вибудована навколо постаті самотнього мислителя, який дивиться у безмежний простір – типовий прийом літератського живопису. Природа тут не є фоном, вона – рівноправний співрозмовник героя, символ невидимого діалогу між внутрішнім і зовнішнім.

Гори, зображені розмитими мазками туші, створюють відчуття тиші, віддаленості й філософської споглядальності. Атмосфера картини насичена порожнечею, що наповнена змістом – простором для думки. Самотність фігури не трактується як ізоляція, а як шлях до глибинного прозріння. Цей твір став візуальним втіленням концепції шань – шуй як засобу медитації, а не репрезентації. Іншим знаковим прикладом є «Пейзаж із чотирма соснами» (див. Додаток 1, рис. 1.4), де Шень Чжоу демонструє свою майстерність у зображенні дерева як морального символу. Сосна в китайській традиції символізує

витривалість, вірність і незламність духу – і ці риси відчитуються в енергії лінії, що передає силу стовбурів. Кожна сосна індивідуальна, але водночас утворює гармонійну єдність з навколишнім пейзажем.

У цьому творі відсутні людські фігури, однак відчуття присутності свідомості не зникає – вона трансформується в природні форми. Лінії виконані з каліграфічною точністю, але зберігають живий ритм, що відображає плин часу. Порожні ділянки навколо дерев відкривають простір тиші, де глядач може зупинити погляд і думку. Тут природа перетворюється на моральну метафору – стійку, мовчазну, але промовисту. Особливе місце в творчості митця займає «Тихий рибалка в осінньому лісі» (див. Додаток 1, рис. 1.5), де природа подана через ліричну тональність і глибоку емоційну чутливість. Рибалка, що мовчки сидить на березі річки, занурений у власні роздуми – це образ духовного зосередження, а не просто сцена з життя. Осінні дерева, намальовані розмитими, легкими мазками, створюють атмосферу завершеності та спокою.

Усі елементи підпорядковані ритму внутрішнього мовчання, що переплітається з ритмом природи. Цей твір демонструє унікальну здатність митця передати емоційний ландшафт – внутрішній стан через мінімальні засоби. Вода в композиції не має чітких обрисів, але її присутність відчутна через ритм мазків і розміщення простору. Таким чином, пейзаж перетворюється на символ внутрішнього зупинення часу, коли мить стає вічністю. Нарешті, монументальний твір «Спільний пейзаж» (див. Додаток 1, рис. 1.6), створений у співпраці з його учнем Вень Чженміном, репрезентує не лише індивідуальний стиль Шень Чжоу, а й естетику колективного духовного зусилля. Цей сувій, довжиною понад 17 метрів, є прикладом глибокого філософського діалогу між поколіннями. У композиції відчутна поступовість – вона не призначена для миттєвого сприйняття, а розгортається як медитативна подорож. Кожен фрагмент сувою має власний ритм, внутрішню інтонацію, але водночас вписується у єдиний енергетичний простір.

Тут особливо виразна взаємодія туші з порожнечою: білі ділянки аркуша не менш промовисті, ніж самі зображення. Цей твір – візуальна поема про

гармонію, час, зміну сезонів і взаємозв'язок між людським і космічним. Споглядаючи його, глядач не читає картину, а ніби живе в ній – крок за кроком, штрих за штрихом. Одним із найцікавіших явищ у культурі епохи Північної Сун є так звана «пейзажна каліграфія» – синтетичний вид мистецтва, у якому поєднувалися живопис, поезія та каліграфія. Така форма творчості засвідчує глибоку єдність думки, зображення й слова, характерну для китайської художньої традиції. В естетичному та філософському сенсі вона була не просто ілюстративною, а концептуальною, тобто спрямованою на передачу духовного стану митця. Су Ші (蘇軾, 1037–1101) – ключова фігура цього напрямку, яка втілила ідею «єдності трьох досконалостей». Його підхід до пейзажної каліграфії полягав у тому, що кожен штрих – і письмовий, і живописний – є відображенням внутрішнього ритму.

У його творчості каліграфія виступає не лише засобом передачі змісту, а й формою медитації через лінію. Вона подібна до природного ландшафту: гнучка, змінна, емоційно насичена. Один із найвідоміших творів Су Ші – «Холодна їжа» (див. Додаток 1, рис. 1.7), створений під час його заслання до Хуанчжоу. Це автограф поетичного тексту, де особиста туга й самоспоглядання знаходять вираження в розмашистій, нервовій каліграфії. Стиль письма змінюється протягом сувою, що створює відчуття внутрішньої динаміки. Водночас композиція сувою зберігає гармонію, де слово і форма об'єднані через ритм. Цей твір часто трактують як пейзаж у літерах – каліграфія розгортається перед глядачем, як гірський шлях.

Лінії тоншають і потовщуються, імітуючи рельєф, дихання, хвилювання. Сувій зберігається в Національному палацовому музеї в Тайбеї й вважається шедевром каліграфічної експресії. Ще один визначний зразок – «Дерево і камінь» (див. Додаток 1, рис. 1.8), де текст супроводжує живописне зображення. Це не просто пейзаж, а символічна композиція, де дерево уособлює гнучкість, а камінь – стійкість духу. Су Ші передає ідею гармонії між протилежностями: рухливе й нерухоме, живе й вічне. Текст не служить лише поясненням зображення – він є

його духовною складовою. Каліграфія має впевнену, але стриману лінію, що перегукується з вигинами гілок і контуром каменю.

У цій роботі образи ієрогліфів повторюють природні форми, підкреслюючи єдність мислення й природи. Твір був виставлений на аукціоні Christie's і сьогодні є одним із найцінніших у літератській традиції. Також варто згадати «Лист до головного повітового магістрата» (див. Додаток 1, рис. 1.9), що являє собою особисте послання, написане в стилі, наближеному до пейзажної каліграфії. Попри те, що це лист, його композиція та ритм створюють ефект візуальної поезії. Стиль письма – живий, вільний, іноді майже спонтанний, що передає щирість почуттів. Су Ши вкладає у кожен рядок не лише зміст, а й інтонацію – лінія «говорить» з глядачем. Як і в пейзажі, тут важливо не те, що зображено, а як передано стан душі.

Письмо має змінний темп, ніби повторюючи природний ритм річки чи вітру. Лист зберігається у Національному палацовому музеї в Тайбеї й є прикладом, коли текст перетворюється на естетичний простір. Художники Сунської епохи, зокрема Фань Куан, Го Сі та Су Ши, розвивали концепт «живопису без кольору» як шляху до глибшої виразності. Їхні пейзажі не прагнули зорової ілюзії, а радше – створювали «простір відчуттів», де чорна туш, розтягнута по вологому паперу, могла передати туман, вітер, тишу, відстань і навіть зміну пори року. Така образність виходила за межі зорового сприйняття, апелюючи до розуму й серця водночас. У такий спосіб монохромна палітра постає не як обмеження, а як зосередження – заглиблення у сутність явищ, у їхню невидиму, але відчутну структуру. Саме ця філософія і становить одне з ядерних понять китайської естетики, де художник – не копіювач видимого, а провідник невидимого, майстер настрою й внутрішньої тиші.

Порожнеча: простір, що говорить. Одним із фундаментальних понять традиційного китайського живопису є концепт порожнечі (сюй, 虛) – категорії, яка втілює ідею відкритого простору, насиченого сенсом, а не просто «відсутності» зображення. На відміну від західної образної традиції, що зазвичай прагне заповнити площину полотна видимими об'єктами, китайська естетика

надає перевагу тому, що не вимальоване: тиші, натяку, потенційності. У китайському мисленні порожнеча – це не пустота в негативному сенсі, а динамічна сфера можливостей, подібна до даоського розуміння небуття як джерела буття. Це «активна відсутність», у якій закладено рух, дихання, плин. У живопису порожнеча часто репрезентується відкритим фоном – білим папером чи шовком, на якому залишено значні ділянки незаповненими. Але це не фон у західному розумінні: він не вторинний до фігури, а є її рівноправним партнером у композиційній і філософській структурі.

Такий простір говорить – мовчазно, але переконливо. Він стає полем для взаємодії з глядачем, який, споглядаючи картину, уявно «дозавершує» її: доповнює відсутнє, проектує власний досвід, заповнює тишу диханням. Таким чином, порожнеча відкриває не тільки формальну, а й ментальну перспективу – стає місцем контемпляції, медитативної присутності. Порожнеча у пейзажах династій Тан і Сун функціонує як образ неба, води, туману або безмежної відстані, які неможливо змалювати буквально. Вона передає невловиме: настрій, зміну часу, рух повітря. Наприклад, у працях Го Сі та Фань Куана світлотінь і відкриті ділянки стають рівнозначними зображеним формам – вони створюють відчуття дихаючого простору, де все перебуває в стані живого становлення. У контексті філософії даосизму та буддизму порожнеча є ознакою прозріння: «форма є порожнечею, а порожнеча – формою», як йдеться в «Сутрі серця».

Це розуміння вкорінене в інтуїтивному сприйнятті світу як взаємопов'язаного цілого, де неіснування об'єкта є умовою його виникнення. Тож у живописі порожнеча – не втрата, а джерело, не кінець, а початок прояву. У цьому сенсі китайський художник не просто зображує реальність, а «відкриває простір», надає глядачеві можливість увійти в неї й доторкнутися до прихованого. Порожнеча стає не білим тлом, а інтелектуальною паузою, яка запрошує до співучасті. Вона говорить мовою тиші, залишаючи відкритим найголовніше – внутрішнє бачення. Даоський концепт тай сюй (太虛) – «великої порожнечі» – є однією з ключових онтологічних категорій у традиційному китайському світогляді. Він не зводиться до банального заперечення

матеріального, а навпаки – вказує на безформність як найвищий рівень буття. У рамках даоської філософії порожнеча не є відсутністю чогось, а радше тим первинним станом, у якому зароджується і проявляється будь-яка форма.

Як сказано в «Дао де цзін»: «Усе народжується з буття, а буття – з небуття». Цей принцип набуває особливої виразності в образотворчому мистецтві, де візуальні засоби, що апелюють до розчинності, невиразності й напівпрозорості – такі як зображення туману, дощу, води або світла – використовуються для створення відчуття розчинення форм у навколишньому просторі. Зображення втрачає жорсткий контур, переходить у стан «випаровування» – і в цьому полягає його сила: не нав'язувати, а натякати. Порожнеча стає вмістилищем не зображеного, тим простором, де глядач уже не просто дивиться на картину, а, за влучним висловом Wu Hung, «входить у неї тілом і уявою». Особливо яскраво цей художній і філософський прийом втілений у творчості майстрів південної школи пейзажного живопису епохи Сун – Ма Юаня (馬遠) та Ся Гуя (夏珪). Їхні композиції, часто іменовані як «однобічні пейзажі» (пяньцзянь, 偏景), організовані за принципом асиметрії: одна частина аркуша наповнена деталями – деревами, фігурами, архітектурними елементами – тоді як інша залишена майже повністю вільною. Це не «недопис», не брак зображення, а навмисна тиша, яка резонує з ідеєю трансцендентного. Як зазначають Bush і Shih, така порожнеча є не візуальним дефіцитом, а символом незбагненого, що відкривається лише в контемпляції.

У таких творах порожнеча постає як межа між видимим і невидимим, між світом форм і світом духу. Вона не протиставляється змісту, а навпаки – формує його глибину, дозволяє дихати. Глядач ніби запрошується увійти до цього простору не як спостерігач, а як співучасник медитативного досвіду. Цей досвід – не зоровий, а екзистенційний: людина зустрічається з тишею не як із пусткою, а як із простором сенсу, який слід не побачити, а відчути. Так утверджується принцип «мінімального як абсолютного»: зменшення зображувального ряду не знижує виразності, а концентрує її – подібно до того, як кілька нот здатні висловити цілу симфонію. Порожнеча в цьому сенсі є естетичною стратегією і

водночас філософською вказівкою на невимовне – на те, що існує поза межами форми, але завжди присутнє як можливість.

1.4. Сучасне переосмислення традицій: еволюція китайського пейзажу в XX–XXI століттях

Трансформація шань–шуй у сучасному мистецтві: від традиції до медіальної експансії. Попри глибоку історичну вкоріненість жанру шань–шуй (山水 – «гори і води»), китайський пейзажний живопис не залишився застиглим у межах канонічних формул династій Тан, Сун чи Юань. Упродовж XX і XXI століть митці не лише переосмислювали візуальну мову класичного ландшафту, а й активно вели критичний діалог з традицією, адаптуючи її естетичні принципи до нових історичних, політичних і технологічних контекстів. Особливістю сучасного підходу є те, що автори не обмежуються лише реставрацією стилістики чи техніки, як це було у випадку з гуохла – академічним живописом тушшю, що виник як реакція на західну експансію в кінці XIX століття. Натомість сучасні художники використовують пейзаж як ідею, як концепт і навіть як критику – форму, що може бути трансформована до невпізнаваності, залишаючись при цьому глибоко вкоріненою у філософію шань–шуй. Цифрові інтерпретації, інтерактивні інсталяції, відеоарт, VR–проекти – усе це нові шари прочитання природи як естетичного простору. Так, художники на кшталт Ян Юнліана (Yang Yongliang) поєднують фотографію мегаполісу з естетикою класичного пейзажу, створюючи гібридні зображення, де індустриальні форми «імітують» гори, а вогні хмарочосів нагадують про містику нічного туману.

Його твори – це не просто стилізація, а концептуальна іронія: технологічна епоха віддзеркалюється в дзеркалі традиції. Інші митці, зокрема Цао Фей (Cao Fei), переносять тему пейзажу у віртуальні світи, порушуючи межу між природним і симульованим, між реальним досвідом та його цифровою реконструкцією. У таких проєктах ландшафт перестає бути лише зображенням – він стає середовищем, де глядач може взаємодіяти, рухатися, розчинятися, подібно до того, як у класичних картинах шань–шуй відбувалося «уявне паломництво». Навіть у традиційних медіа зберігається тенденція до деформації

і цитування: сучасні інтерпретації можуть фрагментувати композицію, руйнувати звичну трипланову структуру або довільно комбінувати мотиви з різних епох і шкіл. Таке втручання не руйнує традицію – навпаки, воно продовжує її як відкриту систему, здатну до внутрішнього оновлення. Шань-шуй у ХХІ столітті – це вже не лише медитація над природою, а інструмент соціального коментаря, екологічного меседжу або постколоніальної рефлексії. Усе це свідчить про те, що пейзаж у китайському мистецтві, попри глибоку культурну спадкоємність, не є застиглим артефактом.

Він трансформується, розширюється, поглиблюється – зберігаючи при цьому найголовніше: ідею зв'язку людини й космосу, що актуалізується навіть у середовищі цифрової естетики. Збереження стилістичної спадкоємності: творчість Чжан Дачяня як міст між традицією і модернізмом. У процесі модернізації китайського мистецтва ХХ століття ключову роль відіграла фігура Чжан Дачяня (Zhang Daqian, 1899–1983) – художника, який зумів поєднати ґрунтовну академічну підготовку в дусі класичних шкіл живопису з експериментами, притаманними західному модернізму. Вихований на зразках мистецтва Тан, Сун та Мін, Чжан не лише копіював стародавніх майстрів, а й ретельно досліджував технології тушевого живопису, вивчаючи не лише формальні стилі, а й філософські основи традиції. Це дозволило йому не просто наслідувати канон, а органічно розвинути його у новому напрямі. Одним із прикладів такого синтезу є його робота Mount Lu (1965), у якій простежується виразна стилістична еволюція. Візуально вона зберігає композиційну структуру класичного шань-шуй: застосування трипланової глибини, контраст порожнечі й масивних форм, складна гра між лінійною структурою та плямами кольору.

Проте водночас у творі відчутна нова експресія: густина мазка, імпульсивність жесту, емоційна інтенсивність кольорового поля. Ці риси зближують живопис Чжана з західними традиціями імпресіонізму та експресіонізму, які він добре знав завдяки подорожам до Європи та Південної Америки. Особливо важливим у контексті його творчості є винайдений ним метод плескання туші (pomo, 潑墨) – техніка, в якій туш і кольори наносяться не

пензлем, а шляхом вільного «виливання» чи «розбризкування» на шовк або папір. Такий підхід не був випадковим жестом авангарду, а осмисленою спробою надати живопису нової тілесної енергії. У цьому акті – рух, випадковість, взаємодія матеріалу з простором. Це цілком у дусі китайської естетики, де процес творення ототожнюється з динамікою дао – шляху, що не має фіксованої форми. Зберігаючи зв'язок із традицією, Чжан Дачянь уникав простого наслідування. Його твори є прикладом того, як можливо вести «діалог через століття», при цьому не зраджуючи автентичності.

У його творчості класичні мотиви отримують нове звучання – не лише як культурна пам'ять, а як жива матерія, здатна трансформуватися відповідно до викликів часу. Таким чином, Чжан Дачянь виступає не лише як великий майстер шань-шуй, а й як своєрідний «міст» між традиційною естетикою та глобальними художніми процесами ХХ століття. Його внесок свідчить про здатність китайського мистецтва до внутрішнього оновлення без втрати ідентичності – завдяки глибокому знанню коренів та відкритості до діалогу з іншим. Фан Цзуйцян (Fan Zeng, нар. 1938) — один із найвідоміших сучасних китайських митців, який органічно поєднує каліграфію, живопис тушшю та глибоку філософську рефлексію над культурною спадщиною. Його творчість посідає унікальне місце у сучасному китайському мистецтві завдяки свідомій позиції збереження духовної програми шань-шуй, яку він переосмислює крізь призму особистої моральної відповідальності митця. Фан Цзуйцян часто звертається до жанру пейзажу з людськими фігурами — мотив, який у класичному мистецтві виконував другорядну роль, але в його інтерпретації стає носієм етичного сенсу. Людина в його картинах — це не порушник природної гармонії, а її продовження: втілення думки, що справжнє розуміння дао передбачає участь, а не відсторонення. Таким чином, постаті мудреців, самотників або мандрівників, зображені у горах, не є просто ілюстраціями класичних сюжетів, а радше символами моральної дисципліни, етичної саморефлексії та духовної рівноваги.

Фан наголошує, що мистецтво не може існувати поза традицією, але водночас не повинне бути її рабом. Його роботи демонструють глибоке

розуміння техніки старих майстрів — особливо шкіл Південної Сун і Мін — однак відзначаються особистісною експресією, виявом індивідуального «духу пензля». Він часто цитує класичні композиційні схеми та каліграфічні формули, але вкладає в них сучасне звучання: неспокій лінії, акцентовану емоційність, складну взаємодію чорного і білого простору. У своїх численних есе та лекціях Фан Цзуйцянь наполягає на тому, що роль художника — бути хранителем культурного ядра нації. У цьому сенсі його мистецтво — не просто візуальна практика, а акт культурного служіння. Він розглядає пейзаж не як об'єкт споглядання, а як морально-філософське поле, де художник мусить щоразу знову доводити свою причетність до вищого порядку речей.

Таким чином, творчість Фан Цзуйцяня є прикладом того, як у сучасному китайському мистецтві може реалізовуватися стратегія «персоналізованої традиції» — коли стародавня форма не лише зберігається, а й актуалізується через внутрішній моральний вибір митця. Його живопис — це не лише мистецтво бачити природу, а й мистецтво жити в гармонії з нею, через відповідальне наслідування дао. Переосмислення через нові техніки: цифрові трансформації шань-шуй у творчості Цао Фей. У ХХІ столітті китайське мистецтво переживає активну фазу трансформації, пов'язану з використанням нових медіа — інсталяції, відеоарту, віртуальної реальності та цифрового живопису. Ці форми стають не просто технічним розширенням художнього інструментарію, а засобом критичного переосмислення традиційних естетичних моделей, зокрема шань-шуй як культурного коду. Особливе місце в цьому процесі посідає творчість Цао Фей (Cao Fei, нар. 1978) — однієї з провідних китайських художниць, яка працює на перетині соціальної критики, віртуальної естетики та посттрадиційного візуального мислення.

Її проєкт RMB City (2008), реалізований у цифровому середовищі Second Life, є своєрідним маніфестом постмодерного шань-шуй. У цьому віртуальному місті переплітаються елементи класичного китайського пейзажу (гірські масиви, тумани, традиційна архітектура) та гіперурбаністичні структури глобалізованого мегаполіса: хмарочоси, рекламні неони, цифрові аватари. Така композиція

формує нову візуальну мову, в якій минуле й майбутнє, природне й штучне, естетичне й утилітарне перебувають у нестійкій, але продуктивній взаємодії. Шань–шуй у Цао Фей не зникає, але змінює функцію: з простору споглядання природи він перетворюється на метафору культурного розламу, де даоська гармонія співіснує з технологічним шумом. У RMB City природа не є ізольованою ідеєю, а існує у стані симулякру – її зображення розміщене у цифровому світі, який імітує реальність, але сам є штучним конструктом. У такий спосіб художниця ставить під сумнів автентичність сучасного досвіду, водночас апелюючи до глибинних пластів китайської візуальної традиції. Проєкт Цао Фей є не лише технічним новаторством, а й інтелектуальною стратегією: він демонструє, як традиційна естетика шань–шуй може існувати в межах постіндустріального простору, не втрачаючи своєї здатності до духовної комунікації.

Водночас цей досвід відкриває перспективу для сучасного мистецтва як практики не лише естетичної, а й культурно–філософської рефлексії над місцем людини в оновленому ландшафті реальності – фізичному, віртуальному й уявному. Ян Юнлян: урбаністичний ландшафт під маскою традиції. Ще одним показовим прикладом синтезу класичної естетики шань–шуй із сучасною технікою та критичним дискурсом є творчість Ян Юнляна (Yang Yongliang, нар. 1980) – художника, який працює на стику цифрової фотографії, відеоарту й інсталяції. Випускник китайської академії мистецтв, де він здобув традиційну освіту в жанрі тушевого живопису, Ян Юнлян переосмислює класичні візуальні схеми династій Сун і Тан, надаючи їм глибоко іронічного, постмодерного характеру. Його серія цифрових фотомонтажів, зокрема робота *The Peach Blossom Colony* (2014) » (див. Додаток 1, рис. 1.10), на перший погляд відтворює естетику класичного пейзажу – з тонкими лініями, атмосферною перспективою, плавною ритмікою гірських масивів. Проте при детальному розгляді виявляється, що ці «гори» складаються з індустріальних елементів: будівельних кранів, багатоповерхівок, ліній електропередач і фрагментів мегаполісної інфраструктури. Таким чином, художник створює ілюзію традиційного

зображення, яка розпадається під тиском сучасного контексту – урбанізації, перенасичення, екологічного занепаду.

Ян Юнлянь використовує прийоми класичного композиційного мислення не як декорацію, а як інтелектуальний код: у його роботах шань-шуй функціонує як культурна «маска», під якою ховається тривожний образ сучасного Китаю. Такий підхід є водночас жестом пошани до традиції та формою критичного перегляду її актуальності. Замість гармонійної взаємодії людини і природи ми бачимо їхню конфронтацію – символічне «засмічення» пейзажу залишками цивілізації. Крім того, твори Ян Юнляня мають виразну метафізичну глибину. Хоча їхнє повідомлення чітко соціальне, у них зберігається медитативний ритм класичного живопису, що спонукає глядача не лише до критичного аналізу, а й до внутрішнього зосередження. Як зауважує мистецтвознавець Ву Хун, у таких роботах «традиційна форма стає інструментом для демаскування сучасності» (Wu Hung, 2012, с. 157). Таким чином, Ян Юнлянь є репрезентативним прикладом того, як шань-шуй може залишатися релевантним у цифрову епоху – не як ностальгійна цитата, а як активна візуальна стратегія критичного діалогу між минулим і теперішнім.

Інтернаціоналізація та глобальний резонанс: шань-шуй як джерело нової чутливості. У XXI столітті вплив китайської концепції природи, втіленої в жанрі шань-шуй, виходить далеко за межі національного культурного простору. Її філософські й естетичні принципи – гармонія людини й Всесвіту, акцент на медитативному спогляданні, концепт порожнечі як потенційного простору – знаходять відгук у практиках художників різних країн і культур. Це свідчить про транснаціональний характер традиції, здатної до інтерпретації та адаптації в нових медіа-середовищах. Показовим прикладом такого впливу є японська арт-група teamLab, відома створенням занурювальних цифрових інсталяцій, які поєднують мистецтво, технологію та інтерактивність. Їхній проєкт *Transcending Boundaries* (2017) – не просто візуальний експеримент, а спроба відтворити динамічну взаємодію людини і природи, характерну для класичного китайського

пейзажу. В інсталяції використано проекції, що реагують на рух глядача: квіти розцвітають і в'януть, вода змінює напрямок, коли людина наближається.

Це створює ефект «живого пейзажу», в якому присутність споглядача є не зовнішнім фактором, а органічною частиною художнього середовища. Таким чином, teamLab не просто стилістично наслідує шань-шуй, а переосмислює його як простір взаємодії, в якому людина стає активним співтворцем картини світу. Це концептуально перегукується з даоською ідеєю цзи жан (самоприродності), згідно з якою природа є не об'єктом зображення, а процесом, що розгортається в часі й просторі в тісному зв'язку з внутрішнім станом людини. Крім того, використання новітніх технологій – алгоритмів, проекцій, датчиків руху – додає новий вимір класичній темі гармонії між людиною і природою. У такий спосіб teamLab формує нову візуальну чутливість, де давня естетика зустрічається з цифровою інтерфейсністю, створюючи платформу для глядацького досвіду, вкоріненого в традиції, але відкритого до майбутнього. Глобальний резонанс шань-шуй у цьому випадку не є актом культурного запозичення в межах орієнталізму, а радше прикладом міжкультурного резонансу, де традиційна китайська візуальність стає інструментом універсального діалогу про місце людини у світі – діалогу, що залишається актуальним у добу цифрової гіперреальності.

Пейзаж як свідчення: Лю Сяодун і емоційний натуралізм. Значне місце у сучасному осмисленні пейзажу як засобу соціального й емоційного висловлювання посідає творчість китайсько-американської художниці Лю Сяодун (Liu Xiaodong). У своїй відомій роботі *Out of Beichuan* (2010) вона звертається до зображення зруйнованого землетрусом ландшафту в Сичуані, перетворюючи пейзаж на візуальне поле пам'яті та травми. Це не просто документальне зображення руйнування – це спроба через природу передати психологічний стан суспільства після катастрофи. На відміну від традиційного шань-шуй, де пейзаж є символом космічного порядку та внутрішньої гармонії, у Лю Сяодун ландшафт стає носієм болю, вразливості та відлуння особистих і колективних переживань. Вона працює у натуралістичній манері, зберігаючи

живописну фактуру мазка і гостре око репортера. Її підхід можна охарактеризувати як соціальний реалізм нового типу – такий, що не просто ілюструє події, а занурює в них через емоційну присутність. У *Out of Weichuan* зруйновані будівлі, розмиті дороги й опустілі простори не є лише тлом – вони перетворюються на символи крихкості людського існування перед обличчям стихії.

При цьому живопис не втрачає поетичності: художниця підкреслює тишу, відлуння вітру в руїнах, зміну світла на уламках, звертаючись до глядача не як до спостерігача, а як до співпереживача. Лю Сяодун створює «пейзаж пам'яті», де природа не відтворює порядок чи ідеал, а фіксує слід втрати – і в цьому сенсі вона перегукується з даоським розумінням порожнечі не як відсутності, а як місця для внутрішнього резонансу. Такий підхід відкриває нову можливість для традиційного китайського пейзажу: він перестає бути лише місцем споглядання і стає місцем свідчення. Твори Лю Сяодун свідчать про те, що традиція шань-шуй може зберігати свою сутність навіть тоді, коли трансформується в умовах нової реальності – соціальної, технологічної або катастрофічної. Вони доводять, що пейзаж у китайському мистецтві не є чимось застиглим, а навпаки – живим інструментом гуманітарного осмислення буття.

Висновки до першого розділу

У першому розділі дипломної роботи проаналізовано природу як філософську, символічну та естетичну категорію, що посідає виняткове місце у китайському образотворчому мистецтві. Визначено, що формування унікального художнього бачення природи в Китаї відбувалося під впливом трьох ключових світоглядних систем: даосизму, конфуціанства та буддизму. Даоське уявлення про природу як про втілення вселенської гармонії зумовило особливу увагу до внутрішньої ритміки образу, імпровізаційності та символічного сприйняття пейзажу. Конфуціанська ідея морального порядку надала китайському живопису структурності, врівноваженості й етичної спрямованості. Буддизм, особливо у формі Чань, вплинув на сприйняття пейзажу як простору медитації, споглядання й шляху до самопізнання. У сукупності ці філософські впливи сформували

багаторівневу систему зображення природи, в якій образ виступає не лише як реальний ландшафт, а як засіб духовного пізнання. Такий підхід уможливорює бачення природи не як фону, а як суб'єкта художнього висловлювання.

У ході дослідження виявлено, що основні природні елементи – гора, вода, рослинність, небо – у китайському мистецтві функціонують як знакові образи з усталеним філософським і моральним змістом. Гора уособлює духовну твердість, зв'язок між земним і небесним, непохитність моральних засад, що сформувались у конфуціанській традиції. Вода є уособленням змінності, гнучкості та глибини, пов'язаних із жіночим началом інь у контексті даоської космології. Рослинність, зокрема символи бамбука, сливи, лотоса та іви, виступає не просто ботанічним мотивом, а цілісною системою моральних алегорій. Небо, туман і хмари постають як простори трансцендентного, де відсутність предметності втілює ідею порожнечі з сенсом, відкритого духовного горизонту. Ці елементи зумовлюють структуру зображення та його смислову насиченість, уможливаючи багатошарове прочитання твору. Таким чином, пейзаж у китайському мистецтві виконує роль своєрідної візуальної філософії, де кожен компонент є носієм ідейного навантаження.

Особливу увагу в розділі приділено категоріям композиції, кольору й порожнечі як складовим художньої мови традиційного китайського живопису. Встановлено, що композиція не підпорядковується європейським законам лінійної перспективи, а вибудовується відповідно до внутрішньої логіки ритму, енергії та мандрівки свідомості. Просторове структурування картини базується на принципі трьох планів, що не просто передають глибину, а задають напрямок духовного руху глядача. Колористика спирається на систему «у–сін» – п'яти елементів, де кожному кольору відповідає філософський зміст, енергетичний стан і сезонна циклічність. Колір не є засобом декоративності, а виконує функцію передачі станів природи й духовного настрою. Порожнеча в китайському мистецтві – не брак змісту, а його потенційне джерело: вона створює простір для внутрішнього діалогу й тиші. Завдяки порожнечі картина дихає, відкриваючи глядачеві можливість увійти у простір образу на рівні контемпліації.

Композиційна логіка, колірна семантика та порожнеча формують єдину систему зображення як філософської структури.

Розглянуто також трансформацію жанру шань-шуй у XX–XXI століттях, яка продемонструвала здатність китайської традиції до адаптації в умовах сучасної художньої парадигми. Сучасні митці не відмовляються від традиційної образної системи, натомість – осучаснюють її, перетворюючи пейзаж на простір критики, концептуального пошуку чи технічного експерименту. Відтворення традиційних мотивів у нових техніках, включаючи інсталяцію, відеоарт і цифрову графіку, демонструє живучість старої мови в нових умовах. Проте навіть у постмодерністських проєктах зберігається зв'язок із принципами філософського споглядання, циклічності, медитативності та символічного мислення. Таке поєднання минулого з теперішнім формує нову версію культурної тяглості, яка дозволяє осмислити традицію не як застиглу, а як динамічну систему. Мистецтво зберігає здатність бути актуальним саме завдяки тому, що не відмовляється від глибоких ідей, закладених у традиції. Еволюція пейзажу в Китаї демонструє здатність класичної естетики залишатися джерелом інновацій.

У підсумку, перший розділ засвідчує, що природа в китайському мистецтві є складним поняттям, яке не зводиться до зображення довкілля, а набуває статусу філософського середовища. Через пейзаж передаються уявлення про світобудову, духовні практики, моральні чесноти та пошук гармонії в межах мінливого світу. Художник не створює ілюзію дійсності, а медитує над сутністю речей, перетворюючи картину на простір інтерпретації та рефлексії. Особливості китайської композиційної мови, система кольору й культ порожнечі формують альтернативну до західної естетику – глибоко інтелектуальну, метафоричну й символічну. Синтез трьох філософських систем забезпечує стійкість цієї естетики, водночас дозволяючи їй еволюціонувати разом із сучасною візуальною культурою. Пейзаж постає не як імітація природи, а як інструмент буттєвого осмислення, що має особливу цінність у добу візуального перенасичення. Саме

це робить китайське зображення природи унікальним культурним феноменом, гідним подальшого міждисциплінарного вивчення.

РОЗДІЛ II

«НЕЗРИМНА ГАРМОНІЯ ПРИРОДИ ТА КОХАННЯ: ЗУСТРІЧ ДВОХ СЕРДЕЦЬ НА ЗАХОДІ СОНЦЯ»

2.1. Ідейна складова пейзажу «Незримна гармонія природи та кохання: зустріч двох сердець на заході сонця»

У представленій композиції є глибокі філософські теми, зокрема ідея гармонії як універсального принципу буття, де любов і природа постають як два взаємозалежні начала, що взаємно підсилюють одне одного. Картина не ілюструє подію, а занурює у стан, у якому глядач стає співучасником спокійної присутності, медитативного моменту та візуальної тиші, наповненої сенсами. У центрі зображення – двоє закоханих, які не дивляться одне на одного, не жестикулюють, не ведуть жодного діалогу, але саме це мовчання і фіксує максимальний ступінь внутрішньої близькості, що не потребує слів. Їхній погляд спрямований у глибину пейзажу – на захід сонця, який водночас символізує кінець і новий початок, пригасання й очищення, втрату й надію. Таким чином, не просто фіксується момент зустрічі двох людей, а візуалізує аксіологічну категорію любові – як духовного, позачасового стану, що резонує з енергіями природи. Спокій фігур підкреслює природна статика оточення: нерухомі лотоси, гладь води, ніжне розмите небо та архітектурно ідеальний павільйон, який височіє у туманному віддаленні на воді.

Кожна з деталей виконує не лише декоративну, а концептуальну функцію – вони формують цілісне символічне поле, в якому кохання виступає не протиставленням світу, а способом його глибшого пізнання. Колористичне вирішення підтримує загальний медитативний настрій, підсилюючи символіку спокою, тепла й прийняття. Кольори підібрані таким чином, щоб ні один із них не домінував – усі гармонійно поєднуються між собою, поступово переходячи один в один через ніжні лавандові, бузкові, персикові, охристі відтінки. Фігури персонажів не конфліктують із середовищем, а ніби вростають у нього: червоне вбрання жінки створює емоційний центр, а синій одяг чоловіка надає картині стабільності та врівноваженості. Завдяки таким колористичним рішенням глядач

сприймає картину як «організм», у якому немає різких ліній, жоден об'єкт не виділяється агресивно – усе дихає однією тональністю. Це відповідає концепції інь і ян, де дві сили не протиставляються, а гармонізуються – саме це досягається і у композиційному, і в колірному рішенні. Плавна колірна динаміка переходить від теплого світла неба до прохолодної глибини води, а відтак повертається до яскравих плям лотосів на передньому плані, замкнувши візуальний рух у собі.

Такий вибір кольорів підсилює емоційне сприйняття сцени, робить її камерною, інтимною, але водночас – універсальною у своєму смислі. Світло тут не просто фізичне – воно метафізичне, адже освітлює не об'єкти, а стани: душевну ясність, м'якість внутрішнього прийняття, відкритість одне до одного. У творі особливу роль відіграє світло – не як фізична категорія, а як філософський маркер моменту, у якому зупинено все зайве. Світло заходу пронизує простір картини плавно й м'яко, не створюючи жорстких контрастів, натомість ніби огортаючи фігури ніжним сяйвом, яке підкреслює не зовнішню форму, а внутрішній стан присутності. Це світло не акцентує, а згладжує межі, даючи глядачеві змогу зануритись у тишу, яка водночас є спокійною і насиченою. Рух сонця до горизонту виступає як художній аналог внутрішнього переходу, зміни від зовнішнього сприйняття до глибшого – емоційного, інтуїтивного. У поєднанні з дзеркальними водами, небо і сонце створюють просторовий купол над героями, наче оберіг над емоційним станом пари, що перебуває у повному балансі з навколишнім світом.

Це світло не просто освітлює предмети – воно переводить композицію у метафізичний вимір, де зовнішнє і внутрішнє співпадають, а час зупиняється. Така режисура світла дозволяє художньо вирішити складне завдання: показати любов не через жест чи обійми, а через атмосферу, у якій ця любов розгортається. Цінність роботи полягає в тому, що вона не замкнена на сюжеті – вона відкрита до інтерпретацій, що базуються не лише на візуальному аналізі, а й на особистому досвіді кожного, хто дивиться. У композиції немає явного конфлікту, кульмінації чи розв'язки – усе підпорядковано стану рівноваги, який транслюється через погляд, простір, колір і лінію. Глядач стає не спостерігачем

сцени, а її мовчазним учасником, адже позиція фігур у профіль залишає місце для «третього погляду» – того, що належить нам. Візуальна відстань між глядачем і героями не перевантажена – вона легка, емоційно проникна, і саме ця відсутність бар'єру дозволяє глядачеві проектувати на сцену власні почуття, спогади, емоції. Таким чином, робота перетворюється на простір медитації, у якому сюжет не нав'язується, а тільки окреслюється – як тиха пропозиція до діалогу між внутрішнім і зовнішнім. У цьому і полягає головна художня цінність твору: він не закриває смисли, а відкриває доступ до них через атмосферу довіри, спокою і світла.

2.2 Композиційне вирішення та техніка виконання

Під час створення сюжетно–тематичного портрета «Незримна гармонія природи та кохання: зустріч двох сердець на заході сонця» першочерговим завданням стало формування цілісної композиційної структури. Центральним мотивом виступає момент глибокого духовного єднання між двома людьми, що розкривається через їхню мовчазну присутність у природному середовищі. Композиційно робота побудована на принципі симетричного врівноваження: пара фігур розміщена по центру полотна, їхні силуети об'єднані спільним рухом до горизонту. Такий підхід дозволяє глядачеві стати своєрідним свідком інтимної сцени єднання з природою, де кохання постає не як дія, а як стан буття. Природа – не просто фон, а співучасник емоційної драми, символ спокою, циклічності та прийняття. Візуальний діалог між фігурами та пейзажем досягається через ритмічне повторення ліній, колірних співвідношень та світлових акцентів. Загальна побудова композиції спрямована на створення атмосфери душевного резонансу між людиною і природою.

Основна композиційна вісь проходить горизонтально – від лінії берега до неба, де сонце щойно торкнулося краю горизонту. Ця вісь об'єднує всі елементи сцени: від лотосів на передньому плані – до павільйону вдалині, що виступає символом недосяжного ідеалу або точки спокою. Просторове розгортання композиції забезпечує глибину зображення й дозволяє глядачеві емоційно увійти в середовище картини. Плавність переходів між планами підсилює відчуття

контемплативної тиші – очікування без слів, де кожна деталь промовляє про гармонію. Застосування принципу золотого перетину в розміщенні ключових об'єктів посилило візуальну рівновагу композиції. Динаміку в композицію вводить не дія, а світло, яке змінюється на поверхні води, – воно є метафорою мінливості людських почуттів.

Такий підхід дозволяє уникнути буквральності й залишає простір для інтерпретації, підкреслюючи поетичність задуму. Живопис виконаний у техніці олійного малярства на полотні з використанням класичної багатошарової манери. Перший шар – підмалювання – задавав основні маси тіней та світла, створюючи основу для наступних рівнів опрацювання. У наступних шарах відпрацьовано колірні співвідношення, градацію тону та нюанси атмосфери, притаманні вечірньому часу доби. Особливої уваги вимагала передача прозорості води та рефлексів на поверхні – для цього застосовано техніку лессування, що дало змогу досягти оптичної глибини. Контури фігур промальовані м'яко, без жорсткого графізму, що дозволяє інтегрувати персонажів у середовище. Плавність ліній і делікатна робота з мазком створюють ефект природного руху та просторової гармонії.

Завдяки поєднанню традиційних прийомів і авторської інтерпретації, техніка виконання підкреслює концептуальний зміст твору. Колористичне вирішення базується на принципі теплого і холодного контрасту, що відображає одночасно інтимність моменту і велич природи. У роботі переважають ніжні рожево – фіолетові, блакитні та персикові тони, які поступово змінюють насиченість і глибину від переднього до заднього плану. Така гра кольору допомагає передати не лише час доби, а й емоційний стан героїв – спокій, взаємність, легкий смуток. Вбрання персонажів витримане у приглушених відтінках синього та бордо, що дозволяє акцентувати на їхній внутрішній гармонії з природою. Відтінки лотосів на передньому плані виконують символічну функцію, втілюючи чистоту, оновлення та надію. Уся кольорова палітра підібрана з урахуванням природної освітленості й емоційної виразності

кожного елемента сцени. Таким чином, колір у творі функціонує не лише як естетичний засіб, а й як візуальний код глибших смислів.

Процес роботи над твором розпочався зі створення ескізної композиції, де було визначено розміщення головних фігур і перспективну логіку простору. Ретельно продумувалися всі пропорції – як тілесні, так і об’ємно–просторові, з урахуванням глядацького сприйняття та емоційного фокусу. Після графічного контуру відбулося підмалювання основних кольорових мас, що дозволило створити світлову логіку й задати напрямок розвитку образу. Подальші шари живопису виконувалися поетапно: небо, вода, постаті, деталі рослинності. Робота з фактурою мазка була спрямована на збереження м’якості, відсутності різких контрастів і різких ліній. Для деталей облич та рук використовувалися пензлі малого діаметра, що дало змогу зберегти цілісність і тонку емоційну виразність. Завершальний етап включав нанесення тонких лессувальних шарів, які пов’язали всі компоненти композиції в єдиний живописний простір.

Фінальна версія твору демонструє зважене співвідношення змістовного навантаження та технічної досконалості, що дозволяє йому функціонувати як самостійне художнє висловлювання. Композиційні елементи, підібрані з точністю, створюють враження внутрішньої симетрії – навіть за умов легкого асиметричного зміщення окремих деталей. Персонажі на полотні не просто зображені в певний момент, а знаходяться у стані внутрішньої трансформації – цей ефект посилюється сполученням статичних поз і рухомого середовища. Зображення не передає кульмінаційної події, натомість – воно фіксує момент буття, переповнений відчуттям присутності. Таким чином, техніка та композиція поєднані у спільну візуальну мову, здатну передати глибокі людські переживання. У роботі досягнуто рівновагу між формою, змістом та емоційною виразністю, що дозволяє їй резонувати зі свідомістю глядача. Картина стає не просто образом кохання, а візуальною медитацією на тему єдності людини та природи.

2.3. Етапи створення творчої роботи

Підготовка до реалізації живописного твору розпочалась із формулювання художньо-образної концепції, яка мала візуально втілити ідею єдності кохання та природи. Первинна розробка включала текстовий опис задуму, пошук символів, пов'язаних із темою емоційної гармонії та внутрішнього балансу. Наступним кроком стало створення серії ескізів (див. Додаток 2, рис. 2.1), виконаних у графічній техніці, з метою визначення основної композиції, просторових акцентів і масштабного співвідношення. Паралельно проводився збір візуального матеріалу – фото заходів сонця, силуетів дерев, архітектурних мотивів східного типу, постатей у медитативних позах. Це дозволило розширити візуальний горизонт і зберегти достовірність природного середовища в композиції. Зібрані візуальні джерела були інтегровані в один цілісний образ, що поєднує романтичне начало з відчуттям внутрішньої тиші. Таким чином, підготовчий етап створив надійне концептуальне підґрунтя для живописної реалізації ідеї.

Після створення графічних ескізів наступним важливим кроком став кольоровий ескіз (див. Додаток 2, рис. 2.2), який виконувався для більш точного визначення палітри та колірних співвідношень у майбутньому творі. Цей етап дозволив відчувати, як вибрані відтінки взаємодіятимуть між собою, а також уточнити світлотіньову модель та загальний колорит композиції. Кольоровий ескіз був своєрідним проміжним варіантом, що допоміг сформувати емоційний настрій і створити гармонію кольорів перед безпосередньою роботою на полотні. Лише після затвердження кольорової гами художник переходив до реалізації задуму на основному матеріалі – полотні. Таким чином, послідовність від графічних до кольорових ескізів і далі до живопису забезпечувала чітку структуру творчого процесу і дозволяла уникнути спонтанних помилок у кольорі. На наступному етапі розпочалась робота безпосередньо з полотном, яке було попередньо оброблене ґрунтом для збереження якості олійного шару.

Після цього було нанесено основний рисунок графітним олівцем, з дотриманням пропорцій персонажів, композиційної симетрії та перспективної

логіки простору. Композиційні центри були чітко позначені за допомогою побудов по діагоналях та лініях золотого перетину, що дозволило зберегти рівновагу між динамікою й статикою. Далі виконано підмалювання у нейтральних тонах для фіксації світлотіньової структури сцени та моделювання основних мас. У цей період визначалися домінанти кольору та гами неба, води, фігур і флори. Основна увага приділялась цілісному тональному рішенню, яке з самого початку формувало настрій усієї роботи. Завдяки цьому етапу було закладено фундамент композиційної єдності та колористичної рівноваги майбутнього живопису.

Подальший процес передбачав пошарове нанесення олійної фарби з поступовим нарощуванням кольору, тону та фактури. Спочатку було опрацьовано фон – небо та воду, які виконувались у техніці лессування, що забезпечила прозорість та глибину простору. Світло, яке розтікається від центру композиції, накладалося послідовно, тонкими шарами, з урахуванням джерела освітлення – заходу сонця. У роботі з водною поверхнею використовувалась горизонтальна орієнтація мазків, що створювало відчуття спокою та природного віддзеркалення. Лотоси та трава на передньому плані моделювалися мазками малої насиченості, з легким контрастом до фону, щоб зберегти глибину. Контури об'єктів залишались м'якими, нечіткими – цей прийом дозволяв уникнути зайвої декоративності. Усі дії спрямовувалися на створення атмосфери спокою, зосередженості й гармонії з оточенням.

Окрему складність становило опрацювання фігур персонажів, які мали бути інтегровані в середовище, але водночас зберігати виразність як смисловий центр композиції. У зображенні одягу особлива увага приділялась складкам, текстурі тканини та її взаємодії зі світлом, що відбивалося від водної поверхні. Колористичне рішення вбрання базувалося на поєднанні глибоких, спокійних кольорів, які не вступали в конфлікт із навколишньою палітрою. Волосся та відкриті частини тіл промальовувались дрібними мазками, з урахуванням напрямку світла, що падало зліва. Для глибини тіней використовувались суміші сіро–блакитних і охристих відтінків, а для світлових ділянок – напівпрозорі

пігменти, що утворюють ефект сяйва. Оскільки персонажі зображені зі спини, виразність досягалася через поставу, нахили плечей, об'ємність і ритмічність ліній. Завдяки цьому елементи композиції взаємодіяли на рівні форми, жесту та кольору.

Завершальний етап був присвячений деталізації та корекції дрібних неточностей, а також гармонізації загального кольорового тла. Було внесено додаткові рефлекси на воду, підсилено контрасти між фігурами й фоном задля уточнення головного акценту. Водночас світло навколо сонця стало м'якішим, більш розмитим, що дозволило зменшити його домінування та зберегти увагу на центральних постатях. Також удосконалено контури рослин, лотосів і пагонів – тут використовувались напівсухі пензлі для досягнення фактурного ефекту. Композиційна гармонія досягалася шляхом узгодження колірних плям і ритміки світлових переходів по всій площині. Остаточне покриття захисним лаком виконано після повного висихання фарби для збереження тональності й цілісності кольору. Таким чином, усі етапи роботи були послідовно інтегровані в єдину систему художнього вислову.

Висновки до другого розділу

У результаті проведеного аналізу та поетапного виконання творчої роботи «Незрима гармонія природи та кохання: зустріч двох сердець на заході сонця» (див. Додаток 2, рис. 2.3) було сформовано цілісну художню концепцію, що ґрунтується на поєднанні пейзажного та фігуративного жанрів. Основним смисловим акцентом твору є момент емоційного єднання, який розкривається не через дію, а через взаємну присутність двох персонажів у природному середовищі. Сюжетна лінія передає внутрішній стан гармонії, тиші й очікування, що формує візуально-медитативний простір картини. Композиція побудована на основі рівноваги між формою, ритмом і світловими акцентами, які забезпечують візуальну стабільність і смислову глибину. Образна мова твору вибудовується через символіку простих, але змістовних деталей: лотосів, води, сонця та архітектурних елементів у тлі. Завдяки обраній структурі зображення вдалося уникнути буквальної ілюстративності, зберігаючи простір для особистих

асоціацій глядача. Таким чином, художній твір втілює універсальні ідеї, актуальні поза межами конкретного часу та місця.

Живописне втілення було здійснене з використанням академічних принципів олійної техніки, що дало змогу досягти балансу між реалістичністю зображення і глибиною внутрішнього змісту. Послідовність у виконанні – від концептуальної розробки до фінального опрацювання деталей – дозволила забезпечити цілісність художнього образу. У процесі реалізації враховувались просторові закономірності, співвідношення теплих і холодних кольорів, а також ефекти лессування, які підсилювали атмосферну глибину. Особлива увага приділялась світлотіньовим переходам, завдяки чому створено відчуття об'ємності фігур і природності середовища. Робота з текстурами, ритмікою мазків і кольоровими акцентами дозволила передати настрій зосередженості, тиші та внутрішнього балансу. Використання багат шарової техніки посилило ефект проникнення світла крізь простір, що надає роботі духовної та філософської глибини. Усі технічні засоби були спрямовані не на ілюстрацію, а на художнє осмислення теми кохання та гармонії.

Важливою складовою творчого процесу стало осмислене застосування композиційних рішень, зокрема принципу золотого перетину та збалансованого розташування мас у просторі. Композиційна побудова не лише структурує візуальний простір, але й працює як носій ідеї, оскільки спрямовує погляд глядача до ключових сенсових точок – центральних фігур і світлового центру. Силуети персонажів інтегровані в пейзажну площину, проте зберігають виразну самотійність, що забезпечує їхню символічну вагу в загальній картині. Просторове розгортання композиції підтримується колористично: ніжна палітра неба та води врівноважує глибші тони фігур і рослинності. Рух світла від сонця підкреслює змістовну динаміку – від споглядання до внутрішнього осяяння. Розміщення фігур у профілі спина дає змогу уникнути прямої персоналізації, надаючи образам універсальності. Завдяки цьому, глядач має змогу ідентифікувати себе з персонажами, що посилює психологічну включеність у художній простір.

Таким чином, друга частина дипломної роботи продемонструвала глибоке осмислення теми кохання й природи через мову сучасного сюжетного живопису. Втілення авторського задуму у вигляді конкретного візуального образу відбулося на основі ґрунтовного аналізу історико–мистецьких зразків, технічної практики та особистої інтерпретації. Композиція, колір, світло і фактура в роботі не є самодостатніми елементами, а функціонують як єдине ціле, підпорядковане змісту. Картина є прикладом використання академічної техніки задля втілення філософської ідеї, де форма служить глибшому сенсу, а не лише візуальній ефектності. У процесі створення твору було досягнуто інтеграції між емоційним переживанням автора та професійною майстерністю. Отриманий результат підтверджує можливість збереження класичної школи в межах сучасного творчого висловлювання. Твір здатен резонувати з глядачем не лише естетично, але й на екзистенційному рівні, торкаючись тем глибинної близькості, спокою й надії.

ВИСНОВКИ

У межах виконання дипломного дослідження було всебічно проаналізовано образ природи в класичному китайському мистецтві та здійснено практичну реалізацію авторської художньої інтерпретації в живописі. У першому розділі систематизовано філософське підґрунтя східної художньої традиції, зокрема вплив даосизму, конфуціанства та буддизму на формування візуального бачення природи. З'ясовано, що природа в китайському живописі виступає не лише елементом композиції, а насамперед – носієм духовного змісту, філософських смислів і моральних імперативів. Пейзажні сцени в традиційному китайському мистецтві формують простір споглядання, внутрішньої тиші, самоусвідомлення й гармонії з космосом. Природні мотиви – вода, гори, лотоси, туман – набувають символічного значення, стаючи кодами культурної свідомості та філософської думки. Особливо важливими у цьому контексті є поняття порожнечі, простору, ритму і кольору, які функціонують як частина глибокої композиційної мови. Таким чином, китайська концепція природи виявляється системою смислових координат, що формують унікальний художній світогляд.

У практичному розділі було виконано творчий живописний твір під назвою «Незрима гармонія природи та кохання: зустріч двох сердець на заході сонця», у якому філософські принципи китайського мистецтва набули особистісного художнього переосмислення. Основна ідея композиції полягає в гармонійному єднанні людських почуттів із природним середовищем, що постає як емоційний і духовний простір. Зображення фігур, звернених до заходу сонця, слугує візуальною метафорою внутрішньої тиші, взаєморозуміння та світлого очікування. Природа в композиції не є лише фоном – вона співпереживає і розділяє настрій моменту, створюючи тонку межу між реальним і символічним. Художня структура полотна побудована на принципах ритмічної рівноваги, теплохолодного контрасту та поєднання статичних і динамічних форм. У роботі використано олійні фарби, що дали змогу передати глибину повітряного середовища, фактурну м'якість мазків і прозорість світлових переходів. Таким

чином, образна концепція твору розкриває тему кохання крізь призму східного розуміння гармонії та єдності з природою.

Процес створення картини складався з чітко визначених етапів: від розробки ескізів до виконання повноцінного багатошарового живопису в академічній техніці. На початковій стадії були сформульовані ідеї та художні завдання, що надалі лягли в основу візуального рішення. Композиція продумувалась із використанням принципу золотого перетину, гармонійного розташування мас та врівноваженого поділу на плани. Особлива увага приділялась інтеграції фігур у природне середовище, що дозволило досягти ефекту єдності між людиною і пейзажем. Важливу роль у досягненні цілісності образу відіграло використання лессувальної техніки, що дала змогу працювати з тонкими оптичними переходами кольору. Кожен етап передбачав не лише технічну реалізацію, а й осмислення відповідності образного задуму до візуального результату. Завдяки структурованому підходу вдалося зберегти логіку композиції та філософську наповненість твору до самого завершення.

Таким чином, у дипломній роботі вдалося не лише теоретично обґрунтувати значущість природи як художнього елементу в китайській традиції, а й перевести це осмислення у власний живописний твір. Реалізація задуму підтвердила, що сучасне мистецтво може бути засобом глибокого філософського висловлювання, навіть у межах класичних технік. Застосування академічного живопису, наповненого ідеєю та символікою, дало змогу поєднати професійну майстерність з особистісною художньою рефлексією. Картина несе не лише естетичне навантаження, а й виконує функцію візуального філософського діалогу. Поєднання східного світогляду з сучасним авторським підходом свідчить про можливість розвитку національних естетичних систем у нових контекстах. Досвід виконання роботи став підтвердженням того, що живопис залишається актуальним способом мислення та засобом духовного самовираження. Отже, результати дослідження можуть стати основою для подальших пошуків у галузі образної філософії та сучасної художньої практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арістотель. Поетика / Пер. з грец. Харків: Акта, 2015. С. 9–22.
2. Батичев Георгій Семенович. Естетика мистецтва Сходу. Київ: Вища школа, 1993. С. 47–61.
3. Бердяєв Микола Олександрович. Філософія творчості, культури і мистецтва. Київ: Факт, 2003. С. 101–115.
4. Бреєр Герман. Історія китайського живопису. Лейпциг: Seemann Verlag, 2010. С. 55–70.
5. Гомбріх Ернст. Історія мистецтва. Київ: Артбук, 2008. С. 302–317.
6. Грушевський Сергій. Про природу символіки в мистецтві. Львів: Астролябія, 2016. С. 12–21.
7. Дьяконова Ніна Яківна. Композиція в образотворчому мистецтві. Львів: Манускрипт, 2005. С. 44–52.
8. Ільїн Іван Олександрович. Про сутність художнього образу. Київ: Мистецтво, 2001. С. 19–34.
9. Казарян Сергій Артемович. Китайський живопис: символи, стилі, сюжети. Одеса: Фенікс, 2017. С. 23–39.
10. Кобринський Юрій Борисович. Принципи композиції в живописі. Львів: Манускрипт, 2005. С. 58–65.
11. Колпаков Віктор Миколайович. Філософія китайського пейзажу. Харків: Фоліо, 2010. С. 77–90.
12. Краус Артур. Мистецтво Китаю: історія стилів. Берлін: Taschen, 2004. С. 112–128.
13. Лі Цзе. Мистецтво та архітектура Китаю. Пекін: Arts Press, 2015. С. 33–47.
14. Лихачова Наталія Валеріївна. Символіка кольору в культурі Сходу. Дніпро: Поліграфіст, 2018. С. 15–29.
15. Лотман Юрій Михайлович. Семіотика мистецтва і культури. Київ: Юніверс, 2004. С. 88–101.
16. Мороз Ірина Миколаївна. Культурологія Сходу: філософія, мистецтво, традиції. Київ: Либідь, 2013. С. 71–86.

17. Нікітенко Антон Петрович. Філософія дао в образотворчому мистецтві Китаю. Київ: Смолоскип, 2019. С. 25–38.
18. Романенко Ірина Сергіївна. Простір і символ у традиційному китайському живописі. Львів: Сполом, 2020. С. 41–54.
19. Сунь Хуа. Філософія простору і тиші у східному живописі. Київ: Сфера, 2020. С. 14–27.
20. Сюн Чжан. Естетика порожнечі в китайському мистецтві. Пекін: Xu Culture Press, 2019. С. 51–63.
21. Сюй Хуей. Філософія гармонії в живописі Китаю. Шанхай: Xinghua, 2020. С. 37–50.
22. Чен Шао. Естетика китайського живопису: від класики до сучасності. Пекін: China Arts, 2016. С. 60–78.
23. Чжао Лінь. Пейзаж у китайському живописі: шань-шуй як світоглядна система. Гуанчжоу: ArtFocus, 2021. С. 19–34.
24. Чілтон Кетрін. Символіка візуального мистецтва. Харків: Фоліо, 2010. С. 40–55.
25. Шао Янь. Образ людини і природи в класичному мистецтві Китаю. Нанкін: T'ien Press, 2018. С. 60–90.
26. Юнь Цзянь. Китайський пейзаж як модель світу. Пекін: Хуа, 2016. С. 45–59.
27. Ян Хуей. Колір у китайському живописі: філософія і традиція. Гонконг: Lotus Press, 2015. С. 22–36.
28. Julia F. Andrews. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979. Berkeley: University of California Press, 1994. С. 155–169.
29. Susan Bush. Hsio-Yen Shih. Early Chinese Texts on Painting. Cambridge: Harvard University Press, 1985. С. 15–31.
30. Richard M. Barnhart. Three Thousand Years of Chinese Painting. New Haven: Yale University Press, 1997. С. 130–145.
31. Chen Shaofeng. Chinese Painting: A Historical Overview. Beijing: China Art Press, 2016. С. 44–58.

32. Craig Clunas. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press, 1997. C. 61–75.
33. James Cahill. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1982. C. 70–84.
34. Robert Hans van Gulik. *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*. Tokyo: Charles Tuttle, 1961. C. 100–114.
35. Maxwell K. Hearn. *How to Read Chinese Paintings*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008. C. 80–94.
36. Lothar Ledderose. *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: Princeton University Press, 2000. C. 45–58.
37. Keith Moxey. *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. C. 66–82.
38. Erwin Panofsky. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. C. 119–133.
39. Jessica Rawson. *Chinese Art: Varieties of Eastern Experience*. London: British Museum Press, 2005. C. 51–66.
40. George Rowley. *Principles of Chinese Painting*. Tokyo: Kodansha International, 1973. C. 88–99.
41. Shih Hsio-Yen. *The Chinese Literati Painters: Their Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. C. 39–54.
42. Sun Hua. *Nature and Emotion in Classical Chinese Painting*. Hong Kong: Lotus Press, 2015. C. 33–48.
43. Laurence Sickman, Alexander Soper. *The Art and Architecture of China*. New Haven: Yale University Press, 1971. C. 98–112.
44. Michael Sullivan. *The Arts of China*. Berkeley: University of California Press, 2008. C. 100–117.
45. Zhang Fa. *Understanding Chinese Landscape Painting*. Singapore: World Publishing, 2011. C. 17–30.
46. Zhao Wu. *Visual Silence: A Study of Emptiness in Asian Art*. New York: Yale University Press, 2017. C. 12–25.

47. Zhao Yong. *Calligraphy and Composition in Chinese Painting*. Taipei: Taiwan Arts, 2009. C. 26–40.
48. Zhou Yiqing. *Harmony and Contrast in Chinese Landscape Painting*. Shanghai: Academy Press, 2022. C. 55–68.
49. Zhu Liang. *Human and Nature in Classical Art of China*. Beijing: Enlighten Arts, 2021. C. 29–44.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Репродукції творів



Рис. 1.1. Фань Куан. Мандрівник серед гір і потоків. XI ст.

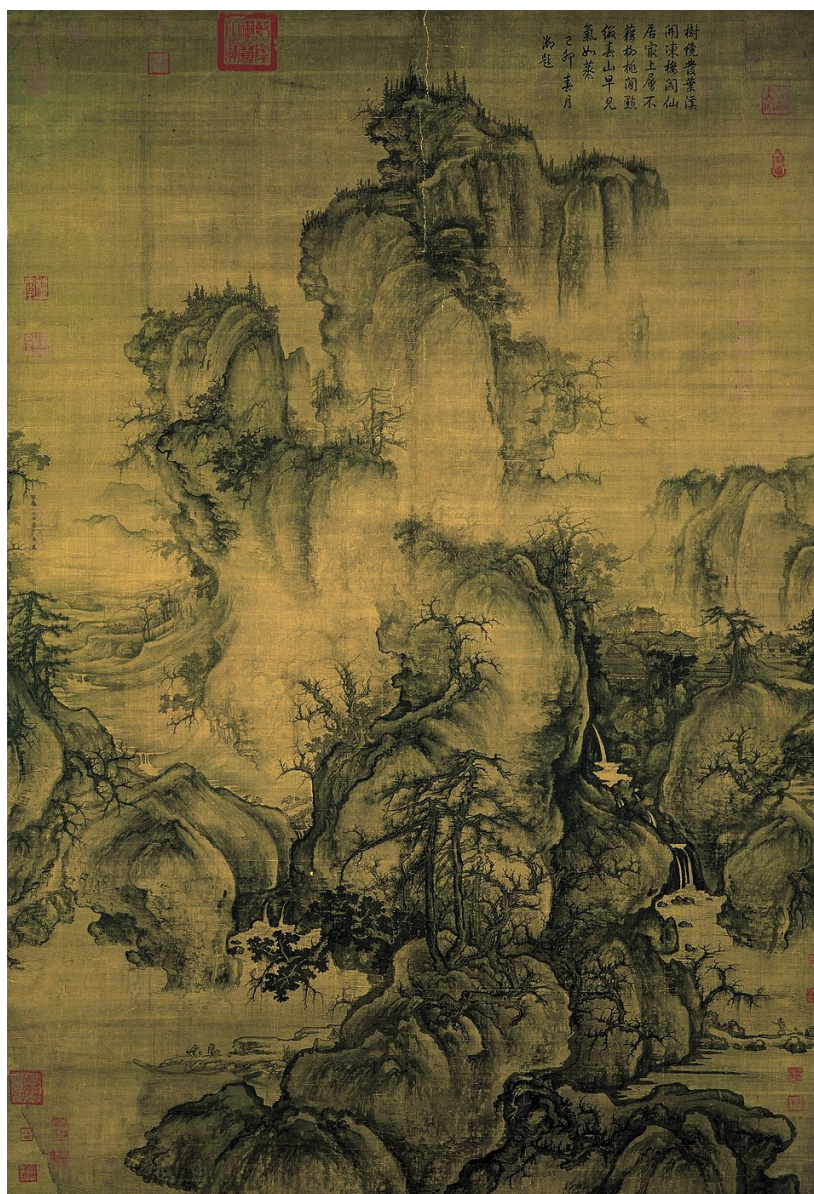


Рис. 1.2. Го Сі. Рання весна. XI ст.



Рис. 1.3. Шень Чжоу. на вершині гори. 1496р.



Рис. 1.4. Шень Чжоу. Пейзаж із чотирма соснами. XI ст.



Рис. 1.5. Шень Чжоу. Тихий рибалка в осінньому лісі. 1475р.



Рис. 1.6. Шень Чжоу. Спільний пейзаж. XI ст.

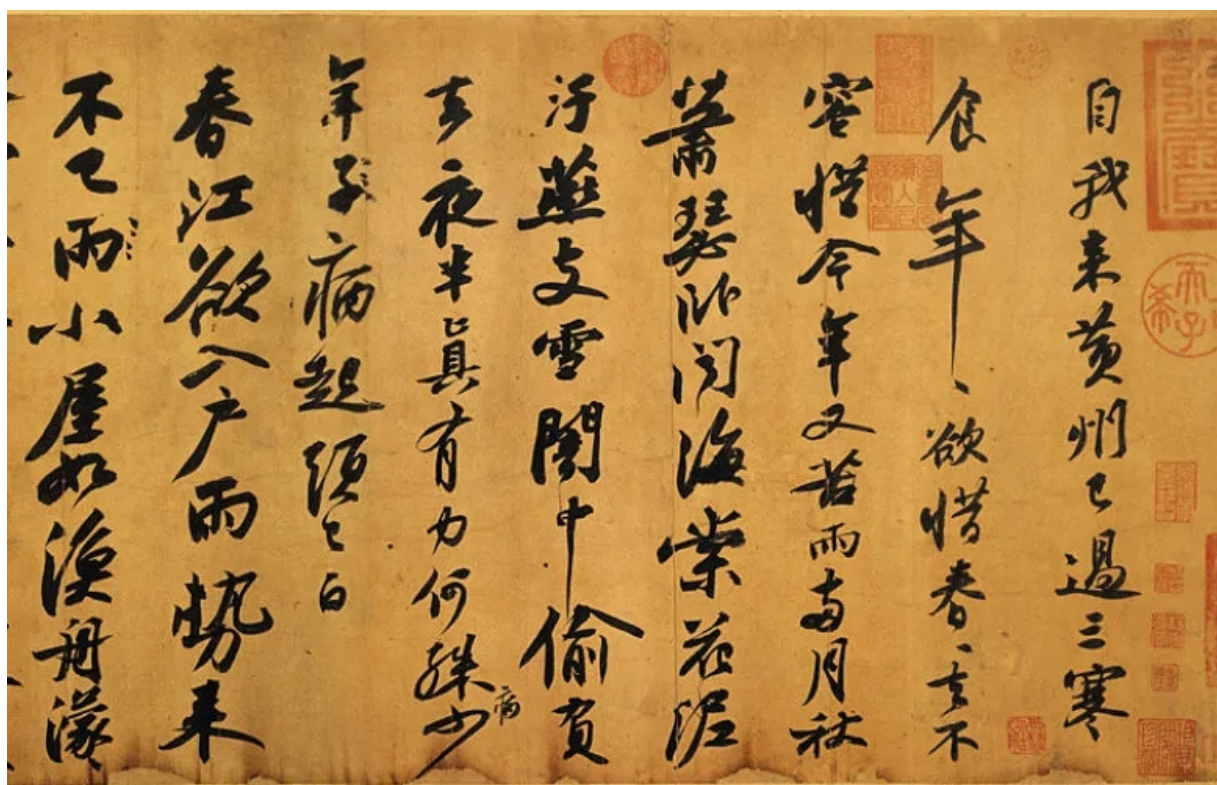


Рис. 1.7. Су Ші. .Холодна їжа. 1082р.



Рис. 1.8. Су Ші. Дерево і камінь. 1037-1101рр.



Рис. 1.9. Су Ші. Лист до головного повітового магістрата. 1100р.



Рис. 1.10. Ян Юнлянь. The Peach Blossom Colony. 2014р.

Додаток 2



Рис. 2.1. Ескізи пейзажу. Незрима гармонія природи та кохання: зустріч двох сердець на заході сонця.



Рис. 2.2. Ескіз пейзажу. Незрима гармонія природи та кохання: зустріч двох сердець на заході сонця» в кольорі.



Рис. 2.3. Пейзаж. Незрима гармонія природи та кохання: зустріч двох сердець на заході сонця. Готова робота.