

DOI: 10.18372/2415-8151.22.15387

УДК 712.046.1(510):688.62

## САКРАЛЬНІСТЬ, МІФОЛОГІЗМ І СИМВОЛІЗМ ШИРМ, ЇХ ЗВ'ЯЗОК З ЖИВОПИСОМ ТА ПРИЙОМ ШИРМИ В ЛАНДШАФТНОМУ ДИЗАЙНІ КИТАЮ

Дін Ян<sup>1</sup>, Товбич Валерій Васильович<sup>2</sup>,  
Ковальська Гелена Леонідівна<sup>3</sup>, Гнатюк Лілія Романівна<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Аспірант, Київський національний університет будівництва та архітектури, Китай,  
Київ, Україна, e-mail: dduy123wanan@gmail.com, orcid: 0000-0002-7064-9185

<sup>2</sup>Професор, доктор архітектури, завідувач кафедри інформаційних технологій в архітектурі,  
Київський національний університет будівництва та архітектури, Київ, Україна,  
e-mail: tovbych@gmail.com, orcid: 0000-0002-4794-4944

<sup>3</sup>Професор, доктор архітектури, завідувач кафедри теорії архітектури,  
Київський національний університет будівництва та архітектури, Київ, Україна,  
e-mail: gelena.k@ukr.net, orcid: 0000-0002-9873-5413

<sup>4</sup>Доцент, кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну інтер'єру,  
Національний авіаційний університет, Київ, Україна,  
e-mail: liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua, orcid: 0000-0001-5853-9429

**Анотація. Мета:** дослідити специфіку традиційного китайського та японського елементу інтер'єру, як ширма, види ширм, визначити зв'язок між сюжетами ширм і традиційним живописом, продемонструвати на конкретних прикладах, як прийом ширм у вигляді зелених насаджень знайшов своє місце в традиційному китайському ландшафтному дизайні. Що, в свою чергу, дозволить глибше зрозуміти специфічну сакральну, міфологічну та символічну природу ширми, її багатозначність не лише як предмету вмеблювання, а, відповідно, і приховане значення традиційних прийомів китайського ландшафтного дизайну.

**Методологія.** У статті використано традиційні наукові методи історичного аналізу та порівняльного аналізу.

**Результати.** У статті аргументовано, що від самого початку китайська ширма не задумувалась як предмет вмеблювання житлового приміщення. Китайська цивілізація тісно пов'язана із сакральними віруваннями, філософськими вченнями й міфологізмом. Зазначено, що вона докорінно відрізняється від європейської цивілізації, яка заснована на пануванні монотеїзму і теорії панування людини над природою на правах головного Божого творіння. Натомість в основі китайської і японської культури лежало обожнювання Всесвіту і визнання природи як ідеалу гармонійного світу. Відтак людині відводилось у цій теорії другорядне місце. Обожнювання сил природи породжувало численні міфи про істот, які порядкують силами природи і населяють її. Визначено, що винайдення ширм визначалось як функціональними потребами швидкої трансформації внутрішнього простору, так і сакральні-міфологічним змістом: ширма підтверджувала тезу про мінливість Всесвіту і простору, закріплену таоїзмом (в рос. – даосизм) і буддизмом, а її зламчастість перегороджувала шлях злим духам неба, які можуть пересуватись лише по прямій траєкторії. Представлено окремий вид

ритуальних сакральних ширм, які прикрашались релігійними написами. Розглянуто мотиви зображень на ширмах в сакральному просторі, які в цьому випадку вони мають обмежену кількість живописних сюжетів на створках – це зображення природи та пейзажі. Ширма в сакральному сенсі перетворюється на «місток» між людиною і оточуючим її простором, символічний образ гармонії і порядку Всесвіту. Згодом прийом ширм, які здатні виконувати одразу декілька функцій – перегороджувати шлях злим духам, створювати ефект постійної мінливості пейзажних картин і створювати ефект безкінечного простору, – був розповсюджений у традиційному китайському ландшафтному дизайні.

**Наукова новизна.** Доведено, що такий традиційний атрибут китайської та японської культури, як ширма, мав під собою потужний сакральний-міфологічний зміст. Оскільки в Китаї до найвищого рівня мистецтв належали живопис і каліграфія, традиції китайського живопису вплинули і на розписи китайських ширм та в подальшому на ранньому етапі були запозичені Японією. Наведено в якості доказу трансформації прийому ширми традиційний прийом китайського ландшафтного дизайну, коли простір приватного саду навмисно перегороджувався «зеленими ширмами», унеможливаючи огляд ділянки з далекої відстані.

**Практична значущість.** Дослідження поглиблює знання про традиційну китайську та японську ширму, яка в Європі сприймалася як екзотичний елемент інтер'єру. Порівняння традиційних китайських і японських ширм з ширмами на картинах стилю «шинуазрі» та з виготовленими в Європі «китайськими» ширмами-аналогами доводить неможливість виготовлення ширми за відповідними канонами без розуміння її прихованого змісту. Парадокс полягає в неможливості виготовити ширму за китайським чи японським зразком, якщо розуміти її лише як суто функціональний елемент інтер'єру.

Визначено, що важливу роль в образі ширми відіграло її призначення, оскільки храмові ширми відрізнялись від ширм у палаці імператора, а імператорські ширми – від ширм знаті. В розписах ширм утілено традиційні канонічні жанри живопису, тому розуміння специфіки ширм водночас допомагає краще розуміти традиційні живописні жанри. У статті зазначено, що ширма стала елементом настільки високоадаптивним, що не лише знайшла своє гідне місце у будівлях різного призначення, а й утворила один з канонічних прийомів китайського ландшафтного дизайну. Враховуючи сучасне зацікавлення китайськими ландшафтними традиціями поза межами Китаю, це сприятиме застосуванню цих прийомів у сучасній садово-парковій архітектурі «східного зразку».

**Ключові слова:** сакральність і міфологізм; китайська та японська ширма; архітектура та мистецтво; жанри живопису; прихований зміст; запозичення; багатозначущість змісту; таоїзм та буддизм; ландшафтний дизайн; високоадаптивний елемент; канонічні прийоми; трансформація.

## ВСТУП

У наш час спостерігається захоплення європейської цивілізації Сходом в усіх його проявах. Подібні явища мали місце в Європі й Російській імперії починаючи з XVIII століття, однак сучасна ситуація найбільш подібна до початку XX століття, коли подібне зацікавлення стало свідченням прихованої кризи в суспільстві, втрати старих ідеалів, падіння рівня релігійності й спроб знайти вихід з кризової ситуації. На початку XX століття це призвело до хворобливого захоплення різноманітним містицизмом,

популярністю екзотичних предметів у вмеблюванні, а також до зацікавлення східними релігійними і філософськими вченнями. З другої половини XIX століття зацікавлення китайською культурою поступово змінилося зацікавленням японською культурою.

Європейські споживачі XIX–XX століття захоплювались японськими предметами вжитку, так само як століттям раніше вони захоплювались китайським фарфоровим посудом, віялами і ширмами, однак це захоплення відбувалось підсвідомо, європейці навряд чи змогли б

пояснити самі собі, що саме так вразило їх у східних культурах.

Сьогодні, коли світ є більш відкритим, маємо широку можливість ознайомитися з науковими працями вчених різних країн, а відтак аргументувати основні риси, притаманні східному мистецтву.

Аналіз китайського та японського мистецтва слід розпочинати не з традиційного для нас аналізу сюжету, композиційної побудови та колористики, а з підґрунтя, на якому взагалі засноване китайське і японське мистецтво.

Спільним для китайського і японського живопису є потреба його домислювання і певна умовність зображеного. Як у Китаї, так згодом і в Японії вважалося, що в кожному явищі Всесвіту після найвищого злету настає упадок, тому митці навмисно надавали своїм творам легкої незавершеності.

Одним з найбільш традиційних елементів китайського, а згодом і японського інтер'єру, є ширми, які протягом свого існування із суто функціонального елементу набули рис елементу з прихованим змістом і твору мистецтва, тим більше, що багато ширм розписували кращі живописці тих часів.

Традиційна китайська і японська ширма забезпечувала трансформацію внутрішнього простору, виконувала задачу естетизації простору і водночас була тісно пов'язана із сакральною-містичною складовою. Мистецтво ширми цінилось суспільством дуже високо, тому її розписами займалися відомі художники.

Сюжети ширм з їх недовомленістю, умовністю зображувальних засобів були споріднені з сюжетами традиційних китайських та японських віршів, у центрі яких також була природа і чотири пори року. Тут підходимо впритул до іншого зв'язку – між мистецтвом ширми, віршами і ландшафтною архітектурою. Віршовані рядки перегукуються з живописним зображенням цих краєвидів на ширмі, й водночас ці ж рядки дають поетичну назву павільйонам у приватних садах.

Водночас сам безпосередній прийом розділення простору і його трансформації засобами розсувних ширм знаходить своє втілення в розплануванні частин приватних садів. Яскравим прикладом є приватні сади м.Сучжоу, які стали взірцем наслідування китайських класичних садів у різних регіонах країни.

## АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

При підготовці статті опрацьовувались публікації Анаріної Н., Д'якової Є. [1], Виноградової Н. [2], Деніке Б. [3], Дмитренка А. [15], Дьоміна М. [15], Івашко Ю. [5, 11, 12, 13, 14, 15], Конрада М. [6], Кузьменко Т. [11], Кушнеж-Крупі Д. [12], Лі Шуань [5, 11], Лоу Чинсі [7], Ніколаєвої Н. [8], Орленка М. [14,15], Чан Пена [11, 12, 13, 15], Чернишева Д. [13], Шевцової Г. [9], Qin Li [10].

Пен Чан, Ю. Івашко, Д. Чернишев займалися аналізом витоків традиційної китайської архітектури та звернули особливу увагу на китайські малі архітектурні форми. Зокрема Пен Чан систематизував типи павільйонів за їх функціональним призначенням, композиційною побудовою, морфологією форм, виявив національні й регіональні риси в архітектурі павільйонів і їх не-тотожність із павільйонами стилю «шинуазрі» в Європі. Ю. Івашко, Пен Чан, Т. Кузьменко, Д. Кушнеж-Крупа розглянули аспекти, пов'язані з ландшафтною архітектурою приватних садів Китаю. В публікаціях М. Орленка, М. Дьоміна, Ю. Івашко, А. Дмитренка, П. Чана досліджувався аспект, пов'язаний з реставрацією традиційних китайських автентичних і декоративних елементів.

Безпосередньо сюжети ширм досліджувались у наукових працях М. Конрада [6] та Н. Ніколаєвої [8].

Н. Ніколаєва досліджувала Китай і Японію з погляду на їх мистецтво і культуру як специфічне відбиття образу світу в його мінливості [8]. Вона об'єднала свої статті, присвячені Китаю, Японії та Кореї, в окрему збірку, тим самим довівши можливість порівняння космогонічних, естетичних та філософських уявлень цих країн з точки зору їх відбиття в мистецтві та архітектурі. Вона підкреслила, що на ранньому етапі розвитку цивілізацій цих країн основну роль в мистецтві займала скульптура, а згодом – живопис, який значно вплинув на характер розсувних ширм. Авторка надала загальну картину культурно-мистецького розвитку країн Далекого Сходу, підкресливши при цьому ансамблевий характер традиційного китайського середньовічного мислення, що спонукало до появи синтезу мистецтв в архітектурі ансамблів різного функціонального призначення.

Особливість наукового підходу М. Конрада полягає в тому, що він дослідив традиційні види японських мистецтв через сакральну-світоглядну призму Японії. З його праць

виходить, що в Японії мистецтво виготовлення ширм набуло національних ознак в IX–XI століттях, причому національні особливості вплинули на характер розписів взагалі в епоху Хейан, охопивши навіть таку специфічну сферу, як релігійне мистецтво. Він зазначив, що в цей період намітився стійкий відхід від китайських мистецьких канонів у бік формування власного національного стилю живопису, втіленого в тому числі і в ширмах («бьобу»), які були прикрашені живописом і знаходились в аристократичних оселях. Основним сюжетом розписів ранніх ширм стають пейзажи певного змісту, в тому числі зміна пір року. Водночас М. Конрад не займався дослідженням досить вузького аспекту – мистецтва виготовлення ширм, і розглядав їх у загальному контексті процесу формування японської культури.

Натомість Н. Ніколаєва досить детально дослідила феномен японської ширми. Подібно до М. Конрада, вона підходить до дослідження феномену ширми із сакральньо-філософських позицій, тим самим даючи зрозуміти, що взаємини людини з ширмою були набагато глибшими з точки зору змістового наповнення, ніж проста утилітарність. Природу японської (як і китайської) ширми можна зрозуміти лише в тому випадку, коли сприймати ширму з позицій традиційної китайської та японської культури, оскільки там проголошувалась можливість специфічного зв'язку людини і неживого предмету. На думку дослідниці, саме ширма найсильніше виражала ідею мінливості і трансформації простору і водночас була одним з найпоширеніших предметів широкого вжитку.

В середньовічній Японії сакральньо-містична роль ширми підпорядковувалась релігійній доктрині пізнього буддизму з проголошенням теорії порожнини «шуньята» як першооснови світу матеріального. Згідно концепції буддизму, ширма одночасно втілювала ідею розподілу простору і збереження простору як одного цілого, здатного до постійних змін. Звідси сприйняття ширми не як простого утилітарного елементу, а як речі з одночасним поєднанням матеріального і духовного (засіб трансформації простору).

Н. Ніколаєва навела факти про існування ширм в Японії ще в VIII столітті і навела витоки традицій ширм в Японії: перші ширми були привезені до Японії з Китаю і виконували містичну функцію захисту від прямоходячих темних сил. Ці традиції в Китаї проголошувались таоїзмом.

Водночас вона підтверджує тезу М. Конрада про те, що саме IX століття слід вважати періодом появи національного японського стилю в розписі ширм, і цей період вона пов'язує з формуванням національного японського стилю в архітектурі – «сінден-дзукурі».

## МЕТА

Мета статті полягає в аналізі витоків виникнення мистецтва виготовлення традиційних китайських та японських ширм, символічного значення ширми як містка між людиною і безмежним Всесвітом. Ширма безпосередньо пов'язана з мистецтвом живопису та каліграфією, і роль її виявилась настільки значною, що утворився окремий прийом традиційного ландшафтного дизайну, який як раз і використовує прийом перегородження простору — але вже зеленими насадженнями. Розуміння сакральньо-містичного змісту ширми в загальному контексті китайського і японського мислення змінює її сприйняття, допомагає розібратись у типах ширм, у відмінностях між китайськими і японськими ширмами, у взаємозв'язках між розписами ширм і традиційними живописними жанрами. Окремим питанням є визначення ландшафтного прийому ширми, що є актуальним з погляду на поширення в Європі і на пост-радянському просторі традицій влаштування «китайських садів» і «японських садів».

Досягнення мети здійснюється в три етапи. 1-й етап — ознайомлення з джерельною базою, іконографічними та історичними джерелами. 2-й етап — визначення особливостей ширми і її сакральньо-містичного значення. 3-й етап — виявлення безпосереднього впливу прийому ширми на традиційний китайський ландшафтний дизайн.

## РЕЗУЛЬТАТИ ТА ОБГОВОРЕННЯ

Багатозначність мистецтва східної ширми є настільки важливим аспектом, що потребує аналізу ширм в одному ряду з космогонічними світоглядними уявленнями, релігійними та філософськими вченнями та іншими видами мистецтв. Образна символіка відзначалась нашаруванням самантики одного мотиву на інший, що зрештою призвело до появи багатозначності одного і того ж зображення, що стане характерною ознакою як китайського, так і японського мистецтва.

Так виникає поняття образу-символу, коли за буквальним зображенням знаходиться прихований зміст. Тобто, зображення елементів природного світу водночас стає відбиттям невидимого і неосяжного прихованого змісту, який підноситься над реальним змістом речі. Таке ставлення відповідало поширеним в Китаї вченням таоїзму і буддизму та в Японії — синто та буддизму. Особливістю китайської культури в цілому є те, що на ранньому етапі формування китайської цивілізації концепція світостворення мала поетично-міфологічне забарвлення. Починаючи з найдавніших часів у Китаї поступово ускладнюється образна система символів. У побутові предмети починає вкладатися певний прихований зміст, оскільки ритуальні орнаменти перебирають на себе функції оберегів від злих сил та природних катаклізмів. Природний світ сприймається як світ живий, населений містичними істотами, дружніми або ворожими до людини.

Специфіка становлення китайської культури і мистецтва на ранньому етапі полягає в одночасному вшануванні живих істот (тварин, птахів) і неживих елементів природи (гори, ріки), що призводить до ототожнювання певних тварин з природними елементами – горами та водоймами. Зображення тварин водночас стає свідченням про явища природи, і в цьому проявляється принцип прихованого змісту, незрозумілого для всього широкого загалу. Такий побутовий предмет, прикрашений ритуальними зображеннями тварин, з чисто утилітарної речі перетворюється на оберіг і предмет культу. В процесі становлення картина світу в мистецтві Китаю набуває структурності й логічності з гармонійним поєднанням активного і пасивного, динамічного і статичного, створюючого і руйнівного, що в подальшому знайде вираження в співіснуванні двох протилежних початків інь та ян. Вже у древніх ритуальних сосудах спостерігаються спроби абстрактного вираження ієрархії Всесвіту в розподілі на підземний, земний і небесний світи та розташування ребер по чотирьох сторонах світу. Втім, на початковому етапі становлення космогонічних уявлень Китаю картина Всесвіту ще не має завершеності, яка відзначає вірування Китаю наступних віків.

Поступово формується специфічне символіко-метафоричне мислення Китаю і оформлення анімістичних вірувань і міфів у сформовану систему світогляду. Вираженому міфологізму і символізму зображень в

китайському мистецтві сприяла і релігія — таоїзм.

На ранньому етапі становлення традиційного китайського живопису людині в масштабному величому пейзажному оточенні відводиться незначне місце, але ситуація змінюється починаючи з XII століття. Пейзажні зображення набувають більшої ліричності, відповідності людському масштабу, в зображення включається фігура монаха чи замріяного поета, що підсилює враження від природного оточення. Це призводить до появи теми злиття природи і людини в традиційному китайському живописі. В середовищі монахів-живописців буддистської секти Чань формується особливий живописний жанр «умовного пейзажу», де гори зображуються в вигляді абстрактних тушових плям, які вимагають від глядача певної фантазії домислювання. Цей же принцип втілюється в лише накреслених обрисах живих тварин, зокрема птахів на гілках, де головним стає не деталізація зображення, а передача певного емоційного настрою. В цьому вбачають спорідненість живопису з каліграфією, де в умовності знаків передається певна емоційність і прихований зміст. Не випадково картини схожі своїм лінійним ритмом та з'єднанням окремих деталей в одну цілісність на каліграфію.

Китайський живопис епох Сун та Юань характеризує умовність, певна недомовленість і наявність прихованого змісту. Завданням живопису цих епох є пробудження певних емоцій мистецькими засобами. Мистецтво засновується на єдності створюючих і руйнуючих стихій.

У Китаї одночасно панували таоїзм, буддизм і конфуціанство, і всі вони проголошували єдність людини і природи. У таоїзмі принцип чергування природних картин свідчив про мінливість і динамізм світу. У багатьох наукових джерелах можна зустріти твердження про складність сприйняття традиційного китайського і японського мистецтва для непідготовленого глядача, не обізнаного з тонкощами світогляду китайців та японців. Ця складність сприйняття пов'язана з принципово відмінною від європейської системою художніх уявлень і естетичних ідеалів.

Якщо охарактеризувати ознаки традиційного китайського та японського мистецтва, то це — зумовленість характеру мистецтва традиційними віруваннями та сприйняттям світу, домінування канонічності й традиційності та обмежене новаторство, природа як головна тема мистецтва, поступова еволюція

мистецьких напрямів з одночасним збереженням сформованих канонів і вдосконаленням на рівні технік, колористики, композиційної побудови, умовність, символізм і багатозначущість зображень.

На основі аналізу давніх японських текстів та ілюстрацій можна встановити, що на ранньому етапі формування ширм вони виготовлялись за китайськими зразками. Зокрема, це були ширми, які склалися з декількох створок із пейзажним зображенням, причому кожна окрема створка обрамовувалась парчею. В романі «Гендзі моногатарі» згадується опис чотирьохстворчастої ширми із зображенням чотирьох пір року, гір, рік та водоспадів, причому ця ширма підноситься як шедевр мистецтва, який був подарунком члена імператорської родини. Отже, ширма з побутового елементу перетворилась на вишуканий предмет дарунку.

Від китайських традицій ширм походить напрям живопису на ширмах в дзенських монастирях Японії в техніці монохромного живопису, заснованого на канонічному китайському живописному сюжеті «шан-шуй» («гори-води») з ідеями вираженості безмежності Всесвіту. Від Китаю походить японська традиція зображати патріархів буддизму і тварин-виразників певного прихованого значення. На основі канонічного китайського сюжету «Вісім видів річок Сяо і Сян» японський художник Сьобун створив власні ширми, які не були точною копією китайських зразків через певну умовність зображень. Учні Сьобуна відійшли ще далі від китайських живописних канонів в створенні ширм із зображеннями пір року. Традиційно символом зими був образ засніженого берегу річки і схилу гори, символом літа сосна з журавлями і лотосами. Японські живописці піддали творчій модифікації і традиційний китайський жанр «хуа-няо» («квіти і птахи»), які в Японії здобув поширення під назвою «катога» завдяки Сессю. Японська версія стилю передбачала умовність в зображенні, відрізняючись від китайської живописної манери прописувати кожну пташину пір'їну і кожну пелюстку квітки. Специфіка композиційної побудови зображень на японських ширмах була зумовлена японською традицією сидіти на підлозі, відповідно з цього положення оглядали і ширми. Розквіт мистецтва японських ширм припав на XVI століття.

В Китаї традиційно виготовлялись екрани та ширми-триптихи, в Японії — двох-шестита восьмистворчасті ширми. Від давніх часів

в скарбниці Сьосоїн в Японії залишилися китайські ширми з створками із шовку, обрамовані за китайською традицією парчею і прикрашені візерунком «птахи і квіти» (традиційний китайський жанр «хуа-няо») і тушовою каліграфією. Це підтверджує тезу про те, що в Китаї вищим проявом мистецтва вважались лише живопис і каліграфія. Попри китайські витоки японських ширм, поступово мистецтво ширм виокремилось в осібний напрям японського мистецтва з національним окрасом. Втім, традиція поєднання на ширмі живопису і каліграфії, запозичена з Китаю, залишилась, що видно на ілюстраціях інтер'єрів епохи Хейан.

Існує й окремий вид ритуальних сакральних ширм, які прикрашались релігійними написами. Ширми прикрашають не лише палаци й житла, а й храми, і в цьому випадку вони мають обмежену кількість живописних сюжетів на створках – це зображення природи та пейзажі. Від китайських традицій походить сюжет із зображенням павільйону в мальовничому природному оточенні, де другорядною темою сюжету стає зображення відлюдника чи монахів. Такі ширми мали не стільки утилітарне, скільки ритуальне значення. Розвитку мистецтва храмової ширми сприяло вчення езотеричного буддизму в Японії, яке проголошувало можливість досягнення просвітлення через предмети мистецтва і злиття людини, природи і мистецького твору. Ширма в сакральному сенсі перетворюється на «місток» між людиною і оточуючим її простором, символічний образ гармонії і порядку Всесвіту, тому поширеною темою ширм Японії стає зображення чотирьох пір року. Попри безпосередній зв'язок матеріальної ширми і нематеріальних видів мистецтва, таких як вірш, відмінності між ними полягають в тому, що умовність, багатозначущість і символізм в віршованих рядках мають нематеріальний характер, натомість в ширмі ці ознаки втілено в матеріальному об'єкті.

Оскільки в китайських і японських ширмах домінував принцип умовності, мінливості, багатозначущості, сам принцип композиційної побудови ширм є незвичним для представника європейської цивілізації, вихованого на зрозумілих за сюжетом і композицією творах мистецтва, головне місце в яких традиційно займав образ людини. Для європейця асиметрична рухлива композиція ширми з відсутністю основного акцентного елементу здається дивною, оскільки дійсно зображення

на всіх створах різні і вкупі створюють ефект постійної мінливості простору. Дивним для європейця є і прийом неповного зображення квітки або дерева, що особливо поширене в японських ширмах. Втім, це не була вада живописця, а продуманий задум, спрямований на домислювання глядачем «прихованого» фрагменту. Згідно східного ставлення до мистецтва, в сприйнятті твору однаково приймають участь митець і глядач: митець через початкове медитативне споглядання втілює приховану красу, яку він зміг сприйняти в якомусь явищі природи, а глядач через домислювання зображення і переживання власних емоцій також наповнює твір мистецтва енергією.

Відмінності між принципами побудови європейського полотна і китайської чи японської ширми наступні: в європейській картині всі елементи зображення підпорядковані одній головній ідеї сюжету і згруповані навколо головного елементу картини, натомість в ширмі всі елементи існують відокремлено, а їх поєднує лише спільна назва і спільний сюжет.

Побіжно зазначимо, що популярність ширми вийшла за межі Китаю та Японії, однак в Європі, Америці, Російській імперії ширми перетворились на вишуканий елемент інтер'єру без сакрально-філософського підґрунтя Сходу. В картині А. фон Келлера зображено китайську багатостворчасту ширму, і саме в цей час шести-та восьмистворчасті ширми привозилися з Японії (рис. 1). Саме починаючи з другої половини XIX століття західний світ переживає захоплення Японією. Зображена багатостворчаста ширма хоча і мала місце в Давньому Китаї, проте є нехарактерним для Китаю типом ширми. Традиційно вважається, що старовинні китайські ширми були більш деталізованими, розкішними, мали дороге обрамування.

Натомість японські ширми активно застосовували золоте тло і прийом умовності зображень, коли живопис на ширмі знаходився неначе в порожнечі, що яскраво простежується на прикладі відомої ширми Огана Коріна «Іриси». Отже, це є свідченням того, що мистецтво японської ширми одночасно формувалось на основі китайської ширми (на ранньому етапі), і національних вірувань і вчень, зокрема синто та буддизму. Це призводить до більшої умовності японської ширми у порівнянні з китайською (рис. 2).

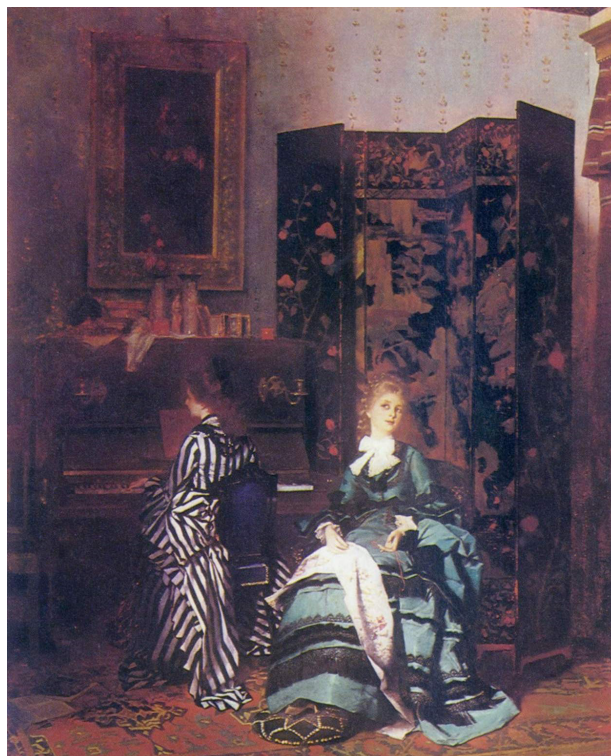


Рис. 1. Ширма на картині Альберта фон Келлера «Шопен» (1873). Фрагмент

У багатьох випадках тут варто провести аналогію між образними засобами японської ширми і ширм, розписаних художниками секти Чань, які також активно використовували прийоми умовності зображення, обмеження мистецьких прийомів, образу як уособленого символу певного явища. Темою традиційної японської ширми стає природа, пори року, квіти. Часто японські ширми порівнюють з мистецтвом хайку через спільність образних засобів і їх максимальну лаконічність.

У хайку виражена циклічність і мінливість речей в природі, так само в розписах ширми світ природи представлений як безкінечний, символічний і постійно мінливий. Не випадково живопис на створах ширм має асиметричну побудову композиції, що також стверджує постійну мінливість і непостійність Всесвіту.

В ширмі Огата Коріна іриси розкидані по площині зображення таким чином, що направляють погляд глядача з лівого верхнього кута до правого нижнього, причому кути з'єднано не прямою, а зламчастою лінією, яка визначається обрисами квітів болотних ірисів – «квітів самурая», як називали їх у Давній Японії через гострі листки, схожі на самурайські мечі. Художник навмисно залишає кілька ірисів

у правому нижньому куті ширми ніби «поза кадром», їх стеблини неначе йдуть в землю десь поза рамою, тим самим зорозово розширюючи простір.



Рис. 2. Восьмистворчаста китайська ширма XVIII ст. з Музею імперської меблевої колекції у Відні.

Джерело: [https://en.wikipedia.org/wiki/Folding\\_screen](https://en.wikipedia.org/wiki/Folding_screen)  
Дата доступу: 15.07.2020

З європейської точки зору, композиція є підкреслено невірноваженою, частина зображень «збита» в один бік а верхній правий кут залишається порожнім. Проте в цьому якраз і полягає специфіка світогляду Японії і її відмінність від європейського світогляду, де все має підпорядкований регламентований характер. В центрі японського (і китайського) світогляду – природа, в якій панує асиметрія, а наявність порожніх незамальованих місць на ширмі створює ефект безкінечного простору і одночасно умовності зображення (рис. 3).

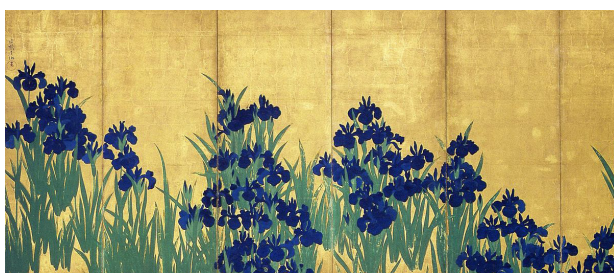


Рис. 3. Огата Корін. Шестистворчаста ширма «Іриси» (XVIII ст.). Матеріали з фондів Ю.В. Івашко.

Як вже було сказано вище, зображення ірисів на створках ширми не повторюються, так само як і в живій природі, кожна квітка оригінальна, однак вкупі вони створюють поетичне враження квітучого луку. Специфіка

китайської та японської ширми полягає в неможливості осягнення цілісного сюжету за окремим фрагментом, оскільки основна ідея твору сприймається лише при огляді ширми повністю. В динамічній композиції ірисів у напрямі з верхнього кута до протилежного нижнього також є певний задум створити враження, неначе ці квіти оглядає людина, що іде по луку.

Знавці японського мистецтва знають про специфічний ефект ширми, пов'язаний з японською традицією сидіти на підлозі на циновці. Якщо глядач оглядає ширму стоячи, іриси неначе розташовані внизу, він дивиться на них згори донизу, а якщо сидючи на циновці, то у глядача складається враження, що він лежить серед квітів. Це поширений ефект, який застосовувався в ширмах Японії починаючи з XVI століття.

Ще одна традиційна японська мистецька ознака — це обмежена кількість зображених на ширмі елементів. Вважалося, що одна-дві квітки виражають красу узагальненого й ідеалізованого образу квітки, тому художники не намагались досягти буквального повторення того, з чого вони малювали — чи то з дерева, чи то з квітки. На відміну від європейських творів, ознакою японської (і китайської) ширми стає наявність незаповнених живописом чи каліграфією порожніх площин, порожній простір, який в японських ширмах набуває характер золотого тла. В цьому можна відчувати відголос давніх китайських парадних портретів, коли імператори з кількома сановниками чи слугами зображувались наче в порожнечі, без промальовки дальнього плану.

В європейській картині існує один прямо зрозумілий зміст. Натомість у китайській і японській ширмі те, що ми бачимо, і те, що насправді хотів сказати художник, відрізняється, і важливе місце у цьому процесі відіграє те, які почуття переживали художник, створюючи ширму, і глядач, оглядаючи її.

Згодом у мистецтві японської ширми з'являються специфічні національні образні прийоми. Одним з творців таких прийомів став Кано Ейтоку, який впровадив специфічний метод «кулісного простору» у відомій ширмі «Кіпарис», який служить для передачі ефекту безмежності простору завдяки застосуванню зображень золотих хмар «касу мі» — домінуючого тла, які переходять на підніжжя масивного стовбуру кіпарису. Цей ефект золотих хмар являє собою



традиційний буддійський мистецький прийом, згадки про який датовані ще IX–X століттями. Таке золоте тло було виразним в напівтемному просторі інтер'єру, воно відіграло роль символічного простору, в якому існує могутнє дерево, а сам золотий колір сприяв ефекту більшої яскравості інших кольорів кольорової палітри ширми.

Починаючи з XVII століття темою ширм Японії стають вже не лише природні краєвиди, а й сцени за участю людей, що було зумовлене розвитком напрямку ширм широкого вжитку (до цього періоду ширма була невід'ємним храмовим та палацовим атрибутом, тобто мала виражені ознаки аристократичного і ритуального атрибуту). В другому десятилітті XVII століття та включно до середини XIX століття в широкому вжитку поширюються ширми зі сценами міських розваг і свят, що мало підживлювати людину позитивною енергією, святковим шумом «омацурі савагі» [1, с.230].

Хоча основним засобом впливу мистецтва ширми залишається передача і переживання емоцій від художника до глядача, розширюються засоби цього переживання, зокрема, доводиться, що передача емоцій може відбуватись не лише засобом зображення ідеального краєвиду чи пташок і квітів, а й через зображення веселої чи урочистої атмосфери свята за участю багатьох дійових осіб (ширми Кано Наганобу) чи через зображення красунь, які займаються музикою, каліграфією чи просто спілкуються або милуються краєвидами (ширма Кано Хідейорі «Милування кленами на горі Танао», II пол. XVI ст.).

Це свідчить про те, що запозичене в Японії з Китаю мистецтво ширм поступово модифікувалося в кілька національних стильових розгалужень.

У самому ж Китаї значення китайської ширми в житті суспільства виявилось таким помітним, що вплинуло і на традиційний китайський ландшафтний дизайн. Це зумовлене тим, що і в житті, і в усіх видах мистецтва китаець відчував себе частиною Всесвіту і природи, й основною задачею проголошувалося максимальне злиття із природою. Як і інші види мистецтва Китаю, ландшафтний дизайн був спрямований на створення максимальної гармонії людини і природи.

Якщо порівняти принцип розподілу внутрішнього простору будівлі ширмами з розподілом природними «ширмами» простору саду, можна помітити спільність спрямувань

(рис. 4). В обох випадках ширма – чи то штучно виготовлена, чи «зелена», з рослин, символізувала одночасно і постійну мінливість простору, і його безкінечність, слугуючи ще і захистом від злих сил через свою зламчасту форму (рис. 4).



Рис. 4. Характерний прийом розташування павільйону в природному оточенні в саду в Сучжоу. Акварель Чан Пена, 2020

## ВИСНОВКИ

На основі аналізу специфіки виникнення, розвитку та модифікацій мистецтва ширм можна констатувати, що ширма у свідомості китаєця чи японця ніколи не сприймалася як побутова річ, а як річ, наділена певними сакральними, символічними та міфологічними властивостями. Мистецтво ширм сформувалося у Китаї під впливом традиційних релігій таоїзму та буддизму, згідно принципів фен-шуй ширма виконувала роль оберега від злих духів, і таку ж роль виконували зображення на ширмі з певним прихованим змістом. Зображення на давніх китайських ширмах природних краєвидів та птахів з квітами відповідало світоглядному уявленню про природу як втілення ідеальної гармонії світу.

Перенесені на японський ґрунт, традиції мистецтва ширм спочатку були суто китайськими, але згодом під безпосереднім впливом місцевих світоглядних та культурно-мистецьких особливостей розвинулись у кілька самостійних напрямків, водночас залишаючись елементом умеблювання, здатним виконувати ритуальну чи охоронну функцію (свідченням цього є поява мистецького жанру храмових ширм).

Про багатогранність теми ширми свідчить і перенесення прийому перегородження простору ширмами навіть на традиційний ландшафтний дизайн.

**Перспективи подальшого дослідження.** Тема мистецтва ширм і аналізу ширми як твору мистецтва чи елементу дизайну в інтер'єрі хоча й неодноразово піднімалась в наукових джерелах, проте є недостатньо розкритою в зв'язку з ландшафтним дизайном. Частково цей напрям дослідження вже

був окреслений в публікаціях Ю. Івашко, Пен Чана, Д. Кушнеж-Крупа, однак велика кількість історичних садів на теренах Китаю і багатогранність застосованих прийомів унеможливають окреслення цих прийомів рамками досліджень лише кількох авторів.

## ЛІТЕРАТУРА

- [1] Вещь в японской культуре (сост. Н. Г. Анарина, Е. М. Дьякова). Москва: Восточная литература, 2003. 252 с.
- [2] Виноградова Н. А., Николаева Н. С. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. Москва, 1979. 374 с.
- [3] Денике Б. П. Япония (под ред. И. Маца). Москва, 1935. 103 с.
- [4] Древний Китай (энциклопедия). Пер. с англ. Д. Р. Коган. Москва, 2007. 44 с.
- [5] Івашко Ю., Ли Шуань. Модерн Западной Европы, Украины и Китая: пути трансформации и имплементации. Киев, 2015. 152 с.
- [6] Конрад Н. И. Очерк истории и культуры средневековой Японии. Москва, 1980. 143 с.
- [7] Лоу Чинси. 10 этюдов по китайской архитектуре. Москва, 2009. 208 с.
- [8] Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. Москва, 1972. 175 с.
- [9] Шевцова Г. Історія японської архітектури і мистецтва. Київ, 2011. 232 с.
- [10] Chinese pavilions. Text and photos by Qin Li. Beijing, 2019. 96 p.
- [11] Ivashko Y., Kuzmenko T., Li S., Chang P. The influence of the natural environment on the transformation of architectural style. Scientific Journal of Latvia University of Life Sciences and Technologies Landscape Architecture and Art, 2020, Vol. 15, No 15, pp.101-109.
- [12] Ivashko Y., Kuśnierz-Krupa D., Chang Peng. History of origin and development, compositional and morphological features of park pavilions in Ancient China. Scientific Journal of Latvia University of Life Sciences and Technologies Landscape Architecture and Art, 2020, Vol. 15, No 15, pp.75-85.
- [13] Ivashko Y., Chernyshev D., Chang Peng. Functional and figurative and compositional features of traditional Chinese pavilions Wiadomości Konserwatorskie. Journal of Heritage Conservation 61/2020, pp.60-66.
- [14] Orlenko M., Ivashko Y. The concept of art and works of art in the theory of art and in the restoration industry. Art Inquiry. Recherches sur les arts, 2019, vol. XXI, pp.171-190
- [15] Orlenko M., Dyomin M., Ivashko Y., Dmytrenko A., Chang P. Rational and aesthetic principles of form-making in traditional Chinese architecture as the basis of restoration activities. International Journal of Conservation Science, 2020, Volume 11, Issue 2, pp. 499-512.

## REFERENCES

- [1] Anarina N., Dyakova E. (Eds.) (2003). [Thing in Japanese Culture]. Moscow: Vostochnaya literatura. 252. [in Russian]
- [2] Vinogradova N., Nikolayeva N. (1979). Small art history. The art of the countries of the Far East. Moscow: Iskusstvo. 374. [in Russian]
- [3] Denike B. (1935). Yaponiya [Japan] (I. Mats, Ed.). Moscow, 1935. 103. [in Russian]
- [4] Kogan, D. R. (Trans.) (2007). Ancient China (encyclopaedia). Moscow: Mir Knigi. 44. [in Russian]
- [5] Ivashko Y., Li S. (2015). Modern style of Western Europe, Ukraine and China: ways of transformation and implementation. Kyiv: Phoenix, 152. [in Russian]
- [6] Konrad, N. (1980). Essay on the history and culture of medieval Japan. Moscow. 143. [in Russian]
- [7] Lou C. (2009). 10 sketches on Chinese architecture. Moscow: Izdatel'stvo Assotsiatsii stroitel'nykh vuzov. 208. [in Russian]
- [8] Nikolayeva, N. (1972). The decorative art of Japan. Moscow: Iskusstvo. 175. [in Russian]
- [9] Shevtsova, H. (2011). History of Japanese Architecture and Art. Kyiv: Grani-T. 232. [in Ukrainian]
- [10] Qin Li (Text and photos). (2019). Chinese pavilions. Beijing: China Architecture and Building Press. 96.
- [11] Ivashko Y., Kuzmenko T., Li S., Chang P. (2020). The influence of the natural environment on the transformation of architectural style. Scientific Journal of Latvia University of Life Sciences and Technologies Landscape Architecture and Art, Vol. 15, No 15, 101-109.
- [12] Ivashko Y., Kuśnierz-Krupa D., Chang Peng. (2020). History of origin and development, compositional and morphological features of park pavilions in Ancient China. Scientific Journal of Latvia University of Life Sciences and Technologies Landscape Architecture and Art, Vol. 15, No 15, 75-85.
- [13] Ivashko Y., Chernyshev D., Chang Peng (2020). Functional and figurative and compositional features of traditional Chinese pavilions. Wiadomości Konserwatorskie. Journal of Heritage Conservation, 61, 60-66.
- [14] Orlenko M., Ivashko Y. (2019). The concept of art and works of art in the theory of art and in the restoration industry. Art Inquiry. Recherches sur les arts, vol. XXI, 171-190.
- [15] Orlenko M., Dyomin M., Ivashko Y., Dmytrenko A., Chang P. (2020). Rational and aesthetic principles of form-making in traditional Chinese architecture as the basis of restoration activities. International Journal of Conservation Science, Volume 11, Issue 2, 499-512

## АННОТАЦИЯ

**Дин Я., Товбич В.В., Ковальская Г.Л., Гнатюк Л.Р. Сакральность, мифологизм и символизм ширм, их связь с живописью и прием ширмы в ландшафтном дизайне Китая.**

**Цель:** исследовать специфику такого традиционного китайского и японского элемента интерьера, как ширма, виды ширм, выявить связь между сюжетами ширм и традиционной живописью, продемонстрировать на конкретных примерах, как прием ширм в виде зеленых насаждений нашел свое место в традиционном китайском ландшафтном дизайне. Это позволит глубже понять специфическую сакральную, мифологическую и символическую природу ширмы, ее многозначность не только как предмета мебелировки, а соответственно и скрытое значение традиционных приёмов китайского ландшафтного дизайна.

**Методология.** В статье использованы традиционные научные методы исторического анализа и сравнительного анализа.

**Результаты.** В статье аргументировано, что изначально китайская ширма не задумывалась как предмет мебелировки жилого помещения. Китайская цивилизация тесно связана с сакральными верованиями, философскими учениями и мифологизмом. Указано, что она коренным образом отличается от европейской цивилизации, которая основана на господстве монотеизма и теории господства человека над природой на правах главного Божьего творения. Напротив, в основе китайской и японской культуры лежало обожествление Космоса и определение природы как идеала гармоничного мира. Соответственно, человеку отводилось в этой теории второстепенное место. Обожествление сил природы порождало многочисленные мифы о существах, которые управляют силами природы и населяют природу.

Определено, что изобретение ширм определялось как функциональными потребностями быстрой трансформации внутреннего пространства, так и сакрально-мифологическим содержанием: ширма подтверждала тезис об изменчивости Вселенной и пространства, закрепленный таоизмом и буддизмом, а ее изломанность преграждала путь злым духам неба, которые могут перемещаться только по прямой траектории. Впоследствии прием ширм, которые способны выполнять сразу несколько функций – преграждать путь злым духам, создавать эффект постоянной изменчивости пейзажных картин и создавать эффект бесконечного пространства, – был распространен в традиционном китайском

## ABSTRACT

**Ding Y., Tovbych V., Kovalska G., Gnatyuk L. Sacredness, mythologism and symbolism of screens, their relationship with painting and screening in Chinese landscape design.**

**Aim.** To explore the specifics of such traditional Chinese and Japanese interior elements as screens, types of screens, identify the relationship between the plots of screens and traditional painting, demonstrate with specific examples how the reception of screens in the form of greenery has found its place in traditional Chinese landscaping. This will allow a deeper understanding of the specific sacred, mythological and symbolic nature of the screen, its many significance not only as a piece of furniture, but also the hidden meaning of traditional techniques of Chinese landscape design.

**Methodology.** Used the scientific methods of historic analyze and comparative analyze.

**Results.** The article argues that from the very beginning, the Chinese screen was not intended as a piece of furniture for living space. Chinese civilization is closely associated with sacred beliefs, philosophical teachings, and mythology. It is noted that it is radically different from European civilization, which is based on the domination of monotheism and the theory of human domination over nature on the rights of the main creation of God. Instead, Chinese and Japanese culture was based on the deification of the universe and the recognition of nature as the ideal of a harmonious world. Therefore, man was given a secondary place in this theory. The deification of the forces of nature gave rise to numerous myths about beings who rule the forces of nature and inhabit nature.

A separate type of ritual sacred screens, which were decorated with religious inscriptions, is presented. The motives of the images on the screens in the sacred space are considered, which in this case they have a limited number of picturesque plots on the sash - these are images of nature and landscapes. The screen in the sacred sense becomes a "bridge" between man and the surrounding space, a symbolic image of harmony and order of the universe.

It was determined that the invention of screens was determined both by the functional needs of internal space rapid transformation and sacred-mythological content: the screen confirmed the thesis of the variability of the universe and space, enshrined in Taoism and Buddhism, and its breaking on a straight trajectory. Subsequently, the use of screens that can perform several functions at once – to block the path of evil spirits, to create the effect

ландшафтном дизайне.

**Научная новизна.** Доказано, что такой традиционный атрибут китайской и японской культуры, как ширма, имел в своей основе мощный сакрально-мифологический подтекст. Поскольку в Китае к искусствам высшего уровня принадлежали живопись и каллиграфия, традиции китайской живописи повлияли и на росписи китайских ширм и в дальнейшем на раннем этапе были заимствованы Японией. Приведены в качестве доказательства трансформации приема ширмы традиционный прием китайского ландшафтного дизайна, когда пространство частного сада намеренно перегородивалось «зелеными ширмами», делая невозможным обзор участка с далекого расстояния.

**Практическая значимость.** Исследование углубляет знания о традиционной китайской и японской ширме, которая в Европе воспринималась как экзотический элемент интерьера. Сравнение традиционных китайских и японских ширм с ширмами на картинах стиля шинуазри и с изготовленными в Европе «китайскими» ширмами-аналогами доказывает невозможность изготовления ширмы по соответствующим канонам без понимания скрытого смысла ширмы. Парадокс состоит в невозможности изготовить ширму по китайскому или японскому образцу, если понимать ее только как чисто функциональный элемент интерьера. Определено, что важную роль в образе ширмы играло ее назначение, поскольку храмовые ширмы отличались от ширм во дворе императора, а императорские ширмы – от ширм знати. В росписях ширм воплощены традиционные канонические жанры живописи, поэтому понимание специфики ширм одновременно помогает лучше понимать традиционные живописные жанры.

В статье указано, что ширма стала элементом настолько высокоадаптивным, что не только нашла свое достойное место в зданиях самого разного предназначения, но и образовала один из канонических приемов китайского ландшафтного дизайна. Учитывая современную заинтересованность китайскими ландшафтными традициями за пределами Китая, это будет способствовать использованию этих приёмов в современной садово-парковой архитектуре «восточного образца».

**Ключевые слова:** сакральность и мифологизм; китайская и японская ширма; архитектура и искусство; жанры живописи; скрытый смысл; заимствование; многозначность содержания; даосизм и буддизм; ландшафтный дизайн; высокоадаптивный элемент; канонические приемы; трансформация.

of constant variability of landscape paintings and create the effect of infinite space was widespread in traditional Chinese landscape design.

**Scientific novelty.** It is proved that such a traditional attribute of Chinese and Japanese culture as a screen had a powerful sacred-mythological meaning. Since painting and calligraphy belonged to the highest level of art in China, the traditions of Chinese painting also influenced the painting of Chinese screens and were later borrowed by Japan at an early stage. The traditional method of Chinese landscape design, when the space of a private garden was deliberately blocked by "green screens", making it impossible to view the area from a distance, is given as proof of the transformation of the screen reception.

**Practical significance.** The study deepens the knowledge of traditional Chinese and Japanese screens, which in Europe were perceived as an exotic element of interior. A comparison of traditional Chinese and Japanese screens with screens in Chinoiserie-style paintings and with "Chinese" analogues made in Europe proves the impossibility of making a screen according to the relevant canons without understanding the hidden meaning of the screen. The paradox is that it is impossible to make a screen on the Chinese or Japanese model, if you understand it only as a purely functional element of the interior.

It is determined that its purpose played an important role in the image of the screen, as the temple screens differed from the screens in the emperor's palace, and the imperial screens – from the screens of the nobility. Screen paintings embody traditional canonical genres of painting, so understanding the specifics of screens at the same time helps to understand better the traditional painting genres.

The article notes that a screen has become an element so highly adaptable that it has not only found its rightful place in buildings of various purposes, but also formed an one from the canonical techniques of Chinese landscape design. Given the current interest in Chinese landscape traditions outside of China, this will facilitate the application of these techniques in modern "oriental garden" architecture.

**Keywords:** sacredness and mythology; Chinese and Japanese screen; architecture and art; genres of painting; hidden content; loan; ambiguity of content; Taoism and Buddhism; landscape design, highly adaptive element; canonical techniques; transformation.

**AUTHOR`S NOTE:**

**Ding Yang**, post-graduate student of Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv National University of Construction and Architecture, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, Ukraine, e-mail: ddy123wanan@gmail.com, orcid: 0000-0001-7772-5200, professional orientation: design, graphical design, Chinese architecture and Art.

**Tovbych Valerii**, Doctor of science, Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, Ukraine, e-mail: tovbych@gmail.com, orcid: 0000-0002-4794-4944, professional orientation: theory of architecture, regional features of the national architecture of China, planning of historical settlements, renovation of industrial architectural monuments.

**Kovalska Gelena**, Doctor of science, Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, Ukraine, e-mail: gelena.k@ukr.net, orcid: 0000-0002-9873-5413, professional orientation: theory of architecture, regional features of the national architecture of China, planning of historical settlements, renovation of industrial architectural monuments.

**Gnatiuk Liliia**, Ph.D., Associate Professor, National Aviation University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, Ukraine, e-mail: gnatyuk.liliya@gmail.com, orcid: 0000-0001-5853-9429, professional orientation: sacral architecture, theory of architecture, regional features of the national architecture of China and Islamic countries, styles in architecture, renovation of industrial architectural monuments.

Стаття подана до редакції 05.06.2020р.  
Стаття прийнята до друку 24.03.2021р.