

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧАНЧЖИ У

УДК 726.03

ДИСЕРТАЦІЯ

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ХРАМОВІЙ АРХІТЕКТУРІ КИТАЮ

Спеціальність 191 – Архітектура та містобудування»

Галузь знань 19 – Архітектура та будівництво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

DocuSigned by:
 У Чанчжи У Чанчжи
94EDB816A34E479...

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор О.Ю. Оленіна

АНОТАЦІЯ

Чанчжи У. Синтез Мистецтв В Храмовій Архітектурі Китаю. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 191 «Архітектура та містобудування». – Харківський національний університет міського господарства імені О.М. Бекетова, Харків, 2023

Дисертацію присвячено вирішенню наукової проблеми дослідження синтезу мистецтв в храмовій архітектурі Китаю. Актуальність вивчення традиційної архітектури стародавнього Китаю особливо визначається в її впливі на сучасний художній процес. Розробка цього питання в архітектурній теорії в східно-європейській науковій спільноті залишається актуальною і вимагає подальших досліджень. Наукові зусилля в цьому напрямку не лише допоможуть розширити розуміння архітектурної спадщини Китаю, але й нададуть підстави для розробки нових концепцій та технік у галузі архітектури та містобудування.

Українська наука недостатньо активно вивчає спадщину китайської архітектури, зокрема храмової, яка виявляється унікальною не лише через архітектурні рішення, але і через відображення багат шарової міфотворчості в її конструкціях та декораціях. Розширення області досліджень та взаємопідтримка між архітектурною спільнотою України та Китаю, має сприяти обміну знаннями та розвитку нових ідей в галузі архітектури.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми дослідження, виявлено проблему, оцінено стан наукових і практичних опрацювань; показано зв'язок роботи з науковими програмами; визначено мету, завдання, об'єкт і предмет, межі та методи дослідження; розкрито наукову новизну і практичне значення одержаних результатів, представлено апробацію результатів дослідження, особистий внесок здобувача, публікації, структуру і обсяг роботи.

У першому розділі «Сучасний стан проблематики дослідження» наукові дослідження розглянуті в історичному аспекті та з позиції образності.

Дослідження підкреслює дві основні групи наукових праць: одна вивчає становлення художнього синтезу, а інша розглядає його художньо-символічну реалізацію. В історії архітектури виявлено, що теорія та методологія архітектурного мистецтва має коріння в міфах, релігії та загальній картині світу культури регіону. Визначено, що синтез мистецтв включає об'єднання творів у споруді чи формування просторових композицій. Існують різні класифікації, такі як об'єднання творів та створення просторових композицій. Також обговорюються різні рівні взаємодії, включаючи гармонійну композицію та взаємодію мистецьких стилів.

Синтез мистецтв в міському середовищі включає архітектурну подібність, екстер'єр будівель, створення архітектурних композицій та взаємодію з природним середовищем. Архітектурно-художня якість композицій визначається гармонією всіх мистецьких компонентів у міському просторі. Утворення архітектурного простору міста визначається художнім синтезом, який об'єднує різні мистецькі напрямки, створюючи унікальні та гармонійні об'єкти. Фактори, що впливають на формування храмового середовища, включають культурологічний, епохальний, місцевий, стилістичний, фактор архітектурно-художньої школи, ситуаційно-архітектурний, мотиваційний, науково-технічний та економічний фактори. Вони визначають використання різних видів мистецтва у формуванні архітектурних композицій, а також розвиток нових технологій у сучасній архітектурі.

Синтез мистецтв є важливим у перехідні та кризові періоди, протиставляючись роз'єднаності художніх тенденцій і сприяючи розвитку і збереженню цілісного мистецтва. Розкрито особливості сучасної системи мистецтва, виділяючи дві основні тенденції: збереження відособленості різних видів мистецтва та прагнення до їх синтезу. Через призму історичного контексту синтезу мистецтв розглянуто питання чи є сучасний синтез мистецтв продовженням минулих тенденцій чи новим явищем у розвитку

культури. Досліджені різні типи синтезу мистецтв, такі як синкретизм, супідрядність, колажне склеювання та інші.

Узагальнюючи аналіз процесу синтезу різних видів мистецтв китайської культури, можна зробити висновок про його синкретизм, але найголовнішим видом з усіх мистецтв є живопис. Саме завдяки його композиційним, колірним та гармонійним законам будується загальний культурний світ архітектури стародавнього та сучасного Китаю. Колірні взаємозв'язки, поєднання з природою синтезується через живопис, що будує канонічні закони архітектури, музики, танцю, каліграфії, тощо, з урахуванням національної автентичності. Він стає центральним ядром синтезу китайських мистецтв, породжуючи його різноманітні форми для окремих регіонів. В архітектурі дія форм синтезу китайських видів мистецтв втілюється через організацію пластики будівлі, внутрішнього і зовнішнього простору, співвідношення малих і великих форм, розташування акцентів. Виявлена відсутність докладного аналізу визначення «синтез мистецтв» в китайській архітектурі маловивченим у контексті цієї концепції.

У другому розділі «**Методичні засади дослідження**», простежено розвиток архітектурних шкіл Китаю, які мають багатовікову історію і в значній мірі відрізняється від формування архітектури середземноморського регіону. Виявлено, що на відміну від європейської традиції, під терміном «стиль» маються на увазі конструктивні і типологічні особливості споруд, що забезпечує їх об'ємно-просторову і тектонічну своєрідність. На відміну від європейського зодчества з періодичною зміною основних стильових напрямків в національних архітектурних школах Піднебесної всякі зміни носили еволюційний характер, а застосування будь-яких елементів або планувальних структур строго регламентувалося на державному рівні. Для архітектури Китаю розрізняють напрямлення двох окремих архітектурних шкіл: північної та південної. Різниця стилів між ними особливо чітко проявляється в храмах і пагодах. Доведено, що протягом всієї історії єдність людини і природи в культовій архітектурі була основоположною

філософською думкою, культове зодчество в Китаї наділялося особливими семантичними значеннями і втілювало основні релігійні ідеї буддизму, даосизму і конфуціанства. Акцентовано увагу, що використовуючи досвід древніх мислителів і зодчих, суспільство XXI століття може з'єднати в архітектурі майбутнього елементи новизни з традицією не на шкоду природі.

Зазначено, що загальна структурна модель історико-архітектурного дослідження стародавньої китайської архітектури, побудована з опорою на попередні загальнотеоретичні методи науки. В дисертації запропоновано доповнити її методами міфотворчого та міфопоетичного аналізу, з урахуванням міфічних уявлень і релігійних ідей, ворожильної практики і господарської діяльності древніх китайців, що втілились в «код» єдиного вселенського порядку – Шляху Дао (гармонії людини, суспільства, держави і природи – Неба і Землі), який став світоглядною основою Китаю, адже образ світу стародавніх китайців перейшов в образи їх архітектурних споруд.

Визначено, що космологічний зміст у стародавній китайській архітектурі мав велике значення. В працях вчених простежується особливий підхід до розгляду архітектури як втілення космічних законів та вираження концепції «єднання людини і неба». Стародавні будівлі є віддзеркаленням китайського світогляду та міфології, в якій центральним пунктом є взаємодія з природним космосом.

У своєму розвитку архітектурна традиція Китаю постійно опирається на цю основну ідею, що об'єднує архітектурні форми, живопис, музику, танець, каліграфію та інші види мистецтва. Здавалося б, що відділення архітектури від інших мистецтв у китайській культурі непомітне, оскільки вона вбирає у себе сутність кожного мистецтва, формуючи неповторну композицію культурного спадку.

Живопис виступає ключовим компонентом, що визначає художній світ стародавньої китайської архітектури. Колірні взаємозв'язки та композиційні рішення в малюнках переносяться на форму та структуру будівель, утворюючи неповторний архітектурний стиль. Основна ідея «єднання людини

і неба» визначає не лише концепцію будівель, але і їх функціональне призначення, взаємодію з природним оточенням та символічність, яка додає архітектурі глибокий естетичний зміст.

Проаналізувавши зміни в ідейному, культурному та соціальному розвитку китайського суспільства, стає очевидним, що будівництво культової архітектури Китаю набуло не тільки архітектурних форм, але й важливих семантичних значень. Це стало важливим компонентом формування національної ідентичності та духовності китайської архітектурної школи. Концепція «єдності людини і природи» визначає не лише зовнішній вигляд архітектурних комплексів, але й впливає на їх функціональність, створюючи зручне та естетичне середовище для релігійних та культурних подій.

У третьому розділі **«Синтез мистецтв в практиці проєктування культових архітектурних об'єктів Китаю»** розкривається тема поширення та розвитку буддизму в Китаї, який є не тільки процесом, що відбувався паралельно з еволюцією суспільства, але і необхідною умовою для самого розвитку китайської культури. Інтеграція буддизму стала невід'ємною частиною культурної та національної ідентичності Китаю. Архітектурні рішення китайських буддистських храмів, зокрема, вражають своєрідністю, вираженою через віддзеркалення духу та мудрості китайського народу. Кожен елемент будівельної композиції є не лише конструктивною деталлю, але й важливим естетичним висловленням, що стає візитівкою китайської буддистської культури.

Традиційна будівля китайського храму, об'єднуючи елементи палацової архітектури з національним стилем, створює неповторний образ, де кожна деталь має свій власний символічний зміст. Надзвичайна увага приділяється не лише зовнішньому вигляду будівель, але й створенню особливого енергетичного поля, яке відображає гармонію між спорудою та навколишнім середовищем, уникаючи вторгнення невідповідних елементів зовнішнього світу.

Зазначено, що храм – це символ багатовікової історії та культури Китаю, де через безперервний розвиток і еволюцію історії поступово формувалося поняття «єдності трьох релігій». З ранніх династій три релігії були пов'язані між собою і це вплинуло на синкретизм релігійної свідомості китайського народу, яка характерна і для культових об'єктів, де буддизм, даосизм і конфуціанства можуть існувати в межах одного храму, але в храмовій архітектурі буддизму та даосизму є і відмінності, що узагальнено автором в розділі.

Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури зроблений на застосуванні наступних критеріїв: місце походження, релігійна доктрина, знаково-семантична система, уявлення про життя та смерть, формоутворення та геопластика, структурно-композиційне побудування, використання пластичних мистецтв в інтер'єрі та екстер'єрі, цитування релігійного образу, унікальність архітектоніки храму та малих конструкційних форм. Виявлено, що китайські буддійські храми поєднуються з традиційною формою палацової забудови, з характерним національним стилем і фольклорними та естетичними особливостями, керуючись принципом відповідності об'єкту, колірної типологізації, увазі до композиції та духовного резонансу, важкості і легкості, а основою синтезу архітектури, скульптури, образотворчого мистецтва та ландшафту є синкретизм.

Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю показує, що ідеї даосизму та буддизму глибоко проникли в архітектурний простір храмів. Вони не тільки вплинули на зовнішній вигляд споруд, але й вбудувалися в їх внутрішню структуру, визначаючи простір для медитації та релігійної практики.

У широкому сенсі храми пов'язані не тільки з релігією, вони становлять близько половини національних культурних пам'яток. Проаналізовано, як прийоми та методи стародавньої архітектури та синтезу мистецтв, зокрема храмової, знаходять своє відображення в проектуванні сучасних світських та культових споруд.

В четвертому розділі **«Порівняльний аналіз особливостей синтезу мистецтв в християнській та буддійській культовій архітектурі»** розкрито унікальність та вражаючу виразність обох архітектурних традицій у вираженні релігійної спадщини та культурної ідентичності. Окреслено фундаментальні відмінності в культурах двох полярних цивілізацій, поглядів на світ та світосприйняття, зазначено що головною віровчальною різницею між християнством і китайськими релігіями є відсутність у доктрині Піднебесних культур поняття Бога-Творця і заперечення буддійською доктриною можливості буття Божого – такого, як про нього відкрито європейським християнам.

Це докорінно пов'язано з процесами формування архітектоніки споруд, та специфікою їх естетико-технічної організації в добу Середньовіччя. Будь-який християнський храм (крім протестантського) будується заради вівтаря. Вівтар є головним елементом або частиною храму. У традиційному китайському архітектурному мистецтві, з точки зору даоських практик, під час храмового будівництва увага приділялася науці фен-шуй, прийомам символічного освоєння простору. Основною функцією будь-якого християнського храму є відправлення молитви Господу. Храм, вівтар – це канал зв'язку з Богом, з небесним світом, тому з точки зору архітектоніки християнська храмова архітектура «прагнула зростати» вгору, що найкраще втілилось в готиці.

В Китаї, де споглядальне світовідчуття вимагало повного та смиренного злиття з природою, культові споруди прагнули будувати біля підніжжя гір, у мальовничих місцях для збереження гармонійного світового порядку. Саме цьому китайські храмові комплекси розрослись не вгору а в шир, опановуючи нові ландшафтні локації, та з кожним метром синтезуючись з природою якомога більше. Загальною принциповою різницею між китайською храмовою архітектурою та європейською є її немонументальність, крім того китайська храмова архітектура майже завжди вдається до впливу ансамблю та використовує садово-паркове мистецтво. Завдяки відгородженості Китаю від

світових архітектурних тенденцій, та прихильності своїм власним філософським ідеям, його архітектура стала самобутньою та унікальною. А система тектонічних конструкцій – неповторним та автентичним проявом духу китайської натурфілософії.

Буддійські храми, з їхніми медитативними інтер'єрами та символічними ступами, підкреслюють спокій і внутрішню рефлексію. В даоських пагодах із благородними драконами і феніксами відбивається прагнення до гармонії та рівноваги з природою. Християнські церкви, в своїй величній архітектурі з складними деталями декору та мистецькими інтер'єрами, підкреслюють велич і служіння Богу. Кожна архітектурна традиція використовує свою унікальну символіку для вираження вірувань та цінностей.

У сучасній китайській культовій архітектурі синтез мистецтв яскраво проявляється і виражає національну специфіку. Використання історизму, ревівалізму, вернакулізму, метафоризму, простору постмодернізму та подвійного кодування визначає цей синтез. Китайські архітектори та дизайнери культових споруд виводять постмодернізм за межі національних принципів, створюючи інноваційні проєкти в цій галузі.

Освоєння сучасних проєктних практик сприяє впровадженню інновацій у культову архітектуру Китаю. У сучасних умовах існує виражена потреба у поверненні образу в архітектуру, проте в новому контексті цей архітектурно-художній образ не може бути буквальним. Фантазія, вигадка, гра, ілюзія та символ можуть трансформувати сучасну архітектурну практику. Сучасні архітектори, натхненні унікальністю світу та регіональними особливостями, здатні адаптувати історичну храмову китайську архітектуру, використовуючи світовий досвід та національні естетичні принципи.

Аналіз сучасних визначних об'єктів свідчить, що синтез мистецтв в сучасній культовій архітектурі Китаю ґрунтується на цитуванні традиційного архітектурно-художнього образу, імітації локального природнього середовища та інтеграції інноваційних технологій. Архітектори обирають

одну з чотирьох структурних домінант, що визначає провідну роль у створенні об'єкта.

Дослідження також вказує на те, що синтез мистецтв храмової архітектури в Китаї взаємодіє з чотирма основними аспектами: архітектурою, релігією, людиною та середовищем. Ці аспекти взаємодіють та формують унікальну релігійну домінанту, де духовна та матеріальна складові є невіддільними частинами цілісної концепції.

Відзначено, що кожна структура має свої характеристики: архітектура включає в себе стилістику та конструкцію; релігія – семантику та форму; людина – естетику та ергономіку; середовище – дух місця та геоластику. Ця взаємодія визначає, як буде сприйнята буддійська культура в контексті китайського суспільства. Зазначено, що можливість впливати на окремі аспекти цієї структури дозволяє змінювати спрямування релігійної концепції храму та його місця в соціокультурному житті стародавнього Китаю. Підкреслено, що цей вплив може бути важливим чинником для еволюції і розвитку буддизму в контексті китайської культури.

Технологія віртуальної реальності (VR) може відіграти важливу роль у захисті та популяризації традиційних будівель храмових комплексів. VR дозволяє створювати віртуальні реконструкції, освітні презентації та зберігати історичну спадщину, надаючи унікальні можливості для дослідження, дизайну та духовного досвіду. Впровадження VR у ці галузі може перетворити нашу взаємодію з релігійною архітектурою та зберегти цінну культурну спадщину для майбутніх поколінь. Створення режиму віртуальної архітектурної культури храму, що включає в себе збереження і документування, інтерактивність та дослідження, є важливим інструментом для збереження та популяризації храмових комплексів. Цей підхід поєднує традиційну культуру з сучасною технологією, допомагаючи вивчати, розуміти та залучати громадськість до цієї цінної історичної спадщини, і має потенціал змінити спосіб, яким ми розуміємо та захищаємо нашу архітектурну спадщину. В сучасних «цифрових храмах» поширено використання нових форм синтезу

мистецтв і технологій, які сприяють появі й нових форм чуттєвості, й нових форм комунікації. Поступово такий храм набуває риси великого культурно-комунікативного простору націленого на збереження традицій та пошук нових філософських і релігійних змістів.

Ключові слова: культова архітектура, буддійські та даоські храми, християнські релігійні споруди, сакральне мистецтво, синтез мистецтв, архітектурно-художній образ, стиль, декор, композиція, ландшафт, середовище, простір, цифрові технології.

ABSTRACT

Changzhi Wu. Synthesis of the Arts in Chinese Temple Architecture. – Qualifying scientific work on manuscript copyrights.

This thesis for a Candidate of Architecture degree by specialty 191 «Architecture and Urban Planning». – O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv (O.M. Beketov NUUEKh), Kharkiv, 2023

The dissertation addresses the scientific problem of studying the synthesis of arts in the temple architecture of China. The relevance of exploring the traditional architecture of ancient China is particularly defined by its influence on the contemporary artistic process. The development of this issue in architectural theory within the Eastern European scientific community remains relevant and requires further research. Scientific efforts in this direction will not only help broaden the understanding of China's architectural heritage but also provide grounds for developing new concepts and techniques in the fields of architecture and urban planning.

Ukrainian science insufficiently explores the heritage of Chinese architecture, particularly temple architecture, which proves to be unique not only through architectural solutions but also through the reflection of multilayered mythology in

its structures and decorations. Expanding the scope of research and collaboration between the architectural communities of Ukraine and China should contribute to knowledge exchange and the development of new ideas in the field of architecture.

The introduction justifies the relevance of the research topic, identifies the problem, evaluates the state of scientific and practical developments, demonstrates the connection of the work with scientific programs, and defines the purpose, tasks, object and subject, limits, and research methods. It reveals the scientific novelty and practical significance of the obtained results, presents the validation of the research results, and the personal contribution of the researcher, and publications, and outlines the structure and scope of the work.

The **introduction** provides an overview of a doctoral dissertation exploring the synthesis of arts in Chinese temple architecture. The introduction establishes the research's relevance, identifies the problem, evaluates existing studies, and outlines the work's goals, tasks, objects, subjects, limits, and research methods. The scientific novelty and practical significance of the results are emphasized, along with the researcher's contributions, publications, and the overall structure of the work.

In the first chapter, «**The Current State of Research Problems**, the research delves into the historical and artistic aspects of scientific studies. It identifies two main groups of works focusing on the formation and realization of artistic synthesis. The historical analysis reveals that architectural art's theory and methodology trace back to myths, religion, and the cultural context of the region. The synthesis of arts involves unifying works within a building or forming spatial compositions. Various classifications and levels of interaction, including harmonious composition and artistic style interplay discussed.

The synthesis of arts in the urban environment encompasses architectural similarity, building exteriors, the creation of architectural compositions, and interaction with the natural environment. The quality of compositions in urban space is determined by the harmony of all artistic components. Factors influencing temple environment formation include cultural, epochal, local, architectural style, and economic factors, emphasizing the role of art in architectural compositions.

The importance of art synthesis in transitional and crisis periods is highlighting, opposing disunity in artistic trends, and contributing to holistic art development and preservation. The modern art system is exploring, and emphasizing trends of preserving the separateness of various art forms and striving for their synthesis. Different types of art synthesis, such as syncretism, subordination, and collage bonding, are examined.

In the analysis of historical scientific research, it has been revealed that complex and contradictory relationships often exist among elements of the architectural environment. The use of art synthesis is defined as a means of coordinating architectural spaces, incorporating techniques of contrasting colors, forms, and rhythms. The interaction of different forms of art contributes to the aesthetic organization of the environment. In the process of studying the interaction of components in the artificial architectural environment, art synthesis is employed as a leading method in the creative process and a distinctive form of organic composition of various types.

From the perspective of the artistic and visual aspects of the research, it is demonstrated that through the synthesis of arts in urban space, harmony and unity emerge among streets, squares, buildings, and monumental works of art. Such synthesis forms a unique architectural image, creating a space in which people exist. From this standpoint, the synthesis of arts, as a specific form of organizing architectural space, cannot be considered separately from compositional synthesis as a method of creativity.

Studying architecture through general theoretical methods has revealed the presence of a distinctive cosmological meaning in ancient Chinese architecture, which held significant importance in the Celestial Empire. Ancient structures exhibit the concept of the Great Way, reflecting the Chinese understanding. The central idea of traditional Chinese thinking is the principle of unity of man and heaven, which shapes their mythology and approaches to constructing architectural structures and compositions. It can be assumed that the further development of the methodology for studying Chinese architecture should be based on recognizing the decisive

significance of the natural environment. The Cosmos – Man – Dao triad serves as a connecting link in the architectural compositions of Chinese buildings and temple complexes.

Summarizing the analysis of the synthesis of various art forms in Chinese culture, the research concludes that painting plays a crucial role. Its compositional, color, and harmonious laws shaped the cultural world of ancient Chinese architecture, influencing architecture, music, dance, calligraphy, etc. However, a lack of detailed analysis of the term synthesis of arts in Chinese traditional art is noted.

In the second chapter, «**Methodical Principles of Research**», the development of architectural schools in China is traced, which has a millennia-long history and significantly differs from the formation of architecture in the Mediterranean region. It is revealed that, unlike the European tradition, the term "style" refers to the constructive and typological features of structures, ensuring their volumetric-spatial and tectonic uniqueness. Unlike European architecture with periodic changes in major stylistic directions in national architectural schools, changes in Chinese architecture had an evolutionary character, and the application of any elements or planning structures was strictly regulated at the state level. Chinese architecture is distinguished by the directions of two separate architectural schools: northern and southern. The stylistic difference between them is particularly evident in temples and pagodas. It is proven that throughout history, the unity of man and nature in cult architecture was a fundamental philosophical idea, and cult architecture in China was endowed with specific semantic meanings, embodying the basic religious ideas of Buddhism, Taoism, and Confucianism. Emphasis is placed on the fact that by using the experience of ancient thinkers and architects, the society of the XX century can combine elements of novelty with tradition in architecture without harming nature.

It is noted that the general structural model of historical-architectural research of ancient Chinese architecture, based on previous general theoretical scientific methods, is supplemented in the dissertation with methods of myth-making and

mythopoetic analysis. This is done considering mythical concepts and religious ideas, divination practices, and economic activities of ancient Chinese, which were embodied in the "code" of the universal order - the Dao (harmony of man, society, state, and nature - Heaven and Earth). This Dao became the ideological basis of China, as the worldview of ancient Chinese passed into the images of their architectural structures.

The cosmological content in ancient Chinese architecture is emphasized to be of great importance. Scholars approach the consideration of architecture as the embodiment of cosmic laws and the expression of the concept of the «unity of man and heaven» in a unique way. Ancient buildings reflect the Chinese worldview and mythology, in which the central point is the interaction with the natural cosmos.

In its development, China's architectural tradition constantly relies on this fundamental idea, uniting architectural forms, painting, music, dance, calligraphy, and other forms of art. The seemingly imperceptible separation of architecture from other arts in Chinese culture is evident as it absorbs the essence of each art, forming a unique composition of cultural heritage.

Painting is a key component defining the artistic world of ancient Chinese architecture. Color relationships and compositional solutions in paintings are transferred to the form and structure of buildings, creating a unique architectural style. The core idea of the "unity of man and heaven" determines not only the concept of buildings but also their functional purpose, interaction with the natural environment, and the symbolism that adds deep aesthetic meaning to architecture.

Analyzing changes in the ideological, cultural, and social development of Chinese society, it becomes evident that the construction of cult architecture in China has acquired not only architectural forms but also important semantic meanings. This has become a crucial component in the formation of the national identity and spirituality of the Chinese architectural school. The concept of the «unity of man and nature» defines not only the external appearance of architectural complexes but also influences their functionality, creating a comfortable and aesthetic environment for religious and cultural events.

In the third chapter «**Synthesis of Arts in the Practice of Designing Cultural Architectural Objects in China**» the theme of the spread and development of Buddhism in China is revealed. This process not only unfolded parallel to the evolution of society but also became a necessary condition for the development of Chinese culture itself. The integration of Buddhism has become an integral part of China's cultural and national identity. Architectural solutions in Chinese Buddhist temples, in particular, impress with their uniqueness, expressing the spirit and wisdom of the Chinese people. Each element of the architectural composition is not only a constructive detail but also an important aesthetic expression, serving as a hallmark of Chinese Buddhist culture.

The traditional structure of a Chinese temple, combining elements of palace architecture with a national style, creates a unique image where each detail carries its symbolic meaning. Exceptional attention is paid not only to the external appearance of buildings but also to the creation of a special energy field, reflecting the harmony between the structure and the surrounding environment, avoiding the intrusion of inappropriate elements from the external world.

It is noted that a temple is a symbol of China's millennia-long history and culture, where the continuous development and evolution of history gradually formed the concept of the «unity of the three religions». From early dynasties, the three religions were interconnected, influencing the syncretism of the religious consciousness of the Chinese people. This syncretism is characteristic of cult objects, where Buddhism, Taoism, and Confucianism can coexist within one temple. However, there are differences in the architectural structure of Buddhist and Taoist temples, as generalized by the author in this chapter.

A comparative analysis of Buddhist and Taoist temple architecture is conducted based on the following criteria: a place of origin, religious doctrine, symbolic-semantic system, perceptions of life and death, formative processes, geoplasticity, structural-compositional construction, use of plastic arts in interior and exterior design, citation of religious imagery, architectural uniqueness, and small structural forms. It is revealed that Chinese Buddhist temples are associated with the

traditional palace-style architecture, featuring distinctive national styles and folkloric and aesthetic characteristics. The principles of correspondence to the object, color typology, attention to composition and spiritual resonance, heaviness and lightness, and the synthesis of architecture, sculpture, visual arts, and landscape are the basis of architectural synthesis.

The comparative analysis of ancient Chinese Buddhist and Taoist temple architecture shows that the ideas of Taoism and Buddhism deeply permeated the architectural space of the temples. They not only influenced the external appearance of structures but also integrated into their internal structure, defining the space for meditation and religious practice.

In a broader sense, temples are not only associated with religion but also constitute about half of the national cultural heritage. The dissertation analyzes how techniques and methods of ancient architecture and the synthesis of arts, particularly in temple architecture, are reflected in the design of modern secular and cultic structures.

In the fourth chapter «**Comparative Analysis of Synthesis Features in Christian and Buddhist Cult Architectural Art**» the uniqueness and striking expressiveness of both architectural traditions in conveying religious heritage and cultural identity are revealed. Fundamental differences in the cultures of two polar civilizations, worldviews, and perceptions are outlined. It is noted that the main doctrinal difference between Christianity and Chinese religions lies in the absence of the concept of a Creator God in the cultural doctrine of the Celestial Cultures and the denial, by Buddhist doctrine, of the possibility of the existence of a God as conceived by European Christians.

This is fundamentally related to the processes of forming the architecture of structures and the specificity of their aesthetic-technical organization during the Middle Ages. Any Christian church (except Protestant) is built for the altar. The altar is the main element or part of the church. In traditional Chinese architectural art, from the perspective of Daoist practices, attention during temple construction was focused on feng shui science and symbolic space appropriation techniques. The main

function of any Christian church is the offering of prayers to the Lord. The church and the altar serve as a channel of communication with God, with the heavenly world. Therefore, from an architectural point of view, Christian church architecture strived upwards, best embodied in Gothic architecture.

In China, where a contemplative worldview required complete and humble merging with nature, cult buildings sought to be built at the foot of mountains, in picturesque places to preserve a harmonious world order. Chinese temple complexes grew not upward but wide, expanding into new landscape locations and synthesizing with nature as much as possible with each meter. The fundamental difference between Chinese temple architecture and European is its non-monumentality. Additionally, Chinese temple architecture almost always succumbs to the influence of the ensemble and utilizes landscape gardening. Due to China's isolation from global architectural trends and adherence to its own philosophical ideas, its architecture became unique and distinct. The system of tectonic constructions became a unique and authentic expression of Chinese natural philosophy.

Buddhist temples, with their meditative interiors and symbolic steps, emphasize tranquility and inner reflection. In Daoist pagodas with noble dragons and phoenixes, the aspiration for harmony and balance with nature is reflected. Christian churches, in their magnificent architecture with intricate decorative details and artistic interiors, emphasize greatness and service to God. Each architectural tradition uses its unique symbolism to express beliefs and values.

In modern Chinese cult architecture, the synthesis of arts is vividly expressed and reflects national specificity. The use of historicism, revivalism, vernacularism, metaphorism, postmodern space, and double coding defines this synthesis. Chinese architects and designers of cult structures go beyond national principles, creating innovative projects in this field.

The exploration of modern design practices contributes to innovations in Chinese cult architecture. In modern conditions, there is a pronounced need to reintroduce imagery into architecture, but in a new context, this image cannot be literal. Imagination, invention, play, illusion, and symbolism can transform

contemporary architectural practice. Modern architects, inspired by the uniqueness of the world and regional features, can adapt historical Chinese temple architecture, using global experience and national aesthetic principles.

The analysis of modern landmarks indicates that the synthesis of arts in contemporary cult architecture in China is based on quoting the traditional image, imitating the local natural environment, and integrating innovative technologies. Architects choose one of the four structural dominants that define the leading role in creating the object.

The research also indicates that the synthesis of arts in the temple architecture of China interacts with four main aspects: architecture, religion, human, and environment. These aspects interact and shape a unique religious dominant, where spiritual and material components are inseparable parts of a holistic concept.

It is noted that each structure has its characteristics: architecture includes style and construction; religion involves semantics and form; human contributes aesthetics and ergonomics; environment encompasses the spirit of the place and geoplastics. This interaction determines how Buddhist culture will be perceived in the context of Chinese society. It is emphasized that the ability to influence individual aspects of this structure allows changing the direction of the religious concept of the temple and its place in the socio-cultural life of ancient China. It is highlighted that this influence can be a significant factor in the evolution and development of Buddhism in the context of Chinese culture.

Virtual Reality (VR) technology can play a crucial role in preserving and popularizing traditional temple complex buildings. VR allows the creation of virtual reconstructions, educational presentations, and the preservation of historical heritage, providing unique opportunities for exploration, design, and spiritual experience. The implementation of VR in these areas can transform our interaction with religious architecture and preserve valuable cultural heritage for future generations. Establishing a virtual architectural culture regime for the temple, incorporating preservation and documentation, interactivity, and exploration, is an important tool for the conservation and popularization of temple complexes. This

approach combines traditional culture with modern technology, helping to study, understand, and engage the public with this valuable historical heritage, potentially changing the way we understand and protect our architectural heritage.

In modern "digital temples," the use of new forms of synthesis of arts and technologies is widespread, contributing to the emergence of new forms of sensibility and communication. Gradually, such a temple acquires the features of a large cultural-communicative space aimed at preserving traditions and exploring new philosophical and religious meanings.

Keywords: cult architecture, Buddhist and Daoist temples, Christian religious structures, sacred art, synthesis of arts, architectural-artistic image, style, decor, composition, landscape, environment, space, digital technology.

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Чанчжи У. Особливості національних архітектурних шкіл Китаю / Комунальне господарство міст, 2021, том 1, випуск 161, С 98–103.

ISSN

2522–1809

<https://eprints.kname.edu.ua//60147/1/5720–Текст%20статті–12119–2–10–20211017.pdf>

2. Чанчжи У. Форми синтезу мистецтв китайської архітектури. Комунальне господарство міст, 2021, 4(164), 58–64. ISSN 2522–1809 <https://khg.kname.edu.ua/index.php/khg/article/view/5821>

3. Чанчжи У. Міфопоетика та міфотворчість в методиці дослідження стародавньої китайської архітектури / Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Випуск 63. 2022. С 110–123; ISSN 2522–1809 <http://archinform.knuba.edu.ua/article/view/263703>

4. Чанчжи У. Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю / Чанжи У. Порівняльний аналіз буддійської

та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю. Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. Архітектура та будівництво. К.: НАУ, 2022. Вип. 25. С. 120–129. DOI: 10.18372/2415–8151.25.16788 <https://jrnl.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/16788>

5. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Порівняльний аналіз храмової архітектури Китаю та Західної Європи періоду середньовіччя / Комунальне господарство міст, 2022, том 3, випуск 170. ISSN 2522–1809 <https://khg.kname.edu.ua/index.php/khg/article/view/5964> *Особистий внесок здобувача: аналіз відмінностей храмової архітектури на прикладі окремого часового проміжку – епохи Середньовіччя, принципи розрізнення у культурі, самоідентифікації, та у теоретично-практичних підходах до формування храмових комплексів.*

6. Чанчжи У. Естетична цінність храмів в традиційній китайській архітектурі // Архітектурна практика» випуск 9, 2022 р., дата публікації 23 серпня 2022 р. DOI:5jol2w10jv/6325212 <https://g3mv.com/thesis/detail/6325212>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

7. Чанчжи У. Філософсько-релігійна змістовність храмової архітектури Китаю. у Чанчжи / Філософія в аксіосфері глобалізуючого соціуму // Матеріали міжвузівського міського науково-практичного семінару – Харків : Нац. аерокосм. ун-т ім. М. Є. Жуковського «Харків. авіац. ін-т», 2022. – 124 с. С. 45.

8. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Національна традиція як підґрунтя розвитку архітектури Китаю / Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика» 16–17 листопада 2022 р. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022 – 274 с. С.173. *Особистий внесок здобувача: аналіз китайських архітектурних шкіл та їх вплив на сучасне будівництво, визначення аспектів впливу конфуціанства на формування китайських архітектурних шкіл.*

9. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Китайський досвід впровадження форм синтезу у створенні архітектурного образу храму/ Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика» 16-17 листопада 2023 р. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022 – 580 с. С.246. *Особистий внесок здобувача: визначення складових синтезу, які можуть працювати як при реконструкції/ створенні аутентичного храмового комплексу Китаю, так і при реконструкції/ створенні сучасного храму або культової споруди..*

ЗМІСТ

ВСТУП	25
РОЗДІЛ 1. СУЧАСНИЙ СТАН ПРОБЛЕМАТИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ.	34
1.1. Архітектура і синтез мистецтв в сучасному науковому дискурсі.	34
1.2. Синтез мистецтв китайської архітектури.	52
Висновки до першого розділу.	64
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.	66
2.1. Особливості національних архітектурних шкіл Китаю.	66
2.2. Міфопоетика та міфотворчість в методиці дослідження стародавньої китайської архітектури.	77
2.3. Актуалізація традиції та вплив стародавнього архітектурного мистецтва на сучасну архітектуру Китаю.	86
Висновки до другого розділу.	102
РОЗДІЛ 3. СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ПРАКТИЦІ ПРОЄКТУВАННЯ КУЛЬТОВИХ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ КИТАЮ	104
3.1. Становлення та розвиток храмової архітектури Китаю.	104
3.2. Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю.	114
3.3. Синтез мистецтв традиційного буддійського храму.	130
Висновки до третього розділу	143
РОЗДІЛ 4. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОСОБЛИВОСТЕЙ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В ХРИСТІЯНСЬКІЙ ТА БУДДІЙСЬКІЙ КУЛЬТОВІЙ АРХІТЕКТУРІ.	145
4.1. Храмова архітектура Китаю та Західної Європи як дві системи світосприйняття	145

4.2. Актуальні тенденції розвитку архітектури та синтезу мистецтв сучасних храмових об'єктів.	155
4.3. Інновації в культовій архітектурі: від храму традиційного до храму цифрового.	189
Висновки до четвертого розділу	201
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	203
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	205
ДОДАТКИ	234
ДОДАТОК А Список публікацій здобувача за темою дисертації	235
ДОДАТОК Б Ілюстрації	237
ДОДАТОК В Джерела ілюстрацій	380
ДОДАТОК Г Апробація дослідження	394

ВСТУП

Актуальність теми.

На території Китаю завжди існувало релігійне різноманіття, яке обумовлене особливостями культурно-історичного розвитку, і, хоча, сучасний Китай країна атеїстична, охорона і збереження великої спадщини традиційної храмової архітектури здійснюється згідно державних програм та законодавчої політики. Це культурне надбання має велике значення не тільки для китайської держави, а й для всієї світової спільноти. Адже принципи, притаманні традиційній архітектурі Китаю, її співвідношення з навколишнім середовищем, убудованість в природний контекст, саме в добу цифровізації суспільства набувають особливої актуальності. Нова природність, яка для сучасної європейської архітектури стала орієнтиром тільки наприкінці ХХ століття й призвела до появи природоінтегрованої або природоеквівалентної архітектури, була властива вже архітектурі стародавнього Китаю, метою якої завжди був пошук гармонії з оточуючим природним середовищем. Китайська архітектура з ранніх часів використовувала концепції китайської космології, такі як фен-шуй (геомантія), даосизм, щоб організувати будівництво і розташування споруд у просторі від звичайних резиденцій до імператорських палаців і культових об'єктів.

Храмова архітектура Китаю протягом великого періоду історії є не лише вражаючим зразком архітектурного мистецтва, а й значущим показником культурного розвитку та духовних цінностей. Синтез мистецтв у храмовій архітектурі стає ключовим аспектом для розуміння глибинних зв'язків між різними формами мистецтва та релігійних переконань, хоча на відміну від традиційної європейської естетики, в китайській традиції мистецтво не розподіляється на види та жанри, а розуміється як певна єдність каліграфії, живопису, літератури, графіки, архітектури, декоративно-прикладного мистецтва.

Однією з головних причин для проведення цього дослідження є потреба в комплексному аналізі та інтерпретації синтезу різних видів мистецтва в

храмовій архітектурі Китаю на фоні змін у суспільстві та технологій, в тому числі у порівнянні з християнською традицією. Сучасний світ стикається зі значними трансформаціями у сфері культури, архітектури та релігійних поглядів. Вивчення синтезу мистецтв у храмовій архітектурі Китаю може внести важливий вклад у розуміння того, як ці процеси впливають на традиційні цінності та сприяють виникненню нових форм вираження.

Крім того, дослідження може мати велике значення для архітектурної спільноти та мистецьких колективів, сприяючи відкриттю нових шляхів для творчого вдосконалення та інновацій. Розкриття особливостей синтезу мистецтв у храмовій архітектурі Китаю може слугувати джерелом натхнення для архітекторів, скульпторів, живописців та інших митців, щоб створити сучасні об'єкти, які утілюють культурні традиції та інноваційні тенденції. У зв'язку з цим, актуальність дослідження «Синтез Мистецтв В Храмовій Архітектурі Китаю» визначається його внеском у розвиток певних лакун архітектурної науки.

Серед українських дослідників які вивчали різноманітні аспекти сакральної архітектури і мистецтва різних релігійних конфесій, слід назвати наступних: Р. Б. Василик [16;17], С. Я. Гординський [24], В. В. Жердев [210], Є. О. Котляр [37], Д. П. Крвавич [38], Ю. І. Криворучко [39], Р. Куідер [40;41], В. В. Куцевич [42], Т. В. Лесів [45–51], М. І. Орленко [70], М.І. Осінчук [71], М. В. Приймич [76–74], А. О.Пучков [78–81], О. О. Рудак [86], М. Р. Селівачов [90], А. В. Сімонова (Рудич) [87;91], О. С. Слепцов [192-193], С. П. Стоян [94], Р. О. Студницький [95], О. Ю. Турій [98], О. П. Цугорка [101], З.Шахаб [119], В. Г. Чернявський [114–116], О. О. Єрошкіна [30], О. М. Іванов [30].

Серед наукових досліджень витоків та базису синтезу мистецтва в рамках історії та теорії архітектури в історичному аспекті треба виділити роботи І. А. Азізяна [1], Ю. С. Асєєва [6], А. В. Бокова [9], Д. С. Берестовської [8], Ю. М. Бубнова [11], В. Г. Власова [198], В. Л. Глазичева [22; 23; 64], А. Е. Гутнова (Berkovich Gary) [130], І. А. Добрициної [26], А. В. Іконнікова [33],

О. І. Кириченка [36], , Ю. М. Лотмана [55], А.О. Пучкова [81; 79;78], В. Б. Ракової [83], В. Г. Чернявського [114–116]

Оскільки концепція будівництва китайського буддійського храму кам'яного гроту виходить із храму кам'яного грота в давній Індії, важливими для дослідження є наукові праці з індійської буддійської храмової архітектури таких вчених: Л. Бінда [131], Р. В. Lourenco, J.A. Roque [172], В. Dagens [146], А. Hardy [152], S. Kramrisch [158], Р. Brown [134], S. Grover [150], S. Kak [154], , G. Michell [177], I M. Rian [185], Sir. Banister Fletcher [148], V. Shweta [190].

Окремо проаналізовано праці вчених Китаю: Ван Шижень [14], Гуси Панг [74], Лоу Чинси [56;57;58], Чун Яту [118], сходознавець Саймондс Джон Ормсби [89], Сяодан Чень [112], Лю Сюй [173], Лін Ліюнь [218], Тан Хуей Яо [226], Лян Сичен [239], Ли Даюань[249], Лю Цзяньцзюнь [248].

Китайська архітектурна система, яка склалася протягом тисяч років, на сьогоднішній день вважається важливою складовою світової архітектурної спадщини. Зауважується зростаючий інтерес українських та китайських дослідників до архітектури храмів. Кількість наукових досліджень, що розглядають зв'язок архітектури з навколишнім середовищем, постійно збільшується, що свідчить про актуальність цієї теми. Однак відзначається відсутність комплексного дослідження, присвяченого різним аспектам порівняння та аналізу, історії створення буддійських та даоських храмів у давньому Китаї, їх порівняння з храмами християнськими, в тому числі, сучасних культових споруд.

Дослідження особливостей архітектури буддійських та даоських храмів та історії їх створення вважається особливо важливим, оскільки воно вирішує труднощі, які виникають під час реставрації історичних споруд. Це стосується відновлення первісного вигляду архітектурного об'єкта, який втратив частину своїх елементів, а також підтримки ландшафту, що природньо змінюється з часом. Виявлення закономірностей розташування храмів та опис їх художньої унікальності, а також встановлення видової своєрідності конструктивних та декоративних елементів буддійських та даоських храмів, дозволяють

відтворити початковий художній задум будівельників, навіть за значної руїнізації об'єктів. Крім того, це дозволяє зберігати архітектурний об'єкт відповідно до первісної концепції його створення.

Один з чинників, який сприяв розвитку унікальної культури Китаю, полягав у тривалій ізоляції країни від інших частин світу, що створило умови для незалежного розвитку. У сучасному світі, враховуючи процес глобалізації в суспільно-культурному житті, виникає проблема самоідентифікації в контексті світових культур з метою збереження уявлення про структуру світу в різних націях. Духовно-філософський аспект має великий вплив на архітектурну організацію храмових комплексів, змінюючи та розвиваючи її відповідно до релігійних принципів і тенденцій розвитку релігійних культур.

Отже, **актуальність даної теми дослідження** обумовлена необхідністю систематизації використання принципів та прийомів синтезу мистецтв храмових комплексів з метою їх якісної взаємодії в системі «людина – природа – архітектура». Також важливо дослідити інновації з сучасної архітектурно-планувальної організації цього процесу, особливо з урахуванням важливості цього аспекту для Китаю як країни, що знаходиться в стадії розвитку.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Наукова робота ґрунтується на міжнародних конвенціях, рекомендаціях та хартіях: Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини, ЮНЕСКО (1972 р.); Конвенція про охорону архітектурної спадщини Європи, Рада Європи (1985 р.); Міжнародна хартія про охорону історичних міст (Вашингтонська хартія), ООН (1987 р.), тощо. Дослідження також пов'язане з науковими та державними програмами Китаю: «Планом промислової трансформації та модернізації (2011–2015)» (2011) № 47, виданий: Національною комісією розвитку та реформ КНР; «Національним планом адаптації та реконструкції старої промислової бази» (2013–2022рр.) (18.03.2013р. № 543, видано: Національною комісією розвитку та реформ КНР); «Планом дій з оновлення міста Пекіна (2021–2025)» (21.08.2021 р.) та іншими державними програмами КНР. Напрямок даної роботи відповідає

напрямам наукової теми «Інноваційні напрями формування архітектурно-дизайнерського середовища і новітні технології архітектурно-дизайнерської освіти» (державний реєстраційний номер 0120U104698) кафедри архітектури будівель і споруд Харківського національного університету міського господарства ім. О.М. Бекетова.

Мета дослідження – визначити особливості синтезу мистецтв в храмовій архітектурі Китаю в процесі культурно-історичного розвитку релігійних та філософських ідей, дослідити його еволюцію від традиційних до інноваційних форм та виявити його значення для процесів збереження й розвитку національної ідентичності та культурної спадщини.

Завдання дослідження:

– Проаналізувати науково-теоретичні роботи та джерела з проблеми дослідження; окреслити специфіку синтезу мистецтв в культурно-історичній традиції культової архітектури Китаю.

– Дослідити генезу національних архітектурних шкіл та становлення і розвиток храмової архітектури Китаю.

– Удосконалити методіку дослідження стародавньої китайської архітектури з урахуванням національних релігійних ідей.

– Охарактеризувати храмову архітектуру буддизму та даосізму, дослідити форми синтезу мистецтв буддійського храму.

– Зробити порівняльний аналіз храмової архітектури Китаю та Західної Європи доби Середньовіччя; виявити розрізнення у культурі, самоідентифікації, та у теоретично-практичних підходах до формування храмових об'єктів.

– Дослідити сучасні тенденції розвитку архітектури та синтезу мистецтв християнських та буддійських храмових комплексів.

– Виявити інноваційні форми синтезу мистецтв в культовій архітектурі сьогодення.

Об'єкт дослідження – храмова архітектура Китаю.

Предмет дослідження – синтез мистецтв в храмовій архітектурі Китаю.

Межі дослідження. Архітектурні аспекти впровадження синтезу мистецтв в храмову китайську архітектуру з XI по XXI сторіччя.

Методи дослідження.

Для вирішення поставлених задач використано: загальнонаукові методи: емпіричні (спостереження, опис, фото фіксація) та теоретичні (аналізу та синтезу зібраного матеріалу, методи індукції та дедукції, порівняння та узагальнення); спеціальні методи: іконографічний, формально-стилістичний та морфологічного аналізу застосовувалися для дослідження архітектурних, скульптурних та інших образотворчих форм храмової архітектури. Для виявлення закономірностей просторової організації досліджуваних об'єктів та особливостей формування їх образу, використовувалися методи композиційного та художньо-образного аналізу. Метод генетичного аналізу дозволив простежити становлення та розвиток архітектурних шкіл Китаю, а метод порівняльного аналізу виявити відмінності у підходах до втілення архітектурно-конструктивних рішень в східній та західній релігійних традиціях. Графо-аналітичний метод використовувався для розробки схеми впливу синтезу мистецтв на ключові складові сучасної культової архітектури Китаю Наукометричний метод дозволив проаналізувати історичний досвід проектування та будівництва храмових споруд і комплексів за документальними джерелами. Системний підхід дозволив осмислити синтез мистецтв у всій повноті його зв'язків та відносин. Інформаційний підхід дав можливість виявити та проаналізувати найбільш характерні інформаційні аспекти синтезу мистецтв у контексті викликів цифрового суспільства.

Наукова новизна одержаних результатів:

Уперше:

Виявлено базову концепцію синтезу мистецтв стародавньої храмової архітектури Китаю, розглянуто релігійні та образно-художні ідеї формування такого синтезу.

Узагальнено відмінності та подібності храмової архітектури буддизму та даосизму в контексті розвитку філософських ідей та світобачення

стародавнього Китаю і синкретизму релігійної свідомості; досліджено форми синтезу мистецтв буддійського храму та практики застосування такого синтезу в сучасній проєктній діяльності.

Обґрунтовано, що сучасні тенденції розвитку архітектури та синтезу мистецтв християнських та буддійських храмових комплексів характеризує відмова від традиційних форм синтезу на перевагу засобам виразності архітектури і впровадженню технологічних інновацій.

Створено графо-аналітичну схему впливу синтезу мистецтв на ключові складові сучасної культової архітектури Китаю, яка може стати базовою моделлю при проєктуванні новітніх культових споруд з урахуванням традиційних змістів і використанням інноваційних технологій.

Удосконалено:

Уявлення про генезу національних архітектурних шкіл Китаю, унікальність їх стилів та підходів; розглянуто розвиток традиційної храмової архітектури Китаю, виявлено особливості співвідношення еволюції архітектурно-проєктної діяльності з історичними філософськими і релігійними течіями та їх актуалізацію в сучасній архітектурі.

Методику дослідження стародавньої китайської архітектури методами міфотворчого та міфопоетичного аналізу, з урахуванням особливого космологічного змісту національних релігійних ідей та постулату домінуючого значення природнього середовища в китайській культурі.

Розуміння відмінностей філософського, культурно-історичного, художньо-естетичного характеру у підходах до проєктування храмових об'єктів в християнській та буддійській архітектурно-містобудівній практиці Середньовіччя.

Набуло подальшого розвитку:

Визначення інноваційних форм синтезу мистецтв на основі технологій віртуальної та доповненої реальності, можливості цифрових інновацій для збереження культурно-історичної спадщини і створення новітнього цифрового храму.

Теоретичне значення і практична цінність одержаних результатів.

Теоретичні результати роботи можуть бути використані: в навчальному процесі при підготовці студентів-архітекторів, дизайнерів, мистецтвознавців, культурологів; для подальших наукових досліджень та в діяльності щодо збереження й охорони культурної спадщини Китаю; стати основою для подальшого розвитку теоретичних пошуків щодо вивчення особливостей проектування культових будівель і їхнього перетворення на багатофункціональні та технологічні громадські об'єкти.

Практична цінність дослідження проявляється у можливості застосування його результатів в архітектурно-містобудівній практиці, зокрема, у процесах реконструкції та реновації храмових комплексів як засобами синтезу мистецтв, так і за допомогою інноваційних комп'ютерних технологій. Результати дослідження впроваджені у навчально-методичний процес при викладанні дисциплін бакалаврського рівня освітньо-професійної програми «Архітектура та містобудування», а саме: «Історія архітектури, містобудування, мистецтв та дизайну», «Архітектурна композиція» та при викладанні дисциплін бакалаврського рівня освітньо-професійної програми «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», а саме: «Історія та теорія мистецтва» ХНУМГ ім. О.М. Бекетова.

Особистий внесок здобувача. Основні положення та результати дисертації, що виносяться на захист, отримані автором особисто. За темою дослідження здійснено 6 одноосібних наукових публікації та 3 у співавторстві. В статтях, опублікованій у співавторстві здобувачу належить проведений аналіз відмінностей храмової архітектури на прикладі окремого часового проміжку – епохи Середньовіччя, принципи розрізнення у культурі, самоідентифікації, та у теоретично-практичних підходах до формування храмових комплексів; аналіз китайських архітектурних шкіл та їх вплив на сучасне будівництво, визначення аспектів впливу конфуціанства на формування китайських архітектурних шкіл (Додаток А).

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження доповідались на 3 наукових конференціях: «Філософія в аксіосфері глобалізуючого соціуму» (Харків, 2022 р.); VI Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика» (Харків, 2022); VII Міжнародна науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика. Поствоєнне відновлення» (Харків, 2023).

Публікації. Наукові результати дисертації опубліковані у 9 друкованих працях, зокрема: 5 статей у наукових фахових виданнях України категорії «Б»; 1 – у періодичному науковому фаховому виданні інших держав; 3 у тезах наукових доповідей в збірниках матеріалів конференцій.

Структура і обсяг роботи. Дисертація складається з анотацій, списку публікацій здобувача за обраною темою, переліку термінів, вступу, 4-х розділів із висновками, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи – 395 сторінок, з яких основний текст складає 170 сторінок, схем – 1, таблиці – 2, список використаних джерел з 253 найменувань – 28 , додатки – 161, в тому числі акти впровадження – 2.

РОЗДІЛ 1. СУЧАСНИЙ СТАН ПРОБЛЕМАТИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Архітектура і синтез мистецтв в сучасному науковому дискурсі

Храмова архітектура та сакральне мистецтво завжди були у колі зору дослідників. За останні роки (або за роки незалежності), в Україні було проведено декілько досліджень культової архітектури, серед яких слід зазначити наукові праці: Р. Б. Василик [16;17], С. Я. Гординський [24], В. В. Жердев [210], Є. О. Котляр [37], Д. П. Крвавич [38], Ю. І. Криворучко [39], Р. Куідер [40;41], В. В. Куцевич [42], Т. В. Лесів [45–51], М. І. Орленко [70], М. І. Осінчук [71], М. В. Приймич [76–74], А. О. Пучков [78–81], О. О. Рудак [86], М. Р. Селівачов [90], А. В. Сімонова (Рудич) [87;91], О. С. Слепцов [193], С. П. Стоян [94], Р. О. Студницький [95], О. Ю. Турій [98], О. П. Цугорка [101], З. Шахаб [119], В. Г. Чернявський [114–116], О. О. Єрошкіна [30], О. М. Іванов [30]. Ці роботи присвячені різноманітним аспектам сакральної архітектури і мистецтва в межах християнської, мусульманської, іудаїстської традиції. Втім, аналіз літературних джерел виявив, що в українському науковому дискурсі практично відсутні роботи, які б досліджували культову архітектуру Китаю, з його особливою традицією синтезу мистецтв. Наша робота певною мірою має заповнити цю лакуну.

Сьогодні спектр змісту синтезу мистецтв в архітектурі досить широкий. Передумови його зародження на стику XVIII і XIX ст. зумовлені переважно явищем кризи розвитку традицій художнього стилю та пошуком нових шляхів створення художніх творів та архітектурно-художнього образу в міському середовищі. Міський архітектурний простір має єдину універсальність, що створює передумову художнього синтезу для органічного поєднання різних мистецтв, що є єдиним чинником взаємовпливу міських архітектурних об'єктів. Тому, використану в даній роботі наукову літературу можна розділити на дві групи. Першу групу складають наукові праці в рамках історичного аспекту, що розглядають становлення та визначення ролі художнього синтезу у формуванні архітектурного простору та досліджують

генезу синтезу мистецтв. Це дозволяє виявити фактори, які вплинули на формування храмового середовища. Другу групу використаних наукових праць складає література, присвячена художньо-символічному формоутворенню архітектурно-художньої цілісності та шляхам реалізації синтезу мистецтв з позиції художньо-образного аспекту.

Серед наукових досліджень витоків та базису синтезу мистецтва в рамках історії та теорії архітектури в історичному аспекті треба виділити роботи І. А. Азізяна [1], Ю. С. Асеєва [6], А. В. Бокова [9], Д. С. Берестовської [8], Ю. М. Бубнова [11], В. Г. Власова [198], В. Л. Глазичева [22; 23; 64], А. Е. Гутнова (Berkovich Gary) [130], І. А. Добрициної [26], Жердев В. В. ,А. В. Іконнікова [33], О. І. Кириченка [36], Ю. М. Лотмана [55], А.О. Пучкова [81; 79;78], В. Б. Ракової [83], О. В. Рябушина [88], С. Тадруса [96], С. О. Хан-Магомедова [99], Д. О. Швидковського [120; 121], С. П. Шкляр [124]. Англомовні науковці: В. Бласер [183], В. Алекс [128], Б. Жоржес [149], А. Булінг [138]; Е.Бойд [133Р. Колгаса [155-157], Ле Корбюзьє 161Ненсі С. Штайнхардт [141], Ч.Чен [138], Чернявський В. Г.[114-116], Д.Лунг [174], Л.Новеллі [157], М. Піраццолі-т'Серстевенс [184], П.Роу, С. К. Роу [186], С.Руан [187], О.Сопер [191].

Концепція будівництва китайського буддійського храму кам'яного грота виходить із храму кам'яного грота в давній Індії, тому важливими для дослідження є наукові праці з індійської буддійської храмової архітектури таких вчених: Л. Бінда [131], Lourenco, P. V., Roque, J.A. [172], В. Dagens [146], А. Hardy 152], S. Kramrisch [158], P. Brown [134], S. Grover [150], S. Kak [154], G. Michell [177], I M. Rian [185], Sir. Banister Fletcher [148] , V. Shweta [190].

Окремо проаналізовано праці вчених Китаю: Ван Шижень [14], Гуси Панг [74], Лоу Чинси [252], Ли Даююань[249], Лю Сюй [242], Лян Сичен [239], Сяодан Чень [112], Тан Хуей Яо [226], Чун Яту [118], сходознавець Саймондс Джон Ормсби [89], Лін Ліюнь (作者凌俐云), [218], Лю Цзяньцзюнь (作者刘建

军), Гуань Сяолей (关晓磊), Гуо Дунхен (郭东恒), [250], Song Kunlu (作者宋坤璐), Liang Jiang (梁江) [217], He Feng (作者何峰), Л Ян Си Ченг (Liang Ssu-ch'eng [162], Лоуренс Г. [172], Лю Гуанхуа [165-168], Лу Ю-цзун [173], Niu Jingjing (牛静静) [222], Song Zhaoying (作者宋兆颖) [244], Фу Сінянь [227].

Питання характеру планувальної структури архітектурних комплексів у традиційній архітектурі Китаю вивчено досить добре. Найбільші дослідження даного питання виконані такими вченими як Фу Сінянь та Ван Нань [253], причому Фу Сінянь концентрувався на проблемі використання у плануванні сітки осей, а Ван Нань – на питанні застосування нумерологічних концепцій. Існує також низка наукових праць, які присвячені аналізу структури архітектурних комплексів окремих епох. Так, найдавніші комплекси за даними археологічних досліджень вивчені у роботах Ду Цзіньпена та Ян Хунсюня, споруди часів епох Хань-Тан (II – VIII ст.) – у роботах Фу Сіняня, Хе Цунжун та Ван Шиженя, споруди часів династії Сун (X – XIII ст.) у роботах Го Дайхен, планування палацових комплексів династії Юань – у роботах Пань Гусі, побудова архітектурних комплексів пізнішого часу (XIV – поч. XX ст.) у роботах Лю Чана та Сунь Дачжана. Крім того, окремі дослідження сконцентровані на особливостях структури архітектурних комплексів із певною функцією. Так плануванню буддійських монастирів присвячено цілу низку праць Ван Гуйсяна, житлові комплекси досліджено в книгах Цзя Цзюня і Ма Бінцзяня, композиція похоронних ансамблів вивчена в роботах Ван Цихена і Пань Гусі [219;223;229; 230; 241; 243; 246;251; 252].

З часів зародження цивілізацій Стародавнього світу, твори архітекторів прикрашалися рельєфами, монументальними розписами, тощо. Про це, на прикладах пам'яток Китаю, Стародавнього Єгипту, Месопотамії, Стародавньої Персії, Індії, Америки свідчить загальна історія архітектури. Зодчі та художники античного світу, сприйнявши досвід попередників та творчо його інтерпретували, заклали основи майбутнього європейського мистецтва та архітектури. Так, історичний аспект вивчення історії розвитку комплексної

теорії та методології архітектурного мистецтва виявляє, що його походження пов'язане з міфами, релігіями чи спогадами про них і є втіленням загальної картини світу. Вона втілює існуючу картину світу, має певні особливості часу, тісно пов'язана з регіоном і культурою, архітектурою та образотворчим мистецтвом. Дванадцять основоположних есе Фу Сіняня [197] – провідного світового історика китайської архітектури, який є експертом з усіх типів китайської архітектури з усіх періодів до дев'ятнадцятого століття, в повній мірі розкривають традиційну китайську архітектуру, об'єднуючи деякі з найбільш новаторських наукових досліджень в її історії. Особливу увагу приділено технічним аспектам будівельної традиції з першого тисячоліття до нашої ери, а фірмові креслення Фу Сіняня рясно ілюструють її нюанси. У нарисах розглядається модульна основа окремих споруд, комплексів, міст; бічні і поздовжні каркаси будівлі; єдність скульптури і будівлі для створення кутів огляду; вплив китайського будівництва на японську архітектуру. Автор також розглядає такі теми, як зображення архітектури на суднах періоду Воюючих царств, ранню буддійську архітектуру та еволюцію імперської архітектури від династії Тан до династії Мін. Традиційна китайська архітектура, об'єднуючи деякі з найбільш новаторських наукових досліджень в історії китайської архітектури, демонструє безперечного майстра дисципліни [218].

В культурному архітектурному просторі комплексна проблема в мистецтві ще має лакуни для поглибленого вивчення. За словами Ф. Шлегеля, творчість майстра «дихає духом відповідного мистецтва» [126]. Однак ці ідеї були безпосередньо пов'язані з реальним досвідом монументального мистецтва, яке відіграло найважливішу роль у суспільному житті Італії того часу. У XVI–XVII ст. сформульовано загальні принципи інтеграції пластичних мистецтв в архітектурний ансамбль. У картинах, що створюють ілюзорні простори, в скульптурах, що існують в архітектурних ланках, образотворча форма, не втрачаючи свого справжнього значення, набуває відношення до

монументально-декоративних цілей архітектури відносно свого самостійного існування.

З XIX-го століття великий наголос приділявся синестезії, зорово-слуховій відповідності. На думку Д. С. Берестовської та В. Г. Шевчука, феномен «синестезії» – це форма взаємодії в мультисенсорній системі сприйняття, яка ґрунтується на зв'язках органів чуття: психологічному співвіднесенні кольорів, звуків, слів, форм, тактильних переваг і запаху [8]. Дослідники стверджують, що неможливо виокремити такі сфери, як «мальовниче», «музичне», «поетичне» чи «пластичне», оскільки кожне мистецтво може міститися в іншому. Художня мова зазвичай проявляється як окремий елемент загального художнього мислення. Так, О. І. Кириченко вважає, що будь-який храмовий комплекс значною мірою є результатом свідомого культивування всебічної думки про мистецтво, яка була однією з центральних ідей художнього самоусвідомлення певної доби [36]. Художники, скульптори, поети та композитори розробили всеосяжну форму мистецтва, яка поєднує в собі кілька типів можливостей в одному мистецтві.

Дослідники цієї проблематики створили декілька класифікацій типів взаємодій. Так, О. І. Швидковський у 1970-ті роки виділив два види синтезу мистецтв:

- поєднання художніх предметів, творів із різних видів і галузей в одній споруді;

- їх поєднання в просторовій композиції, сформованій із кількох споруд [121].

Є. А. Ащепков виокремив такі чотири послідовні рівні взаємодії:

- взаємодію частин однієї форми між собою як «гармонійну композицію»;

- взаємодію кількох самостійних композицій як «ансамблеву композицію»;

- взаємодію окремих видів мистецтва в єдиному художньому просторі та часі;

– взаємодію мистецьких стилів та історичних типів мистецтва через контекстуалізм, стилізацію, еkleктику [7].

На противагу концепції О. Швидковського в 1970 – 1980-ті рр. у працях Є. А. Ащепков теорія синтезу мистецтв розвинута в цілісну ієрархічну систему підпорядкувань, множинність відносин, взаємодію самостійних груп. У різних своїх працях він виділив способи мистецького моделювання відкритого і закритого типів простору комплексними засобами архітектури й образотворчих мистецтв [7]. Важливою для масштабних мистецьких проєктів учений визнав тріаду «дійсність – мистець – глядач». На його думку, моделлю сприйняття в синтезі мистецтв є взаємодія двох рівнів – перцептивності (чуттєвості) та змістовності (історичний і соціальний контексти) [7, с. 119 – 128]. На чуттєвому рівні глядач сприймає декоративні характеристики арт-об'єкта, сприйняття його змісту через меморіальний контекст і розуміння окремої епохи. Тому твір синтезу мистецтв є частиною єдиного культурного простору і має набагато складнішу будову, ніж твір окремого виду мистецтва. Для синтезу Г. Степанов виділив окремі елементи зв'язків: в архітектурі – це тектоніка й простір, для скульптури – пластика форм, для живопису – колорит і малюнок. У конкретній пам'ятці вони взаємодіють у єдиному образі, та, як єдність, сприймаються глядачем (користувачем). Якщо така цілісність не досягнута, замість синтезу виникає антисинтез, який нівелює мистецькі якості пам'ятки.

Ансамблевість художнього мислення характеризує гармонію складних багатокомпонентних архітектурних об'єктів. Л. С. Васильєв влучно назвав ансамбль особливою поліфонічною композицією, яка складається із самодостатніх окремих частин [18]. Вони й утворюють просторові зв'язки. Ці зв'язки контрастні або суголосні залежно від художнього рішення. Водночас, ансамблі історично змінюються. Є багато прикладів, коли історичний ансамбль формувався упродовж багатьох століть під впливом різних стилів, зберігаючи єдність зв'язків та образів і симультанність як одночасність сприйняття. В ансамблі відбувається рух від об'єкта до об'єкта, де

взаємодіють форми, величини, групи. В інтер'єрі також взаємодіють різночасові предмети, зберігаючи ансамблевисть. Водночас інтер'єри, створені на одному хронозрізі можуть бути еkleктичними.

Щоб визначити роль художнього синтезу у формуванні архітектурного простору, розглянемо це явище з позиції міського архітектурного простору. На думку Ю. М. Лотмана, формування архітектурного простору, що відображає історію розвитку та функціонування міста та його соціокультурні процеси – це явище, яке має універсальну єдність, групу архітектурних об'єктів, розташованих у межах міського простору [55]. Архітектурний вигляд будь-якого міста – це багаторічна праця багатьох людей: архітекторів, художників, скульпторів, нарешті, простих трудівників, які втілюють сотні ідей. У науковиці Д. А. Надирової визначено архітектурну подібність як фактичну забудову та просторову структуру будь-якого архітектурного комплексу, його унікальне поєднання фонові забудови, яскравих доміант, будівель, багатофункціональних, громадських, житлових, промислових і храмових будівель, та озеленення [55].

Як зазначає В. Б. Ракова, екстер'єр будівлі складається з різноманітних елементів, якісні характеристики яких виражаються через будинки, вулиці, площі тощо [83]. Тож можна сказати, що збудовано новий будинок, чи встановлено пам'ятник, чи фонтан змінив архітектурне обличчя простору, змінивши його символічну структуру. Створення архітектурної композиції – процес від публічного до приватного. Містобудівна композиція характеризується тим, що вона сприймається не відразу, а поступово, показуючи елементи міської архітектури: ракурси вулиць, площ, будівель. У багатьох випадках міські силуети і панорами відіграють важливу роль у розкритті архітектурно-композиційного образу. Акцент, вузлами, з яких складається архітектурний комплекс, є будівлі. У містобудуванні ціле – це гармонійна єдність композиції міського простору.

Тому в архітектурно-художньому плані архітектурний вигляд будівель являє собою складну композицію з багатьох шарів. Оскільки під синтезом

мистецтв ми розуміємо гармонійне поєднання різних мистецтв як органічного художнього цілого, яке має нову якість для кожного мистецтва, частиною якого воно є, отже, однією з його головних характеристик є головний принцип поєднання основних складових архітектурного вигляду в загальну композицію міста. Архітектурно-художня якість композиції храмових комплексів виявляється в гармонійності його архітектурного вигляду, визначеності і порядку просторового зв'язку забудови в межах міста або в межах природніх локацій. Виразність храмового архітектурного вигляду залежить від досконалості архітектурно-просторової композиції, від використання засобів об'ємно-просторової організації територіальної забудови, за допомогою яких можна вирішити завдання – досягти яскравого акценту, що запам'ятовується, та відрізняє споруду від інших.

Аналіз наукових досліджень в історичному аспекті показав, що між компонентами архітектурного середовища часто виникають складні і суперечливі взаємозв'язки. Синтез мистецтв є засобом координації архітектурних просторів і включає прийоми контрастування кольорів, форм і ритмів. Завдяки взаємодії різних видів мистецтва відбувається естетична організація середовища. Таким чином, синтез мистецтв організовує архітектурний простір і створює унікальний і неповторний архітектурний вигляд. Від оформлення фасадів, розміщення архітектурних і конструктивних елементів залежить індивідуальний вигляд будівлі. Висотні будівлі часто характеризуються вертикальними об'ємами, оригінальними формами та силуетами, які контрастують із звичайними будівлями та можуть відігравати особливу роль у візуальному сприйнятті екстер'єру міської забудови, суттєво впливаючи на людське сприйняття, завдяки чому їх можна успішно використовувати як композиційний акцент для панорами площі, вулиці чи місцевості. Але в той же час необхідно пам'ятати, що архітектурні якості повинні бути адаптовані до естетики навколишнього середовища. Під архітектурно-художніми прийомами розуміють використання архітектурних деталей і композиційних засобів для посилення їх емоційної виразності, у тому

числі використання кольору, освітлення та прийомів різних художніх видів. Крім того, слід враховувати багато факторів, зумовлених архітектурними особливостями прилеглих будівель, у тому числі твори монументального мистецтва (пам'ятники, фонтани, скульптури), включені в екстер'єр будівлі. Результатом роботи над архітектурно-художнім виглядом будівлі є архітектурна композиція, яка при сприйнятті об'єкта створює враження про нього. Побудова об'ємів, композиція фасадів, художнє вирішення деталей повинні гармонійно поєднувати всі види мистецтва в цілісний архітектурний твір.

Індивідуальність образу визначається прагненням архітекторів, скульпторів, художників за допомогою різних видів мистецтва створити архітектурні об'єкти нової, унікальної та незабутньої будови. У сучасній архітектурі часто переважає концепція окремого автора, кожен з яких представляє унікальну єдність світосприйняття, художніх посилянь і методів, виражених в особистій творчості майстра, яку він «народив» на основі синестезії, його модельної «мови» і створив цілісність архітектурного твору. На жаль, часто можна спостерігати, що в гонитві за оригінальністю автор забуває про один із фундаментальних законів архітектури – гармонійне поєднання мистецтва, і перетворює його на скульптуру, яка іноді не відповідає характеру цілісного твору.

Слід зазначити, що архітектура та монументальне мистецтво створюють композицію архітектурного мистецтва, причому живопис і скульптура виконують відповідні завдання, розширюючи та інтерпретуючи архітектурний образ. Цей просторово-пластичний синтез, здебільшого, охоплює як декоративно-прикладне мистецтво, за допомогою якого створюється фізичне оточення, так і звичайний станковий твір. Як результат, сучасне мистецтво демонструє майже абсолютно різні рівні художнього синтезу між різними видами мистецтва, з додаванням сучасної науки та техніки в різних галузях знань. Синтез мистецтв існує в сучасних мистецьких просторах і культурних середовищах.

На думку китайського вченого Чун Яту [118], будівництво у Китаї має свою специфіку. Китайська архітектура брала початок у часи давнини, дозріла в династії Тан і Сун, розквіт її припав на період династії Мін і Цин. У цьому архітектурні традиції попередніх епох успадковувалися наступними, китайська архітектура визнана поколіннями однією з трьох основних світових систем будівельного мистецтва. Проте китайці у свій час почали сумніватися в необхідності існування традиційної архітектури, 5000-річна історія більше не була перевагою, а часом перетворювалася на тягар. Художня творчість не може уникнути традиції і існувати незалежно від неї. Китайську архітектуру втрата історичної наступності може лише завести в глухий кут. У сучасному Китаї економіка стрімко розвивається, міць країни постійно зростає, китайці почали переосмислювати своє минуле, почали повертатися до свого коріння, до власних традицій. Перевертаючи сторінки неосяжної та різноманітної історії китайської архітектури, ми зможемо побачити зміни, що відбулися в ідейному, культурному та соціальному розвитку китайського народу, та відчутти подих думки китайських майстрів архітектури різних епох [118, с. 42–43]. На думку Лян Сичена, «архітектура успадковує та розвиває в собі кращі традиції давнини, але, незважаючи на вплив культур інших країн, китайська архітектура зберігає свою властиву структуру та довговічну архітектурну систему» [240].

Сучасна храмова архітектура, сама по собі, є синтезом у синтезі, що поєднує музику та звуковий дизайн із сучасними мультимедійними технологіями та комп'ютерним програмуванням, репрезентуючи культурний простір сучасного суспільства. Можна припустити, що середовище є гіперсинтетичним, і, як ніколи, поєднує в собі всі прояви та щоденні ритми мистецтва. За визначенням Ю. М. Лотмана, сучасне місто – це найяскравіше втілення «замовників» і «споживачів», творців нового «технічного мистецтва» і «надвсеохоплюючого», якісно нового етапу розвитку людської цивілізації [55, с. 42]. Науковець вважає, що місто – це символічний простір культури, особлива форма культурної функції, складний символічний механізм, який

встановлює гармонійні стосунки між індивідами та зовнішнім світом, і цілісний архітектурний простір з певними межами. [55, с. 8].

Архітектурне середовище у своєму творчому вираженні є найбільшим синтезатором усіх пластів існування. Комплексне формування середовища органічно інтегрує різні художні прояви, дозволяючи їм бути достатньо вільними один від одного. При розумінні середовища виявляється, що саме життя також стає витвором мистецтва, оскільки «середовище» включає матеріальне наповнення простору життя та досвіду. Тому центральною стає семантична проблема архітектурного простору. Критерій розрізнення різних середовищ часто лежить у семантичному полі, оскільки одним із основних його компонентів є «пам'ять» місця, образ місця, а отже, складений образ культурного континууму. Постановка цього питання розкриває проблему художньої взаємодії не стільки з позиції історичного процесу, скільки з позиції впливу на свідомість і реальну дійсність. Так, науковиця Муріна Є. Б. вважає, що «у семантичному синтезі простір і час є темами, які складають синтезований образ» [66, с. 3].

У своїй праці, присвяченій урбаністичній естетиці та художньому синтезу, О. А. Швидковський стверджує, що безлика, одноманітна архітектура не може бути основою художнього синтезу, а якісна сумісність є його неодмінною умовою. Він підкреслював, що «необхідність художнього синтезу впливає не з бідності архітектурної практики, а навпаки, з повноти життя, його багатогранності форм і проблем» [120].

Теоретична та творча проблема взаємодії мистецтв в архітектурі храмових утворень знову набирає гостроти. Процес дослідження генези синтезу мистецтв дозволив виявити фактори, які вплинули на формування храмового середовища:

Культурологічний фактор являє собою специфіку розвитку матеріальної та духовної культури людських спільнот у певному конкретно-історичному періоді.

1. Епоха та відповідний їй стан розвитку світової культури, історії під час формування храмового середовища, що стало повністю або частково об'єктом синтезу мистецтв:

2. Місце виникнення, що обумовлює національні особливості, культурні традиції, топоніміку, історичні риси, що вплинули на формування архітектурної освіти.

3. Архітектурний стиль, що відповідає даному місцю та часу представляє цілісну ідейно-образну систему. Він формує той чи інший вид синтезу монументального живопису та архітектури, поєднуючи та виявляючи методи творчості архітекторів та художників, які є творцями та послідовниками цього стилю.

4. Архітектурні та художні школи, напрямки, що відносяться до конкретної епохи, місця, та відповідного архітектурного стилю. До їх складу входять творчі організації та колективи, вплив яких безпосередньо позначався на об'єктах синтезу мистецтв.

Ситуаційно-архітектурний фактор виявлений внаслідок аналізу наукових та методичних джерел з архітектури та містобудування, а також у процесі вивчення проєктної практики та реалізованих об'єктів за участю синтезу мистецтв:

1. Містобудівна ситуація, що зумовлює участь монументального живопису, скульптури у комплексному формуванні храмової архітектурної композиції.

2. Вивчення та аналіз історико-культурних факторів є найважливішою умовою при реконструкції та проєктуванні нових будівельних утворень з використанням художніх засобів.

Мотиваційний фактор являє собою причини, внаслідок яких приміщення проєктуються із застосуванням засобів художнього синтезу, і які містять у собі чиясь ініціативу, завдяки якій можлива поява унікального об'єкта [33]:

1. Побажання власника (палацу, храму, прибуткового будинку), мецената або інвестора, що надає можливість реалізації незвичайних архітектурно-мистецьких проєктів.

2 Творча ініціатива архітектора включає пункти, які необхідно враховувати:

– місце розташування у плані міста (міський та історичний центр, серединна або периферійна зона), що передбачає облік композиційно-художніх особливостей навколишньої забудови;

– положення у планувальному каркасі міста (каркас міста – тканина міста) та належність до планувальних осей (лінійних структур) або планувальних вузлів (центрів); участь у формуванні репрезентативних зон [65];

– приналежність до типу житлового угруповання (житлова група, житловий квартал, житловий район; нова житлова освіта: житловий комплекс з обслуговуванням: багатофункціональний житловий комплекс тощо);

– тип композиції відкритих просторів, що взаємодіє з об'єктом синтезу мистецтв: замкнутий простір; система пов'язаних просторів, що «переливаються» чи єдиний простір [33].

3. Типологічні характеристики об'єкта, окремі з яких можуть бути підкреслені та розкриті засобами монументального живопису.

4. Тектонічні характеристики та вид архітектурної пластики об'єкта, що впливають на характер синтезу – масштабно-модульний, просторовий, конструктивний взаємозв'язок живопису та архітектури. Узгодженість творів живопису, скульптури тощо із ситуаційно-архітектурними факторами є показником грамотного професійного підходу до формування житлової освіти засобами синтезу мистецтв.

Науково-технічний фактор, що містить вплив інновацій, які існують на момент проєктування та реалізації об'єкта синтезу мистецтв. В результаті науково-технічного прогресу з'являються нові архітектурно-будівельні технології, тектонічні рішення, індустриальні модулі, будівельні та

оздоблювальні матеріали. Нині у роботі архітекторів беруть участь інформаційні технології, що постійно вдосконалюються. Все це впливає і на розвиток побудування храмових комплексів, що ставить перед ними нові завдання.

Економічний фактор. За умови сприятливої економічної ситуації в проєктній практиці з'являється можливість виділити кошти на розробку нестандартних проєктів архітектурних утворень, застосування довговічних якісних матеріалів, здійснення синтезу мистецтв. Внаслідок зростання добробуту громадян з'являється попит на храмову архітектуру, що має високі архітектурно-художні якості. Існує і зворотний зв'язок мистецтва та економіки: твори, створені в архітектурному середовищі, що мають володіють високими художніми перевагами, здатні залучати туристів і, відповідно, приносити економічний прибуток.

Демографічний фактор, що грає важливу роль, так як при організації архітектурного середовища із застосуванням засобів синтезу мистецтв, необхідно враховувати на яку переважну групу спостерігачів (спільність людей, які об'єктивно складаються на основі деяких єдиних соціально-демографічних ознак, наприклад за складом сім'ї, за віком, професією, за соціально-економічним статусом) розрахований сценарій сприйняття простору. Можна припустити, що для житлової архітектури, де виникає перевага певної соціальної групи, може бути розроблена своя художня концепція, яка з благодійно впливає на цю групу сюжетно-образною лінією, кольоровою гамою, образотворчою мовою, емоційною та інформаційною насиченістю.

З цього можна зробити висновок, що синтез мистецтв є основним принципом, який формує унікальний архітектурний стиль. У процесі вивчення взаємодії компонентів загальної конструктивної роботи – штучного архітектурного середовища, використовується синтез мистецтв як основний метод творчого процесу, та як специфічної форма органічної композиції різного типу. За допомогою синтезу мистецтв в міському просторі

створюється гармонія і єдність вулиць, площ, будівель і монументальних творів мистецтва, і водночас формується неповторний архітектурний вигляд – простір, де люди існують. Крім того, синтез мистецтв – це спосіб створити гармонійний загальний образ будівлі. Важливість будівельної конструкції та її вплив на естетичну якість архітектурного середовища визначає доцільність оцінки її архітектурно-художнього образу. Це дозволяє забезпечити внесення в проєкт необхідних коригувань під час розробки і в кінцевому підсумку підвищить привабливість майбутніх розробок.

Звичайно, ті чи інші рішення з естетичних питань можуть бути прийняті лише на основі оцінки та аналізу прояву художнього синтезу в архітектурній формі, виходячи з мети гармонійної взаємодії. Тому важливим є аналіз наукових досліджень з позиції художньо-образного аспекту, адже при проєктуванні нових архітектурних об'єктів слід керуватися відповідним створенням неповторного образу будівлі, що набуває нових якостей методом художньо-символічного формоутворення та архітектурної художньої цілісності. Теоретичне осмислення цієї проблеми представлено в роботах М. В. Дуцева, С. П. Дягілева, В. В. Кандинського, А. Н. Скрябіна, О. В. Юдіної, Гусі Панг [74], Чень Цзинке [138] та ін. Шляхи реалізації синтезу мистецтв розглядаються в працях В. В. Ванслова, І. А. Гардабхадзе, І. Месерич, О. Б. Муріної, Д. В. Кротової, Г. П. Степанова, Н. А. Хренова, та ін. При розгляданні та аналізі наукових праць з боку художньо-образного аспекту, слід враховувати теоретичні положення в галузі семіотики міста. Роботи Ю. М. Лотмана, О. Б. Муріної, Г. П. Степанової та Д. А. Надирова досліджують характеристики, що формують зовнішній вигляд архітектурних будівель за рахунок синтезу мистецтв. Естетична цінність храмів у традиційній китайській архітектурі розглядається китайськими дослідниками Peng Ziyun (彭子云) [215], Ян Цзіньсі (严津希) [236], Лі Цюпін (李秋萍) [214], Li Ziqi (李紫琪) [235], Чжан Гуанхао (张广昊). [237], Ян Шенжуй (杨生锐) [252], Gu

Yongxiang (顾永祥) [221], Цзян Вей (姜维) [230], Тан Юаньюань (唐源渊). [247], Юй Сяої (于小益) [238].

Концепції художнього злиття та питанню художнього синтезу в сучасній архітектурі присвячена робота Дуцева М. В. У цьому дослідженні на основі вивчення творчості майстрів архітектури запропоновано авторський науковий метод реалізації цілісності архітектурних творів та забудованого середовища [28]. Д. С. Берестовська, у своїх наукових працях, розкрила поняття «синестезія» і «художній синтез». Дослідники стверджують, що саме синтетичним сприйняттям пояснюється гармонійна врівноваженість, ритм і внутрішня злагодженість твору [8, с. 30–38.].

Проте синтез мистецтв та його роль у формуванні зовнішнього вигляду храмових будівель залишається культурно зрозумілим. Проблема, з якою стикаються дослідники, полягає в широкому діапазоні концептуальних прийомів. З метою визначення ролі художнього синтезу у формуванні архітектурного вигляду Г. П. Степанова та Д. А. Надирова детально розглянули поняття «художній синтез», «місто» та «вигляд будівлі». У різні історичні періоди в художній культурі переважало одне мистецтво, а в певний період центральне місце займав синтез мистецтв.

Українська науковиця Гардабхадзе І. А. в своїй роботі «Сучасний дизайн. Синтез мистецтв, технологій, етнокультури та екології» [21] доводить, що у результаті синтезу елементів культури і технологій може бути досягнута емерджентність, яка у сполученні із соціальним замовленням нового стилю життя є спонукальною причиною зародження нових напрямків творчості.

На думку О. В. Юдіної, запорукою краси архітектурних споруд є гармонія, взаємодія, рівновага, пропорції, єдність часу і місця, форми і змісту, одиничного і загального [127, с. 354–361.]. Вкладена в творчий потенціал авторська архітектурно-мистецька концепція, ця всеосяжна багат шаровість створює діалог між майстром і його творчістю, архітектурними об'єктами в міських просторах (сучасних та історичних), художнім напрямом і

типологією. Тому цей діалог з боку контексту, функції та взаємозв'язку «образ–символ» досягається через синтез мистецтв. Застосування вітражів в архітектурі надає зовнішньої індивідуальності будівлі, скульптурна пластика – особливої архітектурної виразності; декоративно-ужиткове мистецтво – організації внутрішніх просторів; скульптура – зв'язку будівлі із зовнішнім середовищем. Пошук неповторного архітектурно-художнього образу будівлі – одне з найважливіших завдань архітектора. У ньому повинні бути відображені специфічні соціокультурні особливості регіону, його традиції. Різноманітність форм і матеріалів також сприяє його унікальності. Художня виразність архітектурного образу досягається ритмом:

- певним повторенням окремих деталей і частин будівлі, а також контрастом;

- різким виділенням основних чи інших частин будівлі.

У створенні неповторного архітектурного образу будівлі чи споруди велике значення має гра пропорцій (пропорційних систем), відношень, фактур, кольорів поверхні, світлотіні частин. Як творча концепція, синтез мистецтва є ядром синтезу і способом відображення цілісного твору в матеріальній реальності, що може створити нову «мову» архітектурних творів, яка може поєднувати авторську концепцію, соціальні вимоги, функцію, дух місця та відчуття часу. Архітектори, художники, скульптори стикаються з ландшафтною архітектурою у своїй творчості, в контексті зміни міських просторів і зміни образів міської архітектури. Важливо відзначити, що такі спільноти допомагають більш повно і точно передати красу навколишньої природи. Синтез природи і мистецтва – одна з найцікавіших тем сучасної ландшафтної архітектури – глибоко вкорінена в історії світової культури.

Мистецтвознавець О. Б. Муріна у своїй роботі «Проблеми синтезу просторових мистецтв» піддала науковому аналізу форму та зміст теоретичних нарисів XIX – XX століть про синтез мистецтв, у результаті було виявлено перші проблеми синтезу [66]. О. Б. Муріна стверджує, що поняття «синтез» будь-коли був і буде об'єктивно-науковим критерієм історії

мистецтв. Вона вважає, що занепад монументальних форм творчості, розлад зв'язків мистецтва з життєво-практичною діяльністю відбулися через низку соціально-технічних факторів. Ця ситуація та тенденція розмежування видів просторових мистецтв змусила звернути увагу на синтез мистецтв та за допомогою нього осмислено знайти вихід. О. Б. Муріна звертає увагу на те, що романтики розуміли синтез як злиття двох видів мистецтв звук і колір у новий вид (колірнозвук), який зможе змагатися з природою за силою впливу на людину. Муріна О. Б. стверджує, що романтики, заперечуючи морфологічний підхід до класифікації мистецтва, мали власне прагнення цілісної свідомості та культури, виборювали тісний союз релігії, моралі, міфології, видів мистецтв. Цей тісний союз має призвести до синкретичного культу узгодженого космосу всіх мистецтв для служіння цілісній людині. Мистецтвознавець вважає, що романтична теорія синтезу не мала соціальної опори та підтримки у художній практиці, де життя та мистецтво були розділені. Тому ідея синтезу мистецтва як принципу культури складалася на рівні типу кризового мислення і протиставлялася принципу цивілізації, що роз'єднує [66].

Муріна О. Б. вважає, що загострення інтересу до проблем синтезу мистецтв супроводжує ширші спроби побудови соціокультурних концепцій порятунку традиційних цінностей світової культури від руйнівного настання цивілізації, що спирається на технічний прогрес. Така мета синтезу мистецтв відбиває культурну наступність теорій.

Врахування семантики міського контексту, архітектурних форм, вулиць, площ, будівель, храмів, необхідна умова семіотичного розуміння текстів – вивчення художнього синтезу як способу формування текстів у міських архітектурних формах. Розробка загальних теорій і методів наукових досліджень для вивчення храмових архітектурних просторів вважається актуальною, оскільки сучасні концептуальні установки та механізми їх роботи вимагають тематичного аналізу. З іншого боку, синтез мистецтв, як принцип формування зовнішнього вигляду міської архітектури, використовується при

створенні архітектурних споруд, і існує два його трактування: синтез служить основним методом творчого процесу та використовується як специфічна форма органічної сполуки різних видів мистецтв.

З цієї точки зору, синтез мистецтв як специфічна форма організації архітектурного простору не може бути поза композиційним синтезом як методом творчості. Обидві інтерпретації цього явища є доречними та необхідними при створенні унікального та гармонійного вигляду. Узагальнюючи наведені твердження, основні завдання дослідження визначаються наступним чином:

- детальне обстеження архітектурного простору та його складових;
- визначення особливостей впливу художнього синтезу на формування загальної структури забудованого архітектурного середовища, особливостей впливу на його образ.

1.2. Синтез мистецтв китайської архітектури.

Синтез мистецтв має споріднені вимоги та правила, що призводить до необхідності систематизації їх за функціональними принципами. В епоху раннього Середньовіччя разом з буддизмом в Китай прийшли нові зразки монументальної архітектури, скульптури і храмових розписів. За прикладом сусідніх країн почалося спорудження величезних печерних монастирів, а також будівництво пагод на честь буддійських святих. Ранні китайські пагоди (храми у вигляді багатоярусної вежі) округлістю ліній силуету нагадували індійські баштові споруди. Пагоди з'явилися в Китаї разом із буддизмом у I ст. н. е. та призначалися для зберігання буддійських реліквій та священних книг. По архітектурі пагоди дуже різноманітні: квадратні, шести- і восьмикутні. Будівельним матеріалом є дерево, цегла, камінь, черепиця, залізо. Поступово пагоди втрачали свій виключно релігійний характер і стали використовуватися як сторожові та оглядові вежі або просто служили архітектурною емблемою місцевості. Найбільш відомі Храм Білої Пагоди – чудовий витвір

архітектурного мистецтва, Храм Небесного Спокою, пагода якого прикрашена двома тисячами статуй Будди, Храм П'яти Пагод, Храм Великого Просвітлення та ін.

Зводилися протягом століть храми в скелях довжиною в кілька кілометрів, збереглися численні пам'ятники скульптури та живопису Середньовіччя і відбили його історію. Ці буддійські храми-гіганти будувалися в різний час і в різних місцях, і вмістили в себе безліч рельєфів, постаментів, розписів. В оформленні цих храмів сплелися смаки і досвід багатьох народів Азії. Але при всій строкатості манер в пам'ятках раннього Середньовіччя знайшли відображення і загальні художні образи, привнесені буддизмом, – це прагнення зобразити богів-рятувальників милосердними, співчутливими, готовими до духовного подвигу. Звідси народилися і характерні для раннього Середньовічного китайського мистецтва риси: подовжені пропорції плоских фігур, натхненність і містична самозаглибленість.

Вимога відображення єдності і гармонії світу, взаємопроникнення штучного і природного яскраво проявилось в китайській архітектурі. У ній чітко виявляється синтез архітектурних форм з природою: будь-яка споруда стає лише частиною архітектурного ансамблю, в якому природа активно використовується як компонент художнього образу, тераси, галереї і мости пов'язували будівлі в єдиний ансамбль з парками. Багаторусні дахи з величезними виносними покрівлями, плавно вигнутими догори кутами, не тільки захищали будівлі від негоди, але й надавали їм своєрідні абриси, що гармоніюють з абрисами навколишніх пагорбів і дерев. Архітектори, скульптори і художники свої основні зусилля спрямовували на створення ідеального поєднання принади природи з красою штучних споруд. Так виникають комплекси ландшафтних садів, які втілювали в собі все найбільш типове і цінне, що можна було побачити в самій живій природі. Ці сади породили нову, досить тривалу традицію в китайському мистецтві. Вони, по суті, стали синтезуючим видом мистецтва, де виявлялися одночасно і задум

зодчого, і рука скульптора, і художній смак митця, що komponує за своєю волею будови, пластику, елементи природного ландшафту і т.п.

Концепція синтезу мистецтв є відносно новою концепцією у Китаї. Схожою теорією є теорія просторової інтеграції мистецтва. І хоча термін «синтез мистецтв» не було введено до китайської теорії мистецтва, китайські дослідники пропонували аналогічні концепції [225]. Концепцію «синтезу мистецтв» можна визначити як органічне поєднання кількох видів мистецтв. Вона повинна бути вбудована в будівлю та простір, включати високий духовний зміст. Її мета – сформувати гармонійне художнє ціле – зовсім новий твір, який не можна розуміти як суму його компонентів.

Проте сьогодні в Китаї концепцію «синтезу мистецтв» досліджено мало, ця концепція ще «не дозріла», а також дуже розпливчата. Серед тих, хто аналізує архітектурний простір, можна відзначити лише Шан Імо [227], дослідника, який нещодавно закінчив Центральний університет Сент-Мартінс (Central Saint Martins) у Британії. Виходячи з літератури про витвори мистецтва, можна виявити, що деякі із запропонованих теорій дуже схожі на концепцію «синтезу мистецтв».

Якщо живопис в Китаї – цілісний вигляд мистецтва, в якому вірші та каліграфія складають невід'ємну частину творів живопису, відтворюючи гармонію і таїнства світобудови у всіх його проявах, то поезія вважається квінтесенцією мистецтва. Вона перетворює накреслені знаки, що шануються майже як святиня, в звук, і, її вище призначення – з'єднання людського генія з першоджерелами життєвих сил світу. Перейнята ідеями конфуціанства і даосизму, китайська поезія об'єднує розум і відчуженість, вона прагне проникнути в реальність і передати з усією гостротою дух життя, чому сприяє музичність, притаманна багатотональність китайської мови. Не випадково давньокитайське зодчество невід'ємне від живопису, поезії і музики, породило повноцінний синтез видів мистецтв.

Синтез мистецтв в культурі Китаю стає актуальним саме в перехідні і кризові періоди. Він протиставляється роз'єднаності художніх тенденцій. Як

конструктивна «відповідь» на деструктивний «виклик» часу, синтез багато в чому сприяє розвитку і збереженню цілісного мистецтва.

Сучасна система мистецтва відрізняється такими особливостями, які, без сумніву, були присутні і в попередні періоди розвитку культури, але тепер вони наповнюються новим сенсом. Так, найбільш яскраво проявляються дві тенденції, які, здавалося б, повинні бути протилежними один одному. Перша з них полягає не тільки в збереженні відособленості кожного виду мистецтва (музики, живопису, каліграфії, архітектури), але і виділення нових, які продовжують своє оформлення. Друга тенденція полягає в прагненні до синтезу, злиття мистецтв, їх принципів і правил. Очевидно, що обидві ці тенденції плідні і співіснують протягом всієї історії культури, проте на кожному новому етапі вони проявляються по-різному, виявляючи різні особливості. Так, Лоу Чінсі піднімає питання: чи слід розглядати сучасний художній синтез природним продовженням синтетичних тенденцій, що беруть початок в минулому, або він є якісно іншим, і в ньому відбиваються закономірні тенденції розвитку сучасної культури? [57, с. 5]. Підкреслюючи, що поділу мистецтва на види передував синкретизм, тобто саме синтетичний етап творчого мислення, автор зазначає, що після того, як мистецтво стало розвиватися в окремих галузях художньої творчості, проблема синтезу піднімалася знову, виявляючи нову форму і зміст. Причому синтез втілювався не тільки в злитті різних видів мистецтва, а й у формуванні особливостей художнього мислення. Процеси видової диференціації і автономізації не суперечать тенденціям з'єднання. Вони є результатом саморозвитку системи мистецтв, що відбувається у взаємодії цих, на перший погляд протилежних, напрямків: прагнення вдатися до синтетичного суміщення та поступального руху.

Вивчення проблематики синтезу мистецтв в європейському мистецтвознавстві має давні традиції. Але, незважаючи на існування великої кількості наукових і науково-популярних праць, присвячених культурі та мистецтву Китаю, дефініція «синтез мистецтв» щодо традиційного мистецтва

Китаю мало освітлена як самими китайськими вченими, так і вченими–синологами інших країн.

В термінологічному словнику «Аполлон», випущеному під редакцією А. М. Кантора, дається таке визначення: «синтез мистецтв (грец. Synthesis – з'єднання) – органічна сполука творів різних видів мистецтв або видів мистецтва в художнє ціле, яке естетично організовує матеріальну і духовну середу буття людини» [35, с. 554]. Це визначення має на увазі, що синтез мистецтв не зводиться до простої суми компонентів, що беруть участь в ньому, а утворює нову єдність.

З точки зору дослідників, що пропонують класифікацію мистецтв, виділяються два основних види синтезу мистецтв. Перший вид є пластичним і включає в себе просторові мистецтва – синтез архітектури, монументального мистецтва (скульптури, живопису, декоративного мистецтва), садово-паркового мистецтва, інтер'єру. Другий вид об'єднує просторові і тимчасові мистецтва, наприклад, різні види театральних дійств, святкування і ін. [35, с. 555]. І. І. Іоффе також виділяє таку форму синтезу, як синтез тимчасових мистецтв, який являє собою об'єднання літератури і музики [34, с.466].

За способом об'єднання синтез мистецтв підрозділяється на сім типів [93]:

- Синкретизм – являє собою нерозчленовану, органічну єдність різних мистецтв.
- Супідрядність – тип синтезу, в якому домінує один вид мистецтва.
- Колажне склеювання (утворилося в середні віки) – являє собою форму синтезу, в якій окремі елементи різних видів мистецтв вступають у взаємодію.
- Симбіоз; зняття. Симбіоз являє собою тип синтезу мистецтв, при якому види мистецтв, що входять до нього, рівноправно взаємодіють один з одним, зливаючись і породжуючи новий вид мистецтва. Зняття – такий тип синтезу, при якому один вид мистецтва стає основою для іншого, хоча його основні елементи не беруть участь в кінцевій синтетичній структурі.

- Концентрація. При концентрації «одне мистецтво вбирає в себе інші, залишаючись самим собою і зберігаючи свою художню природу» [93]. Даний тип притаманний синтетичним видам мистецтва.

- Ретрансляційне сполучення – це тип синтезу мистецтв, при якому кінцевий вид мистецтва є засобом передачі іншого. Прикладом такого виду мистецтва є телебачення.

Сьогодні практично не відомі роботи китайських мистецтвознавців, в яких був би проведений комплексний аналіз дефініції «синтез мистецтв» в китайському традиційному мистецтві. У працях китайських учених в основному виробляється аналіз конкретних явищ китайського традиційного мистецтва, які багато в чому є синтетичними. Проте китайськими вченими докладно досліджується категорія «Юе» (樂), початкове значення якої відображало явище синтезу мистецтв в Стародавньому Китаї.

У сучасній китайській мові ієрогліф 樂 («Юе») перекладається як «музика». При перекладах древніх класичних текстів китаєзнавці для простоти перекладу також перекладають його як «музика». Однак, згідно з вченим–китаєзнавцем В. О. Рубіним, дана категорія в своєму традиційному значенні мало піддається перекладу на сучасні європейські мови, тому що являє собою визначення не тільки музики, а й в першу чергу ритуальних танців, які виконувалися під музику при палацах правителів [85, с.38]. З цього випливає, що категорія «Юе» спочатку містила в собі синтетичний підхід до мистецтва, що підтверджується і аналітичним розглядом цієї категорії низкою китайських вчених.

Способи організації композиції в китайській архітектурі і живописі багато в чому схожі зі «структурними» формами в китайській музиці:

- обмеженням простору картини і житлового простору будівлі (схоже з тимчасовим поділом на такти, фрази і частини в музиці, що задають в результаті загальну композиційну структуру);

- вибір жанру малюнка і функціонального призначення будівлі (послідовне розташування об'єктів, побудування фраз, тактів, пауз, рухів і відчуття простору подібно музичної композиції);
- акценти (і в візуальній, і в музичній композиції присутні акценти, кульмінаційні крапки, без яких втрачається ритмічність, твір стає «розмитим» та одноманітним);
- щільність і неухажність (для живописної картини дуже важливо поєднання щільних і «розмитих» ділянок полотна, більш–менш насичених колірних фрагментів, для китайської архітектури характерна плавність перетікання пластичних силуетів в декоративному оформленні будинків, чергування замкнутих камерних і відкритих просторів екстер'єру, що відповідає поєднанню фраз і частин в китайській музиці, її повільного або швидкого темпу, частоти мелізмів і розспівування слів і складів);
- обривистість і різкість (в структурі китайської картини обов'язкові зображення підйомів і піків гір, які в своїй обривистості протиставляються долинах і западин, що в свою чергу відбивається в контурному силуеті китайських пагод, як і в китайській музиці в різних школах виконання, і жанрах підкреслюється «різкість» і «яскравість»);
- найдрібніші відмінності (в китайській каліграфії та музиці відомий досвід «найдрібніших відмінностей і великих помилок», що підсилює вимоги до точності роботи з пензлем і зі звуком);
- зміна образів для передачі смислів (в китайській музиці широко поширене зміна образів для більш точного вираження смислів при виконанні конкретних мелодій, партій).

Ван Сюмін і Чжоу Уянь в результаті досліджень прийшли до висновку, що «Юе» представляє собою синтетичну форму мистецтва, яка, перш за все, включає поезію, музику, танці, але іноді об'єднує архітектуру, кулінарію і інше – мало не всі види мистецтва того часу [85, с.104]. Зокрема, Чжоу Уянь, досліджуючи різні способи написання ієрогліфа 樂 («Юе»), виявив, що в

доціньську еру (до 216 м. До н.е.) його сенс обмежувався тільки музикою, але також включав в себе танці, живопис, кулінарію [85, с. 89].

Одна з версій етимології ієрогліфа 樂 («Юе») також вказує на синтетичну основу даної категорії в традиційному китайському мистецтві. Вона була викладена Фен Цзесюанем. Ця версія обґрунтовує початковий синтетичний взаємозв'язок танців і співу в категорії «Юе». Фен Цзесюань вважає, що ієрогліф 樂 («Юе») є фоноідеограмою, яка складається з двох графем: 木 і 𠂇 𠂇 [85, с.63]. Графема 木 («дерево») передає сенс, а графема 𠂇 𠂇 («яо-яо») – звучання. За його думкою, первісний зміст ієрогліфа 樂 («Юе») означав танці прадавніх людей в оточуючих їх лісах, які викрикували «яо-яо», що представляло свого роду спів у древніх людей.

На синтетичну основу поняття «Юе» вказує і Сю Хайлінь. Він вважає, що спочатку ієрогліф 樂 позначав радісні почуття древніх людей після збору врожаю, які виражалися в супроводжуваних такі сільськогосподарські заходи музиці і танцях [85, с.53].

У розділі «Юе цзи» («Записки про музику») конфуціанського канону «Лі цзи» («Записки про ритуал») (IV–I ст. до н.е.) Також вказується на «Юе», як на синтез мистецтв. Зокрема, зазначається, що «Юе» включає в себе не тільки музику, але і танці зі щитами, пір'ям, бунчуками. Розкривається і зв'язок музики з поезією.

Виходячи з наведених вище досліджень китайських учених, а також уривків з «Юецзі» можна зробити висновок, що в Стародавньому Китаї категорія «Юе» висловлювала синтез різних мистецтв і, перш за все, музики, танцю і поезії. Однак на відміну від самого терміну «синтез мистецтв», який являє собою абстрактну категорію, «Юе» являла собою категорію, яка володіла конкретної наповненістю і представляла собою синтетичну форму різних видів мистецтв, заснованих на музиці і танцях. Дані види мистецтв, які об'єднуються в «Юе», вступали в рівноправну взаємодію. Таким чином,

відповідно до наведеної вище класифікації типів синтезу мистецтв, «Юе» первинно являла собою симбіоз просторово-часових мистецтв.

Китайським вченим Цзе Ха, було виявлено п'ять композиційних принципів візуалізації синтезу мистецтв в архітектурі, живописі і каліграфії [242]:

1. Принцип «Духовного резонансу» (氣韻 生動)

Згідно з цим принципом, яскравість становить духовну основу картини. Крім того, в релігійних і міфологічних картинах, які були популярні в усьому Імператорському Китаї, художники приділяли особливу увагу: неживій природі Шань-шуй (гора – вода); фігурам; флорі і фауні.

Даний принцип проявляється в китайській архітектурі:

- яскравість досягається за рахунок планування просторової послідовності.

- просторовий досвід завжди підкреслюється архітектурною мовою.

2. Принцип «Важкості і легкості» (骨 法 用 筆).

Цей принцип стосується нанесення туші пензлем з силою і вмінням. Теоретично «пензлик митця» – це продовження його руки, тіла і розуму. Гарний художник малює подібно до руху танцюриста.

Застосування в китайській архітектурі:

- Мальовничий жест полягає у використанні осі, локальної симетрії і виразності структури.

- Акцентні жести можна побачити на ковзанах дахів, кронштейнах і відкритих конструкціях.

3. Принцип «Відповідності об'єкту» (應 物 象 形).

Відповідно до принципу картина повинна відображати дух і життя людей через їх зовнішній вигляд і жести. В архітектурі даний принцип проявляється в конкретних формах будівель, які створюються для різних функцій і для певних груп користувачів.

4. Принцип «Колірної типологізації» (隨 類 賦 彩).

Використання кольору завжди є важливою частиною малювання. Кольори слід підбирати або під природний зовнішній вигляд об'єкта, або для акцентування певного символічного значення. Колір об'єкта буде варіюватися в залежності від вмісту, часу і місця розташування. Художник розфарбовує листя в червоний колір для демонстрації осені. У живописі Шань-шуй вода і туман складають великі, рівномірно забарвлені області картини. У китайській архітектурі певні кольори і деталі орнаменту встановлюються відповідно до рангу і символіки, яка мешкає в будинку групи людей. Червоний колір є основним геральдичним кольором. На прапорі він символізує бунт, революцію, боротьбу. Синьо-зелений (бірюзовий) колір символізує в китайській культурі весну, – час, коли все наповнено силою і життєвою енергією. За часів, що передували царству Цінь (221–210 до н.е.), відзначається тенденція до поділу квітів. Для підтримки обряду церемоній династії Чжоу (1027–249 до н. Е.), Конфуцій дав жовтому, синьо-зеленому, білому, червоному і чорному кольору визначення «зразкових вищих кольорів». Він співвідносив п'ять кольорів з доброзичливістю, чеснотою, люб'язністю і ввів їх в обряд офіційних церемоній.

5. «Увага до композиції» (經營 位置).

В даному принципі полягає відношення між простором і формою. Художник візуалізує тривимірний простір двумірно на папері. Глибина різкості – кращий інструмент для вираження відстані між об'єктами. В архітектурі цей принцип можна сформулювати так:

- важливість пропорції елементів;
- співвідношення великих і малих форм;
- просторова композиція.

В архітектурі функція і простір завжди знаходяться в діалозі. Простори, оточені будинками, є важливими елементами архітектурної композиції.

Китайське зодчество завжди прагнуло до духовної краси, якій надавався особливий сенс. Оформлення цього естетичного розуміння сходить до китайської традиційної культури, яка ділиться на високий і низький рівні.

Високий рівень включає поняття, викладені такими філософами–теоретиками, як Конфуцій, Мен-цзи і Лао-цзи, – гуманність, справедливість, ввічливість, мудрість і вірність, приділяє велику увагу етичному вихованню і проповідує одвічні моральні постулати: відданість, синівську шанобливість, етикет [123]. Низький рівень складається з уявлень народного побуту і концепцій, втілених в релігії, і висловлює культ неба і землі. Таке естетичне розуміння сприяло тому, що в китайській декоративній скульптурі, яка прикрашала архітектурні споруди, спочатку широко використовуються смислові виразні засоби. Так, зображення тварин завжди несуть в собі символічний сенс. Вимова слів «кажан» по-китайськи ідентично вимові слова «щастя», тому в уявленнях стародавніх китайських людей кажан символізує благо; черепаха і журавель – довголіття, мандаринка – щасливе подружжя і т.п. Вони часто використовуються в якості скульптурних прикрас в архітектурі. Наприклад, бронзові черепаха і журавель перед Палатою вищої гармонії Пурпурного Забороненого міста в Пекіні, п'ять кажанів на воротах Імператорського палацу – знаменують собою щастя і довголіття.

Відмінною рисою китайської древньої архітектури є вміння будувати чудові палаци, храми і житлові будинки з дерева. У стародавні часи лісові ресурси були багатшими, а рубка і обробка дерева легше, ніж випалювання цегли з глини і видобуток каменю з гір. Тому традиційна дерев'яна архітектура користувалася популярністю. Відповідно, різноманітні скульптури висікалися теж з дерева. Як приклад можна привести прикраса даху храму в провінції Юньнань. Стародавні майстри зробили дах закругленою, з загинається догори карнизом, елементи на конику оброблені у вигляді маленьких тварин, навіть черепиця на карнизі не буде залишений без прикрас: на ній квіти, трави і звірі. Дерев'яні і кольорові рельєфи присутні на дверях, вікнах і колонах. Стародавні китайські умільці відрізнялися ще й мистецтвом будувати будинки з комплексу різних будівельних матеріалів, що також є яскравою рисою традиційної архітектури. Дерев'яну конструкцію, яка є головною, утримують кам'яні фундаменти, обрамляють перила, дах з глазурованої черепиці, ворота

і стіни з цегли. Надалі цегла і камінь, глиняна і бронзова скульптура ставали головними прикрасами традиційної архітектури. Комплексне використання цих матеріалів підсилює значимість і підкреслює пишність архітектури. Пам'ятники світового мистецтва – архітектурні скульптури Пурпурного Забороненого міста в Пекіні, храму вшанування предків сім'ї Чень в Гуанчжоу, храму на горі Утай є представниками стилю, який стверджує верховенство дерев'яної прикраси у всьому архітектурному комплексі.

Древня китайська пластика приділяє велику увагу лінії. Не важко помітити, що поєднання обсягу і лінії надає архітектурним скульптурам дивовижну красу, яка «тече, як хмара і вода, і в змозі наздогнати вітер». Тварини відрізняються надзвичайною пластичністю зображення. Безліч скульптур тяжіють до форми «поточної лінії». Поступово закруглена пластика і лінійне різьблення ставали характерною рисою скульптур стародавніх китайських художників. Цим вони сильно відрізняються від західних. Наприклад, дев'ять драконів на вирізаному з білого мармуру тротуарі Імператорського палацу немов розгортаються в легких туманних хмарах і рухаються, як і вода. Таке враження створюється завдяки візерунковим прикрасам, зробленим лінійної різьбленням на їхніх тілах. Ці ж образотворчі методи використані в скульптурах тварин, якими прикрашено мавзолей. Вони відрізняються оригінальністю, спрощеністю і спільністю, не прагнуть до реальності і правдоподібності. В окремих місцях використані орнаментальні лінії, є елементи перебільшення і деформування. Мета пластики полягає у викладі сенсу і ситуації, а не в прямому цитуванні реальних образів. Це дає велику свободу авторам в інтерпретації образів.

Підводячи підсумок та узагальнюючи аналіз процесу синтезу різних видів мистецтв китайської культури, перш за все, треба зосередити увагу на тому, що саме завдяки композиційним, колірним та гармонійним законам живопису будується загальний культурний світ архітектури стародавнього Китаю. Колірні взаємозв'язки, поєднання з природою – все це через живопис будує канонічні закони архітектури, музики, танцю, каліграфії, тощо, з

урахуванням національної автентичності. Він стає центральним ядром синтезу китайських мистецтв, породжуючи його різноманітні форми для окремих регіонів. В архітектурі дія форм синтезу китайських видів мистецтв втілюється через організацію пластики будівлі, внутрішнього і зовнішнього простору, співвідношення малих і великих форм, розташування акцентів. Досвідчені попередники можуть і повинні стати вдосконалюючим прикладом для сучасних архітекторів та художників. Поєднання багаторічних традицій «синтезу мистецтв» із сучасними технологіями виробництва, а також творчі ідеї архітекторів та художників ХХІ століття, можуть дати нові вектори розвитку китайського зодчества та мистецької науки.

Висновки до I розділу

1. Аналіз наукових досліджень в історичному аспекті показав, що між компонентами архітектурного середовища часто виникають складні і суперечливі взаємозв'язки. Синтез мистецтва є засобом координації архітектурних просторів і включає прийоми контрастування кольорів, форм і ритмів. Завдяки взаємодії різних видів мистецтва відбувається естетична організація середовища. У процесі вивчення взаємодії компонентів загальної конструктивної роботи – штучного архітектурного середовища, використовується синтез мистецтв як основний метод творчого процесу, та як специфічна форма органічної композиції різного типу.

2. Дослідження з позиції художньо-образного аспекту показали, що за допомогою синтезу мистецтв в міському просторі створюється гармонія і єдність вулиць, площ, будівель і монументальних творів мистецтва, і водночас формується неповторний архітектурний вигляд – простір, де люди існують. З цієї точки зору, синтез мистецтв як специфічна форма організації архітектурного простору не може бути поза композиційним синтезом як методом творчості. Аналіз наукових досліджень показав, що між компонентами архітектурного середовища часто виникають складні і суперечливі взаємозв'язки. Синтез мистецтв є засобом координації

архітектурних просторів і включає прийоми контрастування кольорів, форм і ритмів. Завдяки взаємодії різних видів мистецтва відбувається естетична організація середовища.

3. Узагальнюючи аналіз процесу синтезу різних видів мистецтва в китайській культурній традиції, можна зробити висновок, що найголовнішим видом з усіх мистецтв є живопис та каліграфія. Саме завдяки його композиційним, колірним та гармонійним законам будується загальний культурний світ архітектури стародавнього Китаю. Колірні взаємозв'язки, поєднання з природою синтезується через живопис, що будує канонічні закони архітектури, музики, танцю, каліграфії, тощо, з урахуванням національної автентичності. Він стає центральним ядром синтезу китайських мистецтв, породжуючи його різноманітні форми для окремих регіонів. В китайській архітектурі дія форм синтезу мистецтв втілюється через організацію пластики будівлі, внутрішнього і зовнішнього простору, співвідношення малих і великих форм, розташування акцентів і базується на принципі синкретизму.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

2.1. Особливості національних архітектурних шкіл Китаю.

На сьогодні, при існуючому темпі глобалізації, в світових художніх та архітектурних течіях, спорідненості між напрямками та технічними засобами втілення проєктних рішень, постає вагоме питання особистої автентифікації національних архітектурних шкіл, зокрема китайських, як прояв етнічних, філософських, географічних, та релігійних особливостей окремої історичної площини. Зважаючи на зазначене, аналіз основних китайських архітектурних шкіл та стилів, є актуальним завданням що потребує вирішення задля подальшого вивчення проєктних архітектурних новацій та впроваджень у сучасному будівництві.

Результати численних досліджень вказують на відсутність необхідної кількості теоретичних доробок у аналізі історіографічних особливостей розвитку національних архітектурних шкіл та їх невід'ємного взаємозв'язку зі специфікою окремих територій Китаю. Досконалий аналіз національних релігійних та художніх доробок може дозволити спрогнозувати стилістичні національні напрями задля їх подальшої систематизації. Представлені архітектурні процеси, підтверджуючи свою значимість, розглядаються багатьма вченими [57; 60; 92; 117].

Розвиток архітектурних шкіл Китаю має багатовікову історію і в значній мірі відрізняється від формування архітектури середземноморського регіону. Перед початком аналізу особливостей національних архітектурних шкіл та їх стилей, необхідно уточнити трактування поняття стиль в Китаї, яке відрізняється від європейського сприйняття. В цілому під цим терміном маються на увазі конструктивні і типологічні особливості споруд, що забезпечує їх об'ємно-просторову і тектонічну своєрідність. При цьому функціональне призначення має ключове значення, яке призводить до того, що абсолютно ідентичні в конструктивному, об'ємно-просторовому і композиційному вирішенні споруди мають різну назву. Крім цього, слід

враховувати, що однотипні будівлі навіть в суміжних регіонах можуть позначатися різними термінами.

Передумовами цього феномена є історична особливість розвитку національної архітектури та містобудування Китаю, яка також мала значний вплив на розвиток країн Східної і Південно-Східної Азії. На відміну від європейського зодчества з періодичною зміною основних стильових напрямків в національних архітектурних школах Піднебесної всякі зміни носили еволюційний характер, а застосування будь-яких елементів або планувальних структур строго регламентувалося на державному рівні. Такий стан архітектурно-будівельної галузі країни ще зберігався в перші десятиліття XX ст., хоча спад цієї тенденції намітився після проголошення республіки.

Для архітектури Китаю розрізняють напрямлення двох окремих архітектурних шкіл: північної та південної. Різниця стилів між ними особливо чітко проявляється в храмах і пагодах. Поширення цих двох архітектурних шкіл не завжди пов'язано з географічними кордонами. Наприклад, в Юннань переважає стиль північної китайської архітектурної школи, а в Маньчжурії – південної. Ці виключення обумовлені історичними причинами. У Юннань при Мін і на початку Цин північний вплив був дуже великий, а на південну Маньчжурію, в свою чергу, вплинув південь (через морські шляхи).

Основна відмінність двох архітектурних шкіл в ступені зігнутості даху і орнаментатції коника й карниза. У південному стилі дахи дуже зігнуті, так що виступаючий карниз здійсмається вгору подібно горну. Ковзани дахів частіше усипані маленькими фігурками, які зображують даоських божеств і міфічних тварин, причому в такому добутку, що лінії самого даху губляться. Карнизи і опори прикрашені різьбленням і орнаментом, так що гладкої і «порожньої» поверхні майже не залишається. Найяскравіші зразки такої пристрасті до прикрашення, що вплинули на європейський стиль XVIII століття, можна бачити в Кантоні і південних приморських районах. Проте особливої виразності вони не відображають, бо якщо тонкість різьблення і прикраси самі по собі часом чудові, в цілому лінії споруди загублені та створюється загальне

враження штучності, перевантаженості. Тому від такого стилю поступово відійшли і самі китайці. Навіть в Кантоні багато будівель, наприклад, меморіальний зал Гомін'ядану, побудовано вже в північному стилі.

Північний стиль часто називають палацовим, бо його найкращими зразками є будівлі Забороненого міста і імператорських гробниць Мінської і Цінської династій. Завиток даху м'якший і стриманіший і нагадує дах намету. Проте, припущення, що цей стиль бере початок від знаменитих наметів монгольських імператорів, не має під собою підстав. Орнаментация стримана і менш пишна. Маленькі і більш стилізовані, в порівнянні з південним стилем, фігурки можна бачити лише на ковзанах дахів. Вдалий компроміс між перевантаженістю південного стилю і стилізацією палаців Пекіна особливо добре проглядається в Шаньсі. Тут ковзани дахів прикрашені маленькими, але граціозними і живими фігурками вершників.

У плануванні міст і фортифікацій також можна простежити вплив стилів двох архітектурних шкіл. На півночі, де у будівельників було багато вільного простору і рівних площин, міста будувалися у формі прямокутника. Місто ділилося на чотири частини двома прямими, що вулицями перетинаються в центрі. За винятком найбільших міст, в стінах було лише четверо воріт, по одному з кожного боку. На перетині двох головних вулиць перебувала оглядова вежа з чотирма воротами, щоб в разі бунту або заворушень кожному вулицю можна було ізолювати від решти. Розташування воріт і двох головних вулиць відрізняли правильність і симетричність, чого не можна сказати про вулиці, що перетинають житлові квартали, які звиваються і згинаються між будинками.

Для кращого розуміння особливостей розвитку архітектури Китаю необхідно дати короткий опис формування містобудівних та архітектурних принципів в рамках філософських і світоглядних поглядів. Частина з них до цих пір враховується при проектуванні як окремих споруд, так і при розробці генеральних планів поселень. Відмітна для Китаю прихильність історичним традиціями здебільшого пов'язана зі сформованою в регіоні картиною світу,

яка заснована на міфологічних і релігійних уявленнях. Один з найбільш помітних впливів надав код єдиного вселенського порядку – дао (шлях), в узагальнених рисах представляє собою вчення про гармонію людини і природи (Неба і Землі), які були представлені у вигляді гексаграм і триграм. При цьому архітектура в даному контексті виступала в якості матеріального втілення «небесних зразків і образів землі», що були представлені символами і числами. Таким чином формувалася матеріальна модель, яка пояснює тенденцію створення східних аналогів європейських ідеальних міст [63;201]. При цьому, подальший розвиток архітектури, в рамках цієї школи, дозволяв акумулювати напрацювання інших філософських і релігійних течій та синтезувати їх, формуючи мистецтво Китаю в цілому. Такий підхід допускав інтерпретувати положення конфуціанства, даосизму і системи фен-шуй при формуванні історичних канонів, які стали основою всієї традиції китайських архітектурних шкіл. При цьому основні елементи взаємодоповнюються і є взаємозалежними один від одного [92;199]. Світоглядна позиція в Китаї багато в чому базується на єдності сань цай (три цінності), які уособлюють уявлення про Людину, Землі і Небі. Такий підхід призвів до проектування архітектурних споруд в тісному зв'язку з існуючим ландшафтом, при якому штучні форми доповнювали природне середовище, а не суперечили їй. Він зводився до пошуку території, на якому були врівноважені натурфілософські елементи, такі як земний початок інь і небесний янь, пентаграма першоелементів у син, а також циркуляція енергії ци. Сміслова інтерпретація вибору місця йде корінням до IV ст. до н. е., коли була сформована система Каньюй, що є предтечою сучасного вчення фен-шуй [60,63]. В узагальнених рисах, система фен-шуй зводиться до вибору рівнинної території, перед якою обов'язково розташовувалась водойма, а з півночі вибране місце захищалося горами. Такий підхід, крім смислового наповнення, має і яскраво виражену практичну спрямованість на більшій частині території історичного Китаю. Розміщені таким чином поселення захищаються гірськими хребтами від несприятливих північних вітрів, відкрита південна частина сприяє аерації та інсоляції обраної

території, а розташована перед поселенням водойма є джерелом прісної води. Відмінною рисою є масштабованість, що використовувалося як для поселень різної величини, так і при будівництві приватних споруд [57;61;62]. Важливе значення мали протилежні початки інь (земля) та ян (небо), трактування яких диктувало формування планувальної конфігурації споруд. Як правило, храми і вівтарі, присвячені культурі неба, мали круглий в перетині план, а присвячені культу землі і родючості – квадратний. Саме останні стали основою для громадської та житлової архітектури Китаю [61;204]. Також, принципи протилежності інь і ян були адаптовані для поділу правителів і підлеглих. Перші уособлювали зв'язок з Небом і займали північну сторону і таким чином були звернені на південь. Таке просторове рішення узгоджувалося з принципами фен-шуй і отримало подальший розвиток в планувальній структурі як поселень, так і окремо взятих будинків, де найбільш значущі споруди або кімнати, як правило, розташовувалися в північній або центральній частині, яка до того ж в ряді будівель відрізнялася підвищеною поверховістю [60;122]. Важливу роль в закріпленні такої конфігурації згодом зіграло конфуціанство, за яким чжен (відношення між правителем і підданим) регламентувало знаходження перших в північній частині, а других – в південній, що в свою чергу з позиції даосизму дозволяло керувати країною відповідно до принципу недіяння, так званого у вей. Такий взаємозв'язок різних філософських, релігійних навчань і натурфілософії характерно для Китаю, де практично будь-яке втілення світогляду в матеріальній культурі базувалося на безлічі чинників [63;204]. Велике значення у формуванні композиції приділялося симетричному орієнтуванню по сторонах світу і виділенню центральної частини, що відповідало давньо китайському поданню про п'ять першоелементів у фан, що символізує сторони світу і центр. Застосування цього принципу в планувальній структурі мало роль балансу людського суспільства і формування його за зразком будови навколишнього світу. Дана тенденція відбилася в розумінні формування внутрішнього двору, що було притаманно більшості типів споруд [61;62].

Повертаючись до конфуціанства, слід зазначити його значну роль в системі формування національних шкіл китайської архітектури. Саме воно визначило збереження історичних канонів традиційного зодчества, які дійшли без значних змін до початка ХХ в. Всі трансформації носили еволюційний характер, на відміну від західної архітектури, в якому існувало безліч різних стилістичних напрямків, що змінювали один одного. В розумінні вчення про ритуал, архітектура починала служити, в якості гаранта, стабільності і гармонії розвитку держави, а також міжособистісних і суспільних відносин. Все це перешкоджало порушенню канонів, відходу від традиції і тим більше революційним змінам в планувальній структурі [18; 63]. В цілому дана тенденція була закріплена в зведенні указів «Као гун дян» (VII–X ст.), що регламентували ремесла. Одним з положень було створення рангової системи застосування різних архітектурних споруд і елементів згідно відношенню «високого і низького». Надалі ці укази були закріплені працею «Ін цзао фа ши» (1103 р.), яка присвячена дерев'яному будівництву, після чого почався етап регламентації будівельних модулів, які знову ж таки були підпорядковані відношенню цзуна – бей (правителі і піддані). Підсумком, стала розробка в 1734 р. «Гунчен цзофа цзелі», в якому споруди поділялися на типи і для кожної будівлі пропонувався той чи інший декор [60;92]. Така сувора ієрархія створювала систему патернів, при яких легко ідентифікувалися різні типи споруд, а також соціальний статус і рівень доходу їх власників. Все це підкріплювалося заборонаю на ведення будь-яких будівельних робіт без схвалення вищих властей. Також принцип цзуна-бей увійшов в планувальну структуру найпоширенішого типу садиби – сихеюань, де розташування споруд навколо систем внутрішніх дворів ґрунтувалося на міжособистісних взаєминах ієрархічної системи китайської сім'ї. Все це вільно масштабувалось в залежності від розмірів будови від невеликих будівель до імператорських палаців [60;203].

Велике значення в національних архітектурних школах Китаю грав і колористичний код, який складався з п'яти сакральних кольорів: жовтого,

червоного, зеленого, білого і чорного. При цьому жовтий колір міг використовуватися тільки при зведенні імператорських палаців і храмів, зелений же належав вищим сановникам, а звичайні чиновники задовольнялися сірим. Як правило, колірний код був присутній в забарвленні черепиці дахів, колон, а також дерев'яних декоративних елементів [60;203]. В цілому, декор, як і в більшості культур світу ніс величезне семантичне навантаження.

Орнаментика архітектурних споруд розвивалася в тісному зв'язку з поезією і живописом, які вважалися більш високими рівнями мистецтва. [60;92]. Розглядаючи декоративні елементи, слід приділити увагу оформленню дахів, а саме стиків скатів, на яких встановлювалися фігурки міфічних тварин і святих. Як правило, вони були покликані захищати будинок від злих духів. Однак кількість цих фігурок було суворо регламентовано в залежності від соціального стану господаря. Величезна роль приділялася коньковій балці, яка була символом благополуччя сім'ї. Її кінці прикрашалися постатями сяо вей, покликаними захистити від повеней і пожеж. Окремо варто згадати так звану «стіну духів», що захищала сім'ю від злих духів. Як правило, вона розташовувалася перед входом і мала безліч варіацій декоративного оформлення [57; 58; 73].

Китайська стародавня архітектура віддає перевагу дереву у виборі матеріалів і в основному використовує дерев'яну каркасну структуру. Ця конструкція складається з стовпів, балок і прогонів. Стики між компонентами поєднуються за допомогою шипа і шипа, щоб утворити гнучкий каркас. Ця форма шипа і шипа було знайдено в архітектурних руїнах первісного суспільства Хемуду в Юяо, Чжецзян, що вказує на те, що воно утворилося більше 7000 років тому. Китайська народна приказка «стіна руйнується, а будинок не руйнується» повністю виражає характеристики вищезгаданої конструкційної системи «балка-колон». Оскільки ця конструкція в основному підтримується колонами та балками, стіни використовуються лише як проміжки та не витримують ваги верхнього даху. Отже, розташування стін може бути встановлено відповідно до розміру необхідного внутрішнього

простору та може змінюватися в будь-який час за потреби. Оскільки стіни не несучі, двері та вікна на стінах також можна відкривати за потребою, вони можуть бути великими чи малими, високими чи низькими, а також можуть відкриватися у порожні вікна, відкриті холи чи павільйони.

Оскільки дерев'яна балко-колонна конструкція є гнучким каркасом, вона також має видатну перевагу – сильні сейсмічні характеристики. Він може розсіювати величезну енергію вібрації на вузлах з сильною еластичністю. Це надзвичайно вигідно для Китаю, який схильний до землетрусів. Тому в районах, що постраждали від сильного землетрусу, зведено багато дерев'яних будівель, які досі неушкоджені протягом тисяч років. Наприклад, дерев'яна пагода династії Ляо висотою 67 метрів в окрузі Інсянь, Шаньсі, є найвищою дерев'яною пагодою в світі. Павільйон Гуаньїнь храму Дуле династії Ляо в окрузі Цзисянь, Тяньцзінь, має висоту 23 метри. Ці дві дерев'яні споруди їм майже 1000 років або більше 1000 років. . Останній пережив потужний землетрус магнітудою 8 або вище, який стався поблизу, і був вражений Таншаньським землетрусом у 1976 році, і не постраждав, що повністю продемонструвало перевагу сейсмічних характеристик цієї структурної системи. Така структура багато в чому була обумовлена поданням фен-шуй про те, що зазначені матеріали є «м'якими» та символізують життя, на відміну від «твердого» каменю і цегли, який символізує смерть. Тому останню групу намагалися не використовувати при будівництві традиційного житла [60]. Таким чином, багатовікове формування китайської архітектурної школи дозволило створити складну мову символів, які легко розшифровувалися носіями цієї культури. При цьому йшло багатоступінчате накопичення натурфілософських, релігійних і філософських вчень, які взаємодоповнювали один одного, створюючи стійкий генетичний зв'язок, де жодні з елементів неможливо було уявити без іншого.

Зазначені вище особливості формування архітектурних шкіл Китаю в першу чергу відносяться до палацової та храмової архітектури, де дотримання канонів було найбільш суворим, проте основні положення дотримувалися в

житлових та громадських будівлях. Найбільш важливою для подальшого аналізу є планувальна структура, яка розвивається навколо внутрішнього двору, або їх систем, а також принципи фен-шуй, які спричиняють принципи забудови приміщень. Історія китайського зодчества нерозривно пов'язана з розвитком всіх видів мистецтва Китаю та особливо живопису і архітектури, оскільки вони були різними формами вираження загальних ідей і уявлень про світ, що склалися ще в глибоку давнину. Однак в архітектурі існували ще більш давні правила і традиції, ніж в живописі. Основні з них зберегли своє значення протягом усього періоду Середньовіччя і утворили дуже особливий, несхожий на інші культури, урочистий, і разом з тим, надзвичайно декоративний художній стиль, який відбив життєлюбний і водночас філософський дух, властивий в цілому мистецтву Китаю. Китайський архітектор був таким же поетом і мислителем, відрізнявся тим же піднесеним і загостреним почуттям природи, що і живописець-пейзажист. Китайський зодчий схожий на художника. Він підбирає місце і вписує один об'єкт в інший, намагаючись не порушувати природної гармонії [63]. Зв'язок з природою збагачує архітектуру, дозволяє гармонійно вписуватися в природний ландшафт. Синолог Бартенев І. А. зазначає: «Архітектор повинен вміти використовувати планувальні можливості представленої йому ділянки, так архітектурно організувати його, щоб будівля виграла в художньо-композиційному відношенні, щоб між будівлею і природою встановився тісний композиційний зв'язок. Всі три сторони архітектури – функціональна, конструктивна і художня – повинні бути злиті в єдине ціле, і цим цілим є композиція будівлі, що гармоніює з навколишнім середовищем. У повній єдності повинні знаходитися внутрішні і зовнішні обсяги спорудження» [204, с. 26]. Світ в китайському філософському уявленні є результатом деякого прихованого фону, як квітка, що з'являється з зародка. Світ не сприймається в китайській філософії як розділений на частини елемент, навпаки, він інтерпретується як єдиний потік життєвої сили «Ци» (气) [61]. За уявленнями китайської традиційної думки, всесвіт є органічна цілісність, а людина – рівна

космічним силам небес і землі та займає центральне місце серед них. Однак це не має на увазі визнання повного панування людини, а навпаки, створює єдність.

Таким чином, принцип кореляції – зв'язок, типовий для китайської культури та національної архітектури. Одна з особливостей корелятивних поглядів – будівництво набору взаємопов'язаних явищ. Космос в цьому світогляді є об'єднаною резонуючою сформованою системою. Людина через щирість здатна до впливу на всесвіт, відповідно до природи впливу. Тому, в Китаї основні з'єднувальні елементи конструкції були плавно пов'язані з частиною будівлі, з дотриманням міцності і стійкості споруди. Архітектура за своєю природою – об'ємно-просторове мистецтво. Її призначення – створити штучне, близьке до природного, матеріальне та духовне середовище для проживання. Композиційно-просторова сутність – потужний важіль ідеологічного і естетичного впливу на людину. Крім трьох вимірів в архітектурі грає роль і четвертий вимір – сприйняття в часі, життя в архітектурному просторі.

Історія архітектури показує різноманітні, часом фантастичні приклади об'ємно-просторової композиційної організації. У боротьбі за існування, ще на зорі людства, з'явилася необхідність в штучно створеному просторовому середовищі, яке б сприяло збереженню і продовженню життя. У людини виникла необхідність в організації штучного простору, який би пробудив до життя архітектуру як мистецтво. Архітектор В. В. Лебедев справедливо підкреслює: «Архітектурну форму можна розглядати як матеріально-відчутну, композиційно виражену грань взаємодії зовнішнього і внутрішнього простору» [60, с. 7]. На думку китайського вченого Чун Яту, будівництво в Китаї має свою специфіку [117, с. 18]. Китайська архітектура дозріла в династії Тан і Сун. Її розквіт припав на період династії Мін і Цин. При цьому архітектурні традиції китайської школи попередніх епох успадковувалися наступниками, а китайська архітектура визнається наступними поколіннями однієї з трьох основних світових систем будівельного мистецтва. Проте

китайці почали сумніватися в необхідності існування традиційної архітектури – 5000-річна історія більше не була перевагою, а часом перетворювалася на тягар. Художня творчість не може піти від традиції і існувати незалежно від неї. Втрата історичної спадкоємності може лише завести в глухий кут китайську архітектуру. В сучасному Китаї спостерігається стрімкий розвиток економіки, та попри глобальні катаклізми та епідемію, міць країни стає дедалі більше. Китайці почали переосмислювати своє минуле, почали повертатися до свого коріння, до своїх власних традицій [57, с. 42–43].

На основі проведеного аналізу ми побачили зміни, що відбулися в ідейному, культурному і соціальному розвитку китайського народу. На думку Лян Сичена, «архітектура успадковує і розвиває в собі кращі традиції старовини, але, незважаючи на вплив культур інших країн, китайська архітектурна школа зберігає свою властиву структуру і довговічну архітектурну систему» [62, с. 9]. Джон Саймондс, також підкреслює: «Китайські творці хотіли створити культові ансамблі, які об'єднують релігійну і духовну красу. Культові споруди повинні були виникати з природи і стати справжньою частиною природи. Будівельники вірили, що природа ділянки повинна була в тій же мірі складати частину архітектури їх храму. У храмах людина і природа, споруда і ділянка злиті воєдино, а призначення споруди відповідає природі ділянки, яка використана повністю завдяки ретельному проектуванню всього ансамблю. Ворота і стіни храму відгороджують тимчасовий світ і замикають садовий простір безтурботного спокою, що символізує рай. Здалеку з дороги і до розташованого глибоко всередині вівтаря підхід запроєктований як чудово модульований перехід – від грубого до витонченого». [92, с. 34–35].

Протягом всієї історії єдність людини і природи в культовій архітектурі було основоположною філософською думкою національних архітектурних шкіл Китаю. Навіть зараз, в XXI ст., сучасні мислителі стимулюють покоління китайських архітекторів створювати оригінальні форми, по-новому вирішувати творчі завдання відповідно до останніх досягнень теорії і практики

світової архітектури, не відвертаючись від найбагатшої спадщини національної культури. Все це вселяє надію на своєрідний і поліфонічний розвиток сучасного китайського архітектурного мистецтва [117, с. 76]. Виходячи з проведеного дослідження, ми можемо стверджувати, що будівництво культового зодчества в Китаї надіялося особливими семантичними значеннями, а концепція єдності людини і природи в будівництві храмового зодчества була основоположною в побудуванні національної ідеї китайської архітектурної школи та поділення її на дві течії: північну та південну. Також слід відзначити, що використання традиційних ідей китайських зодчих в сучасному будівництві культового зодчества дозволить в ХХІ ст. домогтися єдності архітектурного об'єкта з природним ландшафтом. Використовуючи досвід древніх мислителів і зодчих, суспільство ХХІ століття може з'єднати в архітектурі майбутнього елементи новизни з традицією не на шкоду природі. Гармонійне проектування культових об'єктів дозволить збагатити архітектуру, надати їй особливу роль в просторі, вплинути на емоційний стан людей, а також створити новий плацдарм для подальших наукових доробок у галузі тенденцій еволюційного впливу стилістик архітектурних шкіл Китаю на містобудівельний стан у майбутньому.

2.2. Міфопоетика та міфотворчість в методиці дослідження стародавньої китайської архітектури.

У сучасній методології історико-архітектурного дослідження архітектури стародавнього Китаю представлений цілий спектр різних дослідних методів і підходів. Систематизація даного масиву на рівні дисциплінарної методології здійснюється шляхом класифікації, яка може бути проведена по різним підставам. Дослідження окремого методу здійснюється вже в іншій площині методологічної роботи. Для того щоб представити метод «в системі по можливості чітких і однозначних понять» [4], пропонується

досліджувати його структуру. Структурний аналіз має на увазі розгляд наукового методу як системи утворюючих його елементів і принципів взаємодії цих елементів шляхом дослідження їх взаємозв'язків. Застосування даного підходу в дослідженні наукового методу обґрунтовано складністю його організації. Структурний аналіз дозволяє розглянути метод як «систему субординованих пізнавальних прийомів». Структура є основною характеристикою дослідного методу незалежно від його дисциплінарного приладдя, тому вона здатна відображати як типологічні ознаки методу, так і його індивідуальні особливості, що дозволяють оформити даний метод як окрему гносеологічну одиницю.

Причини вражаючої стійкості китайської архітектурної традиції слід шукати в картині світу, яка зародилася в далекій давнині. Висхідний до міфічних і релігійних уявлень, ворожильної практики і господарської діяльності древніх китайців «код» єдиного вселенського порядку – Шляху Дао (гармонії людини, суспільства, держави і природи – Неба і Землі, зашифрованої у вигляді триграм і гексаграм «І-цзин» – «Канон змін», «Чжоу і» – «Чжоузькі зміни»; VIII – VII ст. до н. е.) – став світоглядною основою Китаю. Архітектура, як частина загальної культури, була, по суті, втіленим виразом «Небесних зразків і образів землі» – символів і чисел «І-цзин» і могла здобувати різне смислове навантаження в інтерпретації більш пізніх філософських вчень, релігійних доктрин, естетичних шкіл, положень даосизму, правил системи фен-шуй («вітер-вода», геомантия). Етичні та естетичні ідеали китайського суспільства стали взаємодоповнюючими і взаємозалежними елементами міцного базису китайської архітектури. Архітектура Китаю, що представляє собою своєрідну і оригінальну гілку світової архітектури, з найдавніших часів мала велике значення для розвитку архітектури народів Далекого Сходу. Основна ідея китайської цивілізації – нерозривна єдність людини і природнього світу, особистості і суспільства – ніде не проявляється так повно і переконливо, як в архітектурній традиції.

Стародавню архітектуру аналізують за багатьма критеріями:

1) будівельні матеріали (бетон, дерево, мідь, алюміній, пластмаси, скло) та принципи будівництва (використання готових деталей, ступінь механізації роботи, індивідуальне виконання), конструктивні засоби (дерев'яні конструкції, ґратчасті перекриття, куполи) та технічні умови;

2) принципи проєктування будівель;

3) принципи планування (вільне) та формотворення (регулярне – нерегулярне);

4) інші пріоритети: зв'язок з природою, зв'язок з навколишнім середовищем (збереження навколишнього середовища);

5) колір, світло та ін.

Науковець О. Є. Гутнов застосовує в дослідженні архітектури аналіз, що опирається на класичну тріаду Вітрувія [25]: міцність, користь і краса, що найбільш споріднюється з вивченням давньої китайської архітектури. Більш деталізовано це відображено в таких факторах: 1) тектоніка, конструкція і матеріали; 2) функціональне розв'язання, планування і простір; 3) композиція та естетика: пропорційність, цілісність, симетрія, ритм, метр, модуль.

Крім цих критеріїв, О.Е. Гутнов також здійснює аналіз за іншими, дуже різними за значенням і характером (порядок довільний) факторами [25]: типізація та уніфікація; масштабність; єдність і різноманітність; поверховість; внутрішній і зовнішній простір; традиційність та новаторство; структура споруди; динаміка та статика; просторовість; близькість до споживача; пластика й скульптурність; унікальність, персоналізація; зв'язок з іншими галузями – живописом, скульптурою, філософією, ін.; екологічність; економічність; середовищність та інші.

Класик західної архітектурної критики Ч. Дженкс аналізує архітектуру, застосовуючи еволюційний метод [26]. Далі автор використовує метод абстракції – ототожнення, об'єднуючи архітектурні явища, пов'язані певними спільними рисами, в групи.

Інші види аналізу методів дослідження архітектури стародавнього Китаю: ґрунтовний композиційний аналіз об'єктів архітектури (практично не

обмеженої жодними хронологічними межами) знаходимо у Л.І. Кириллової. Авторка виділяє наступні принципи і прийоми в архітектурній композиції: симетрія та асиметрія; рух і динаміка; різні види деформації; контраст; відкритість і незавершеність; створення ілюзорних та ірраціональних просторів, мас, окремих елементів, присутність звичних (осі симетрії) і незвичних просторових орієнтирів; використання світлотіні; введення в архітектуру творів живопису чи скульптури. А. В. Іконніков зосереджується не лише на еволюційному методі вивчення архітектури, а й на морфологічному аналізі [33; 32].

Проте стародавня архітектура Китаю, попри загальновідомі методи побудування має специфічні властивості, котрі можна дослідити лише за умови дослідження міфопоетики та міфотворчості. Знання про найдавніші міфологічні уявлення і про переробку цих уявлень в творах мистецтва і архітектури дають свободу в оперуванні складними образними категоріями. Вивчаючи китайську міфологію, стає очевидним, що конструктивність і просторовість – це архітектурні якості оцінки середовища, невід'ємні від світосприйняття і присутні в самих складних образних категоріях. Світ повинен бути стійким, стабільним, оформленим тектонічно і пластично; його сакральна середина повинна бути захищена від вторгнень хаосу. Саме такий образ світу стародавніх китайців перейшов в образи їх архітектурних споруд.

Архітектура Китаю, особливо храмова, – специфічний вид мистецтва, що гармонізує просторове середовище, в яке гармонійно вписується концепція Космос – Людина – Дао. У даосизмі представлений глибокодумний і вишуканий діалог людини і природи в ім'я Дао. У Китаї спілкування з природою здавна служить головним джерелом натхнення для художньої творчості. Причина такого значення природи як раз і знаходиться у всеосяжній системі даосизму, яка притаманна свідомості китайців. Даосизм відбив ранні уявлення про устрій світу. Дао-шлях є джерелом світобудови, а створене воно за допомогою «Інь» і «Ян». «Інь» і «Ян» протилежні одна одній і в той же час складають єдність.

Але порожнеча має центр, центром храму був відкритий порожній простір, навколо якого розташовувався сам монастир, вівтар, курилниці. Отже, припустимо, що відкритий простір було пов'язано з порожнечею, про яку йдеться в даосизмі. У свою чергу ми можемо простежити Дао-порожнечу в трактаті Дао – Де – Цзин: «Дао-порожнеча, але в застосуванні невичерпна» [18]. Таким чином, ми простежуємо Дао-порожнечу, що є невід'ємною складовою міфопоетики Китаю, втілену в архітектурі країни.

А.В. Іконніков підкреслює значення міфу для таких якостей архітектури та архітектурного простору, як співвіднесення з космогонічними уявленнями, антропоморфність, емоційність фіксації переходу між зовнішнім і внутрішнім простором, закріплення в свідомості структури простору від поселення в цілому до житла [33;32]. Моделями структурування просторів він називає коло і квадрат, прямокутник, розділений хрестом, вертикаль в сакральному центрі. Впорядкованість вертикалі – це найбільш яскравий образ міфопоетичної структури, завжди пов'язаний з фіксацією переходу з земного в сакральний світ. Як найбільш універсальний вертикальний символ, А.В. Іконніков виділяє «світове дерево», яке, згідно з більшістю космогонії, стояло в центрі Всесвіту. Архітектурні інтерпретації цього символу він простежує від острівної постановки церков до «центральної домінуючої вертикалі», прийнятої «практично всіма міськими культурами». Саме такі вертикалі простежуються і в практичних методах проектування китайської архітектури, де сад та рекреаційні об'єкти в колі храмів Китаю є вершиною їх зв'язку з природою і Дао. У Піднебесній спілкування з природою здавна служить головним джерелом натхнення для художньої творчості. Причина такого значення природи полягає у всеосяжній системі даосизму. Як відомо, в основі даосизму лежить уявлення про те, що Велике Дао, Шлях Всесвіту – це початок всіх початків, найпотемніше і Абсолют. Вічно ж оновлюється природа, що є найбільш зримим втіленням Великого Дао, і через споглядання її явленої краси відбувається наближення до Великого Дао. Це уявлення примножує постійне прагнення китайця, який бажає стати щасливим, спілкуючись з природою. І це

прагнення особливо сильно та виразно проявляється в художній методологічній практиці. Людина знаходить свободу творчості, синтезуючись з природою в різних видах мистецтва.

А. В. Іконніков в архітектурному просторі виділяє наявність наступних міфологем [32] :

- Світової вісі (Світового дерева), якій відповідає пагорб, посиленій архітектурною формою;
- перетинання горизонтальних вісей, орієнтованих по сторонах світу;
- кола як моделі неба;
- кола, квадрата, прямокутника, розділеного хрестом, – як моделей міфологічного простору;
- «небесного граду», моделлю якого є «град земний»;
- межі, що відокремлює місто-благо від «не-міста» – зла.

В.Л. Антонов в своїх дослідженнях бачить специфіку архітектури в співвіднесенні з соціальним світоглядом і міфологічним кодом історичних періодів [2;3;4]. Саме це ототожнюється у китайській міфотворчості з місцем «Неба» у суспільстві. Одна з основних китайських істин свідчить: небо панує над усім. Взаємозв'язок архітектури з навколишнім середовищем, будівництво храму на пагорбі або високому, міфічному місці, використання декоративної космічної символіки – все це говорить про те, що храм стає віддзеркаленням порядку і законів космосу. Храм втілює небо на землі, але він же – небо і земля в сукупності. Він посудина з сакральним змістом в світі; і він же – світ, наповнений присутністю бога. Таким чином, храм зображує весь світ. Статуї богів наповнюють храм божественним «випромінюванням», а бог одночасно наповнює світлом весь космос. У кожному храмі панує свій бог, але поряд з цим богом завжди шануються і інші. В космічному вимірі безліч богів – це множинність сил, спільні дії яких підтримують існування світу. У цій множинності проявляється життя космосу і природи. Будівництво наділялося в Китаї особливими семантичними значеннями, йому надавався глибокий релігійно-ритуальний і космологічний сенс. Прадавні китайці з дивовижною

гостротою відчували вплив неба, і тому воно відіграло домінуючу роль в їх приватному та суспільному житті. Архітектура древньої культури служить найкращим доказом цього впливу.

А. О. Пучков розвиває думку А. Ф. Лосєва про те, що міф «є осмислена конструкція і розумна статуя», «є саме буття ...» [81]. Автор розкриває в стародавній архітектурі її космогонічний початок, що реалізує уявлення людини про світ, про його тілесні і тектонічні виразності. Архітектура стає при цьому завершальним етапом в пізнанні світу і місця людини в ньому. «Історія архітектурної форми», по А. О. Пучкову, є «матеріалізацією сакральних проявів людського духу». Звідси виходять синтезуючі якості архітектури як культурного феномену. Тому «мова архітектури – не тільки духовне есперанто, але і те справжнє комунікативне середовище, в якому будь-яка інша мова здатна існувати, як та, що удосконалює сама себе, так і та, що впливає на наступні реалізації архітектурою своїх соціально процесних функцій» [81]. Головні якості стародавнього бачення світу, що відзначаються А. О. Пучковим – тілесність і просторовість. Їх найяскравішим виразом служить міфопоетичне уявлення про світлову колону, співвіднесену зі світовою віссю і, одночасно, з брусом корабля. Цей світловий образ пронизує всі аспекти буття людини – від уявлень про «тяжкість небес» до «світла свідомості»; він перетворює «середовище» в архітектурне «тіло» з яскраво вираженою тектоніки. Л. І. Таруашвілі досліджує співвідношення космогонії міфу і тілесно-тектонічних образів в архітектурі. Він зазначає, що важливість тектонічних відчуттів для архітектури стародавнього Китаю настільки велика, що, наприклад, пагода, наділена якостями опорного стовпа, відразу ж співвідноситься з архетипом світової вертикалі [97].

Кевін Лінч розглядає міфопоетичні моделі як засіб збагачення семантики сучасного міського середовища [53]. Він, як і вищеназвані автори, виходить з основоположної концепції архітектурного середовища як моделі космічного порядку. Перш за все, К. Лінч підкреслює міфологічний потенціал природного середовища. Він робить акцент і на його символічне значення і

вважає, що «дух місця» втілюється в природних фрагментах міста. Відзначаючи важливість архетипових конструкцій в свідомості людини, Лінч підкреслює, що міфологічне мислення, закріплене досвідом древніх, породило багато архітектурних форм, апробованих в реальних умовах. Міфологія тут призводить до реалістичних ознак містобудівної форми. Тому неприпустимо ігнорувати їх, обмежуючись утилітарними примітивами. «Подобається нам це чи ні, їх необхідно брати до уваги при побудові якої б то не було нормативної теорії» [53]. Такі джерела міфопоетики, як «камінь і вода, небо і печера, північ і південь, ознаки старіння, вісь і хід, центр і кордон – все це реалії, з якими повинна вважатися будь-яка теоретична концепція, щоб щось собою представляти» [54; 53]. Концепція єдності природи і людини в китайській філософії є керівною ідеєю. В «І-Цзин» говориться: людина може процвітати і розвиватися тільки на основі поваги і дотримання законів природи. Візуальне вираження цієї концепції у вивченні даосизму можна простежити в храмовій архітектурі Китаю. Китайці розглядали Небо, Землю і Всесвіт як межу прагнень, при цьому основною передумовою їх задуму були колосальність простору і універсальність споруд та ландшафту, в яких знаходили відображення тогочасні політичні цінності та орієнтації, суспільний світогляд. Дане культурне явище, що характеризувалося гармонією людини і бога, Неба і Землі, носило очевидні особливості епохи. Велика тріада Космос – Людина – Дао тримає китайський світоглядний будинок та задає розумові парадигми китайської філософії.

У китайських міфах немає наявної пластичності і стрункості, вони демонструють сміливість і несподіваність фантазії. На жаль, стародавні китайські міфи дуже рано стали зникати з народної пам'яті. Вони збереглися лише в численних окремих фрагментах. Дослідники висувають різні пояснення раннього забуття давньокитайських міфів. Одна з причин полягає в швидкому переході від міфолого-поетичного пояснення світу до раціоналістичного, котрий відкидає все незрозуміле і містичне. У Китаї міфологія завжди привертала увагу, поетів, художників та архітекторів. У

монографії відомого філолога-китаїста Б.Л. Ріфтін зазначається, що перший відомий поет стародавнього Китаю Цюй Юань (IV–III ст. До н.е.) створив вірші, сповнені сумнівів в істинності міфологічного пояснення світу; Цюй Юань писав:

Бездонних річок розлив – потоп!
– Де Юй взяв землю для загат?
Тонули дев'ять округів ...
Як насип виростив він тут? [9].

Його послідовник Сун Юй теж не цілком вірив у це пояснення світу. А починаючи з ханської епохи (кінець III ст. До н.е. III в, н.е.) поети стали вже використовувати стародавні міфи лише у вигляді красивих метафор, символів, алегорій або просто образів для порівняння. Іноді, таке міфолого-поетичне осмислення світу давало нового спалаху, знаходячи собі втілення в будь-якому вірші чи поемі. Так, наприклад, у поета Цао Чжи, котрий жив у III ст. н.е., серед багатьох його вельми реалістичних віршів раптом з'являється тонка лірична поема «Фея річки Ло», повна туги про примарну зустріч з господинею річки, що «хризантеми осінньої прекрасніше». Інше було в прозі, філософській та художній. Стародавні китайські філософи, головним чином IV–III ст. до н.е., часто зверталися до загальновідомих тоді міфів, щоб пояснити свої вчення про те, як управляти державою і як повинна вести себе людина. Філософи-даоси, послідовники вчення Лао-цзи, особливо Чжуан-цзи, Хуайнань-цзи, Ле-цзи, донесли до нас багато міфологічних образів. На їх твори часто посилається автор книги [43]. Конфуціанці прагнули підправити міфи, вихолостити з них все незвичайне і дати їм сухе раціоналістичне тлумачення, доводячи безглуздість міфів з точки зору нового, раціонального осмислення світу. Науковець Б.Л. Ріфтін наводить приклад, коли китайський філософ Ван Чун (I ст. н. е.) виступав проти залишків міфологічного мислення в своєму трактаті «Критичні міркування», та писав так: «... кажуть, що «І стріляв в десять сонць і вразив дев'ять, а одне постійно сходить... Явна безглуздість! .. Хіба можна, стріляючи у вогонь, згасити його?» [56]. Навряд чи він думав, що

деякі міфи збережуться для нащадків саме завдяки тому, що він згадав їх у своєї критичної праці. Але повного зникнення міфів давнини не відбулося. Представники конфуціанства – одного з основних навчань середньовічного Китаю, переосмисливши образи міфічних героїв і перетворивши на діячів історії, стали використовувати їх для проповіді свого вчення. Міфічні імператори Яо, Шунь, Юй були перетворені в ідеальних правителів давнини, яким повинні були наслідувати наступні покоління. Однак нових оповідань про їхні подвиги не з'являлося. Стародавня міфологія перетворилася на історію і жила вже як частина традиційної історії Китаю. Ось тому-то тепер, реконструюючи систему древніх міфів, дуже важко очистити їх від цих історичних нашарувань. Стародавні божества часто виступають як правителі і позначаються терміном ді - «імператор», їх помічники і оточення сприймаються як сановники, хоча всі діяння віднесено до далекого міфологічного часу, коли не було і не могло бути подібної ієрархії, що нагадує розвинене рабовласницьке або феодальне суспільство. Ці оброблені, історизовані міфи продовжували жити в творах філософів і вчених. У XII ст. літератор Ло Бі зробив навіть спробу скласти міфологічний звіт – «Найдавнішу історію», в якій всі міфічні персонажі представлені у вигляді історичних діячів.

2.3. Актуалізація традиції та вплив стародавнього архітектурного мистецтва на сучасну архітектуру Китаю

Стрімкий розвиток китайських міст останніми роками породив нові сміливі архітектурні рішення. У зв'язку з цим у деяких дослідженнях та публікаціях можна зустріти думку про те, що традиційна китайська архітектура сьогодні застаріла, химерна та не гарна. Однак уважне вивчення сучасних форм синтезу мистецтв у сучасній архітектурі, що йде від культової архітектури, глибокий зміст, укладений у деяких елементах архітектурної споруди, дозволяють спростувати це твердження та зробити висновок про

вирішальний вплив традиційного архітектурного мистецтва на сучасну архітектуру. У той час як Китай привніс досвід, різні предмети першої необхідності та господарські предмети із західних країн, китайські архітектори певною мірою зберегли свій унікальний національний стиль завдяки метафоричному значенню архітектури та дизайну та застосуванню стародавньої китайської традиційної культури містицизму. Безперечно, історичні традиції надають безліч платформ для задоволення нових потреб у дизайні. Розвиток сучасної китайської архітектури є гарним прикладом інтерпретації, синтезу старого і нового. Він наочно демонструє силу та актуальність античної та сучасної естетики у XXI столітті.

Архітектура як специфічна форма суспільного життя являє собою процес пізнання та перетворення середовища життєдіяльності людини відповідно до матеріальних та духовних потреб суспільства, що найбільш яскраво відображає різні колізії, історії та особливості розвитку цивілізації. Архітектура – це невід'ємна єдність антропогенного середовища, втілена в будівлях, спорудах та їх комплексах, а також архітектурної діяльності (науці, проектуванні, будівництві та ін), у складних поєднаннях. Архітектура перетворює навколишній матеріальний світ людини на природне середовище, в якому він живе. Результатом цього перетворення є нова архітектурна форма, яка стає невід'ємною частиною природи, відправною точкою, визначальною умовою та об'єктом архітектурної діяльності.

Китайське мистецтво у своєму розвитку пройшло величезний шлях. Давнє і самобутнє, воно не втратило своєї духовно-моральної сутності та формально-художньої подоби. Виникнувши в давнину, воно спочатку найтіснішим чином було пов'язане з духовною і матеріальною основою людської особистості. Нерозривний зв'язок традиційного китайського мистецтва з давнім ритуалом, міфологією, віруваннями дозволяє розглядати його як феномен культури, що відображає в художній формі не просто предметний простір людини, але цілісну картину світу, у всій її складності та різноманітті. Китайське мистецтво як єдина художня система, відображає

ціннісні орієнтації китайської культури. Воно виробило свою формально-символічну та образну мову, яка сприяла збереженню, розвитку та передачі традицій у часі та просторі. Можливо, саме в цьому криється секрет дивовижної стабільності та спадкоємності китайського мистецтва, з характерним для нього програмним зв'язком давнини та сучасності. Роль мистецтва у збереженні самобутності китайської культури величезна, оскільки вона традиційно демонструє єдність і навіть тотожність людини і природи, що у сучасних умовах сприймається самими носіями цієї древньої культури як єдність держави й нації.

Після закінчення в Китаї «культурної революції» поступово наростали обсяги будівництва, збільшилися масштаби перетворення міст. Різко змінилася і китайська архітектура. Якщо раніше архітектори підпорядковувалися державній політиці, то сьогодні роль самостійних професійних рішень значно зросла. Зникла замкнутість китайської архітектурної культури. Вона виявилася відкритою «всім вітрам» світової архітектурної моди. Природньо, що з'явилися нові технології, орієнтовані на Захід. Фактично сьогодні вони панують безроздільно. І хоча не можна не вітати технічний прогрес, використання нових будівельних матеріалів, водночас доводиться констатувати, що це не завжди сприяє збереженню історичних традицій архітектури Китаю. Сьогодні в Китаї теоретики архітектури дедалі частіше розмірковують про співвідношення національних рис та передового світового досвіду. Змінилося розуміння національної художньої традиції, вона стала предметом напружених обговорень і суперечок як серед архітекторів, і у широких колах китайського суспільства.

Незважаючи на всі зміни, ми поки що чітко спостерігаємо живу присутність національної традиції. По такому напрямку розвивалася творчість низки нових шкіл сучасної китайської архітектури, у цьому контексті заявили про себе найобдарованіші майстри, які звернулися до осмислення історичної спадщини. Проте питання про роль і значення традицій аж ніяк не можна назвати закритим. Навпаки, останніми роками воно значно загострилося за

умови підйому економіки Китаю. Усе це свідчить про суперечливість сучасної ситуації. Справжні пам'ятки давнини руйнуються. Дуже сильно постраждали історичні райони стародавнього Пекіна. Водночас політичні керівники вимагають, щоб нове будівництво набуло характеру, що виражає національні особливості.

Однією з основних особливостей архітектури Китаю першої половини ХХ ст. є поширення у ньому європейських стилів. Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. на території Китаю були розташовані концесії багатьох європейських країн. Було збудовано «колоніальні поселення» з європейською архітектурою в Шанхаї, Тянь-цзінь, Гуанджоу, Шеньяні та інших містах Китаю. У цей час також слід зазначити будівництво західними архітекторами будівель в китайській естетиці. Багато в чому це було пов'язано з християнським місіонерством, яке налічувало в Китаї багато століть історії і нагромадило значний потенціал у галузі з'єднання західних та східних елементів у мистецтві. На початку ХХ ст. з'явилися численні будівлі храмів та навчальних закладів, збудованих європейцями, які можна віднести до «місіонерської» архітектури. Створюючи ці споруди, іноземні архітектори, наприклад, американці Гаррі Хассей та Генрі Марфі створили споруди загальноприйнятих тоді західних типів, але з використанням китайського просторово-пластичного декору. Однак у їхніх роботах ми бачимо приклад лише зовнішнього використання традиційних китайських форм як одного з історичних стилів, що існували на той час на заході, і твори цих американських архітекторів у Китаї можна віднести до еkleктики зі східним відтінком. Шлях освоєння традицій у сучасній архітектурі Китаю було відкрито подібним еkleктичним стилям, але у творчості китайських архітекторів та у свідомості народу Китаю саме цей напрямок став початком відродження національної культури. Китайська інтелігенція була революційна у політичному відношенні, але консервативна у культурних уподобаннях.

У 1929 році уряд Гоміндану оприлюднив «План перетворення столиці», в якому було підкреслено, що «досконалі архітектурні форми належать до

традиційного стилю, стиль нової архітектури потрібно ґрунтувати на зразках палаців Пекіна» [226]. Уряд Чанг Кай-Ши прагнув створити архітектурне вираження своєї влади, спираючись на імператорські символи, насамперед палацові будівлі. Внаслідок цього виник «стиль палацової архітектури», в якому використовувалися монументальні форми древнього зодчества Китаю. До цього напрямку належали такі твори як мавзолей і меморіальний парк Сунь Ят-сена (1929–1930 рр., архітектор Люн Янь-Ці) (Рис.2.1.); міністерство закордонних справ Гоміндану в Нанкін (1932–1933 рр., архітектор Хуа Чай) (Рис.2.2.); будівля державної бібліотеки у Шанхаї (1934–1936 рр., архітектор Дун Да-Кю) (Рис.2.3.).

В той самий час аж до Другої світової війни існував й інший стиль, так званої «змішаної архітектури», заснований на традиціях місіонерського мистецтва. У ньому прослідковується переважне використання композиційних прийомів сучасної європейської архітектури у важливих частинах будівель, де застосовувався традиційний декор. У бетоні використовувалася кам'яна чи цегляна кладка, та навіть елементи китайських дерев'яних конструкцій.

У жовтні 1949 р. було проголошено соціалістичну Китайську Народну Республіку. Відбулася зміна усієї структури суспільства. Китайські архітектори були поставлені перед проблемою, як відобразити національний характер у новій соціалістичній культурі. У країні тоді було лише 200 ліцензованих архітекторів і всі вони здобули освіту в Європі та США.

Мао Дзе-Дун проголосив лозунг «національної, наукової, масової» культури. На той час важливе значення мала орієнтація на досвід СРСР і радянські архітектурні принципи. У Китаї була сприйнята і ідеологія «соціалістичного реалізму». На першій конференції Союзів архітекторів КНР пролунав заклик до архітектури «соціалістичної за змістом та національної за формою». Після цього архітектори з різних міст Китаю звернулися до Пекіна з проханням подати їм зразки «традиційних китайських форм», щоб на їх основі створювати нові споруди. В результаті виник стиль, що поєднував

монументальні форми радянського класицизму з типовим, «затвердженим» у столиці національним декором. Особливо популярним був мотив «великого даху» із вигнутими краями покрівлі, який вінчає будівлю. Серед найбільш характерних споруд цього періоду назвемо готель «Дружба» у Пекіні (1954 р., архітектор Чжан Бо) (Рис.2.4.); санаторій для студентів з Азії та Африки біля Пекіну (1955 р., архітектор Чен Тін-О) (Рис.2.5.); адміністративна будівля Сань Лі Хо у Пекіні (1955, архітектор Чжан Кай-Ті) (Рис.2.6.), гуртожиток Університету Цінхуа у Пекіні (1953, архітектор Ляан Ші-Чен) (Рис.2.7.). У новій ситуації було висунуто лозунг – «Архітектура має бути сучасною та китайською».

Десятиліття «культурної революції», було часом політичних катаклізмів і безперервних репресій. Нові ідеї не виникали до 1976 р., поки не змінилася політична ситуація. У цілому нині стає очевидним, що «традиційні китайські форми» в архітектурі ХХ в. були «ідеологізовані», найчастіше використовувалися з політичними цілями. Це викликало до життя розрив між звичною функцією та традиційними формами.

Після економічної реформи в Китаї було встановлено контакти із зарубіжними країнами. У країну ринули не лише туристи, а й закордонні інвестори. Китайська архітектура, методи проектування, технологія будівництва поступово вивчалися іноземцями, а зарубіжні методи та особливості творчого мислення ставали зрозумілішими для архітекторів Китаю. Це був початок злиття західної та китайської архітектурних шкіл. На практиці це виявилось у створенні таких комплексів, як готель Сіань Шан (1982 р., архітектор Йо Мін Пей) (Рис.2.8.), який у 1984 р. отримав премію Американського інституту архітекторів та готель Діан Го (1982 рік, архітектор Чен Щен-Юен зі США) (Рис.2.9), обидві у Пекіні. У цей час набула особливої популярності творчість Юймін Бея або Йо Мін Пей (貝聿銘), і його запросили працювати до Китаю, маючи надію на те, що цей архітектор втілює в собі одночасно представника китайської культури та західного світу, який

проєктуватиме як китайський архітектор та врахує і сучасний світовий досвід, і китайську традицію.

Вже після 1982 р. в архітектурі почалися всебічні реформи. Проєктні інститути, створені на основі радянського досвіду та орієнтовані на проєктування промислових об'єктів, перепрофілювалися на цивільні будівлі. В управлінні проєктуванням перейшли від планової звітності до персональної відповідальності. Під час виконання будівельних робіт почали використовувати конкурс, підвищувати конкуренцію серед будівельних фірм. У 1985 р. розгорнулася дискусія, спрямована проти шаблонних, типових підходів. У ході її зазначалося, що, оскільки тривалий час теоретичні пошуки та художня творчість в архітектурі підмінялися «партійним» курсом та адмініструванням, то увага була спрямована на створення єдиної, обов'язкової для всіх теорії, одного стилю. Пролунав заклик до визнання рівноправності різних мистецьких течій в архітектурі, що, втім, відповідало політичному гаслу китайських реформ: «нехай розцвітають сто квітів, нехай змагаються сто шкіл». Так, у 1986 р. у Пекіні було створено Салон сучасної китайської архітектурної культури. Група архітекторів молодого та середнього віку спробувала в обстановці «культурного буму», що охопила все суспільство, виділити те, що стосується архітектури. Найбільш характерна точка зору на це питання була виражена Джан Зе-Юань та Гу Мен-Чао, які вважали, що глибинні зв'язки архітектури з людською культурою визначають переважання в ній саме аспектів культурної цінності.

В рамках цього руху історичні пам'ятки, що збереглися після «культурної революції», знову привернули увагу фахівців. Усвідомлення цінності історичних пам'яток стимулювало їхнє відновлення. Однак намітилася тенденція заміни власне охорони пам'яток інтересами туризму, заміни історичної цінності економічними критеріями. Почалося створення псевдоісторичних підробок, тоді як тривала руйнація стародавніх будинків. Внаслідок реставрації пам'яток культури та впорядкування охоронних зон структуровано систему методів створення туристичних об'єктів поблизу

історичних комплексів, особливо храмів. У ряді випадків відновлювався первісний вигляд споруд, іноді будувалися нові об'єкти з використанням традиційних форм, влаштовувалися парки, місця для відпочинку та розваг, де можна помітити застосування історичних мотивів, проте лише як підробки, створені з метою отримання економічного ефекту.

Під тиском туристичної індустрії в деяких регіонах реконструювали міські квартали, що мають місцевий колорит, при цьому до історичних будівель додавали готельні споруди в псевдоісторичному стилі. В результаті виникав не так істинний, скільки «декоративний» образ стародавнього міста. Одним із характерних прикладів такої реконструкції є квартал Лю Лі-Чань у Пекіні (1985). Подібні комплекси претендують лише на створення фантастичної атмосфери, де традиційні історичні форми руйнуються, спрощуються. По-іншому підійшли до вирішення питання про використання традиційних форм два видатних китайських архітектори Де Ніан-Ці (德年起) та Джан Дін-Чюй (簡鼎翠). Вони дійшли висновку, що при будівництві в історичному середовищі сучасна архітектура має будуватися на основі рівноваги між формою, конструкцією та семантикою, і що бажаним є пошук золотієї середини між сучасною та історичною архітектурою. Причому у будь-якому разі нові форми мають бути пропорційні розмірам храму.

Показовим є музейно-храмовий комплекс Че Лі Бін Ше (車裡冰射), створений архітектором Де Ніан-Ці (德年起) (Рис.2.10.). Тут планувальна схема полягає у використанні декількох обсягів, кожен з яких перекривається традиційним вигнутим дахом. Був використаний принцип цитування конструкцій, характерних для національної архітектури, але у нових матеріалах. Загалом композиція та пропорційні відносини даху, стін та цоколя були витримані у традиційних співвідношеннях. Також і в інтер'єрі застосовувалися кольори, матеріали та такий синтез мистецтв, що несе на собі відбиток давньої китайської традиції.

В розрізі питання синтезу мистецтв, треба відзначити, що «контекст» та «контекстуалізм» – найбільш популярні та спірні терміни в середовищі китайських архітекторів кінця ХХ століття. Слово «контекст» стали розуміти як «синтез попереднього і наступного». В архітектурі «контекстуалізм» передбачає гармонійне поєднання нових споруд та історичного середовища. Чжоу Бу-В писав, що «в китайських архітектурних колах почався «бум контексту». Проте постмодернізм надав не тільки методи використання історичних форм, але й нові можливості руйнування традиційних моделей, він захопив людей «грою» з цими моделями, водночас зменшивши раціональність мислення архітекторів. Традиціоналізм у культурі та моралі, збереження ролі держави в житті суспільства викликали хвилю художнього консерватизму, який продовжував існувати на тлі бурхливої комерційної культури і став одним з факторів створення нової концепції традиційної китайської архітектури. Він знайшов концентроване вираження ідеї «Повернення образу старої столиці», де було наголошено на актуальності будівництва в «старому дусі», а не на збереження справжньої історичної забудови, та помічено, що нові споруди мають одночасно втілювати дух нової доби, національні традиції та пекінський колорит. Цей рух збігся з часом економічного зростання Пекіна. Такі тенденції проявилися у багатьох спорудах, де архітектори намагалися відтворити «пекінський колорит», як, наприклад, Західний вокзал; будинок Всекитайської жіночої ліги; будівля міністерства транспорту; новий корпус Пекінської бібліотеки «Шоуду». Історія архітектурного мистецтва у Китаї ХХ ст. була пронизана низкою дискусій, пошуків і висування різних концепцій створення традиційних архітектурних споруд. Без сумніву, національні форми з їх історичним змістом і символічним значенням, перш за все, віддають перевагу національній естетиці, системам закінчених форм, що складалася в Китаї не одне тисячоліття.

З аналізу історії архітектури Китаю ХХ ст. можна зробити висновок, що так званий «сучасний», міжнародний стиль, почав переважати, змінюючи з часом свої стилістичні різновиди. І переважно лише в тих випадках, коли

ідеологія вимагала застосування традиційної символіки, при спорудженні особливих будівель, використовувалися історичні архітектурні мотиви, але в різному ступені. Загалом можна виділити основні підходи до використання традиційних форм, присутніх у сучасній китайській архітектурі. Імітація стародавнього стилю, як правило, використовувалася під час спорудження об'єктів у охоронній зоні пам'яток культури, а також для будівель історичних виставок. При цьому або старанно імітувалися стародавні пам'ятки, або старовинні форми відтворювалися за аналогією. Такі об'єкти у великій кількості можна побачити в місті Ханчжоу, з його багатою спадщиною.

В рамках принципу відповідності об'єкту комплексне використання традиційних конструктивних прийомів, запозичених з однієї пам'ятки стародавньої архітектури чи низки будівель певного періоду, продиктовані специфікою сучасної функції будівлі. Наприклад, такі будівлі споруджено у містах Ухань і Сиань. Використання окремих традиційних мотивів, коли застосовується якась частина конструкції (зазвичай високий вигнутий дах) при спорудженні сучасного об'єкта, і «цитування» старих форм створює свого роду «знак традиції», включений у новий архітектурно-художній образ. У місті Сиань прикладом цього є комплекс Сань-тан (Рис.2.11.), у Пекіні – Західний вокзал (Рис.2.12.). Злиття старих і нових рис, коли традиційні форми «модернізуються»: або спрощуються, або змінюються, щоб відповідати сучасним методам будівництва. Разом з тим, це робиться, коли автори будівлі прагнуть викликати асоціації з традиційними формами, як у будинках Пекінської бібліотеки, торгового центру Чжан-Ан у Пекіні.

Традиційні форми використовуються як декор, згідно принципу духовного резонансу. При цьому вживаються різні елементи національних прикрас, характерні контури будівель, методи паркового планування. Це робиться зазвичай, коли прагнуть надати сучасним формам «смаку» давнини. Іноді це здійснюється за рахунок запровадження традиційних ритмів чи створення системи декоративних прикрас нової споруди. У цьому дусі було

зроблено ресторани Сіан Шань (Рис.2.13.) та Фен Цзе-Юань у Пекіні (Рис.2.14.).

Наразі нові форми храмів і просторова організація різноманітні, і деякі інноваційні храми поступово намагаються використовувати нові форми для ілюстрації буддійської традиції, підпорядковуючись принципам відповідності об'єкту, колірної типологізації та уваги до композиції. Наприклад, храм Чжунтай в окрузі Наньтоу, Тайвань, відрізняється від традиційних буддійських будівель (Рис.2.15.). Це сучасна багатоповерхівка з площею забудови 86 000 квадратних метрів і висотою 140 м.[143]. З точки зору просторової форми горизонтальне планування веж, храмів і дворів загалом традиційних буддійських будівель перетворюється на вертикальну просторову організацію. Зал розміщений у головній баштоподібній будівлі.

На сьогоднішній день стародавньої архітектури в Китаї зберіглося дуже мало, оскільки дерево піддається впливу комах, вологи та вогню. Сучасна китайська архітектура характеризується різноманітністю і включає безліч стилів та використання синтезу принципів. Вона черпає натхнення в країні і за кордоном, використовує як традиційні, так і сучасні елементи для створення проєктів, починаючи від концептуальних і закінчуючи орієнтованими на ринок. У той же час, через масштаби та швидкість розвитку міст, китайська архітектура все більше втілює в собі технологічні інновації, насамперед цифровий вплив, «зелену» архітектуру та економію енергії [215]. У цьому контексті китайські архітектори усвідомлюють, що багатьом сучасним містам Китаю не вистачає чіткої індивідуальності. В результаті дедалі більше з них прагнуть висловити свою повагу до традицій шляхом цитування елементів стародавніх стилів китайської архітектури в сучасних будівлях. Так, деякі архітектори обіграють концепцію традиційної китайської архітектури у нових проєктах, використовуючи принципи духовного резонансу, важкості і легкості. Як приклад можна навести Центр вечірок та громадських послуг у селі Юаньхегуань (Рис.2.16.). Спочатку новий дизайн був націлений на те, щоб перетворити його на демонстраційний майданчик для прийому гостей.

Команда проєктувальників за основу взяла бетонні колони фундаменту, оголені протягом багатьох років. З точки зору безпеки було визначено кілька принципів для подальшого будівництва: уникати пошкодження або зміни початкової структури, мінімізувати додаткове навантаження, що збільшується верхньою новою конструкцією, а також ефективно об'єднати вигляд новобудови, що зводиться, і старої архітектури

Також часто архітектори використовують елементи сучасної архітектури, щоб підкреслити особливості традиційної культури через принцип відповідності об'єкту. Як приклад можна навести спроектований студією ZSZY зал Тонгде, який був збудований з метою відродити колишню славу стародавніх родових залів (Рис.2.17.). Готовий проєкт знову увінчав стару будову як визначну пам'ятку місцевості. У процесі проєктування архітектори та дизайнери вигадали інноваційну підвісну сталеву-дерев'яну каркасну систему з високими дерев'яними колонами та скляним дахом площею 965 квадратних метрів, що з'єднує дві реліквії в одне ціле. 78 дерев'яних колон були використані для формування матриці, інтегрованої з гнучкою, але стабільною конструкцією із сталевих тросів для захисту залів предків. Разом вони тримають гігантську парасольку, щоб урятувати реліквії від дощу. Хоча в архітекторів різні думки щодо майбутнього вигляду китайських міст, спадкування традиційної китайської культури об'єднує їх і завжди є основою більшості проєктів.

Безпрецедентним прикладом сучасного розуміння китайськими архітекторами і дизайнерами є Національний павільйон Китаю на Всесвітній виставці в Шанхаї в 2010 р. Будівля Національного павільйону Всесвітньої виставки втілює та синтезує у собі дух культурної спадщини (Рис.2.18). В очах архітекторів, це не просто будівля, а й духовна складова середовища міста, що продовжує процес комунікації культури [140]. При будівництві та задумі павільйону, архітектори та дизайнери не лише продемонстрували найсучасніший рівень форм та конструкцій, матеріалів та технологій, але й максимально розробили проєкт для інтеграції в його зовнішності з

урахуванням історії та культури країни, де працюють всі п'ять композиційних принципів візуалізації синтезу мистецтв. На це також вплинуло і рішення організаторів виставки залишити Павільйон, як і кілька інших об'єктів після закриття виставки. Наприклад, у китайському павільйоні на Всесвітній виставці в Шанхаї в 2010 році використовувалася високотехнологічна інсталяція у формі східної корони, що демонструє дух традиційної китайської культури (Рис.2.18.Б.). Вищевикладене дозволяє відзначити, що традиції, як і раніше, відіграють особливу роль, надихаючи архітекторів і наповнюючи нові розробки почуттям національної ідентичності. Багато сучасних дизайнерів та будівельників, які пройшли західну школу, схильні спрощувати китайську стародавню архітектуру до декоративних символів, і не звертати уваги на важливі філософські дискусії про основні цінності. Очевидно, що цей шлях є тупиковим та безперспективним у контексті підтримки діалогу традиційної китайської архітектури із сучасним дизайном.

Кожен національний павільйон на всесвітніх оглядах завжди постає як якась квінтесенція філософії, культури, традицій, історії та сучасного стану країни, яка цим символічним об'єктом пред'являє себе світові, з усім своїм історичним корінням, традиціями, культурою і сучасними досягненнями. Китайський павільйон був найбільшим на цій грандіозній виставці і був унікальним архітектурним задумом, що блискуче синтезує історію та сучасність, давню китайську традицію та інноваційні технології. Він відповідав головним тенденціям у сучасному розумінні культурного об'єкта – інтерпретацію традиції у новітніх архітектурних формах, технологіях та матеріалах [139]. У його формі та конструкції явно виявилася традиційна китайська будівельна культура з типовою для неї ярусною покрівлею, що підтримується унікальними «доугунами», червоними колонами та наскрізними просторами. У чомусь ця конструкція нагадувала форму стародавнього китайського храму, прикрашеного орнаментальними елементами у вигляді ієрогліфів, але реалізована вже в нових матеріалах, технологіях і масштабах. Цей гігантський червоний павільйон височів над

усією виставкою і привертав до себе найбільшу увагу, а грандіозні найширші сходи, що вели до ліфтів, вражали своєю масштабністю та монументальністю.

Незважаючи на використання цих прийомів, загальна тенденція така, що питома вага традиційних форм у сучасному будівництві загалом зменшується, а самі форми спрощуються та втрачають свій первісний зміст. Одночасно не можна сказати, що в атмосфері величезного розмаху будівництва в Китаї втрачено можливість нового використання традиційних форм зодчества, що для сучасних китайців перестав бути важливим той зміст, який вони несуть у собі, висловлюючи самобутність національної історії. Застосування традиційних форм у новому будівництві виступає свого роду «модернізацією» традиційної культури у сенсі цього терміну, в значенні нового осмислення її основ. Вони нерозривно пов'язані з тим станом, у якому опинилася сьогодні китайська культура. Гострота дискусій навколо відродження, зміни та продовження використання традицій – це свого роду реакція на виклик нової західної культури на який він має відповісти у процесі створення сучасного суспільства. Існування, еволюція та розвиток традиційних форм у новому будівництві Китаю на протязі XX ст. показують потужну життєву силу традиційної культури, що ґрунтується на історії. Питання про це було темою численних дискусій у Китаї XX століття, і сьогодні воно залишається актуальним. Коли під впливом Заходу сформувався новий характер зодчества, традиційні форми поступово відривалися від вихідної «мови» давньої культури і набували свого роду змішаної «граматики», в рамках якої конструктивна та функціональна основа ставали західними, а національним залишався лише декор.

Сучасне життя протягом останніх десятиліть диктує нові ідеали. Курс на технологічність, органічність та екологічність породжує нову естетику. Параметричне проектування проникає у всі сфери просторових мистецтв, синтез яких являє собою основу архітектури і особливо архітектуру храмів. Водночас кожен вид мистецтва забезпечений синтезом досвіду та технологій. Пластичні та просторові мистецтва, вступаючи в синтез з архітектурою та

середовищем, стають важливою пластичною чи смисловою домінантою ансамблю та місцевості. Образно-тематичні елементи фасадів та інтер'єрів, пам'ятники чи просторові композиції традиційно присвячуються чи стилістичними своїми особливостями відображають сучасні ідейні віяння та соціальні тенденції, втілюють філософські концепції. Синтез мистецтв працює на реалізацію китайського стилю в архітектурній споруді, на відтворення образу епохи у всій її цілісності та неповторності. Композиційні закономірності синтезу мистецтв, передусім, архітектури та монументального живопису, включають єдність форми і змісту, масштабність, пропорційність, архітектонічність, просторову супідрядність частин і цілого тощо. І сьогодні, до речі, величезне значення у реалізації синтезу архітектури та навколишнього середовища мають малі архітектурні форми (фонтани, альтанки, каміни, сходові спуски тощо).

Сьогодні живопис тягне у себе архітектуру, а мальовничий метод стає методом проектування. Відбулася революція у проектному мисленні. Синтез здійснює комп'ютер. Різноманітні структури, непорівнянні образи виступають як «зовнішні сили», якими слід «оволодіти» тепер уже в акті морфогенетичних перетворень, довірених комп'ютеру. Сьогодні розширення асортименту матеріалів, можливостей техніки монументального живопису органічно пов'язане із трансформацією, міфопоетизацією пластичного образу, пластичної форми. Можливості застосування нових матеріалів та технік у сучасному декоративному живописі, призначеному для храмів, зовнішнього оформлення будівель, для садів та парків – спричиняють проблеми осмислення та побутування і ленд-арту, і графіті, і арт-об'єктів. Розробка та здійснення синтетичної єдності поезії, каліграфії та живопису як вираження багатогранності таланту художника, шлях до розширення та поглиблення змістовності живопису, настроїв на високу глядацьку культуру визначили основну лінію подальшої еволюції «живопису інтелектуалів». Можна говорити про новий якісний стрибок наприкінці XIX – першій половині XX століття до «живопису інтелектуалів» (веньженьхуа), що сприймається як

носітель кращих традицій китайського живопису в цілому, концентрованого вираження специфічних рис, її художньо-естетичних цінностей. Каліграфія, що виступає як зв'язка між словом і зображенням, звільняє художника від необхідності докладного розгортання сюжетно-тематичної лінії, дозволяє зосередити увагу на внутрішній сутності образу.

Синтез мистецтв в сучасній культовій архітектурі Китаю також пов'язаний із ставленням до філософських традицій національних китайських шкіл пластичних мистецтв. Стель та художній образ стають важливими характеристиками синтезу просторових мистецтв. Сучасні китайські архітектори та дизайнери займаються «доведенням» декоративно-художніх рішень архітектурних проєктів – це як післямова після реалізації архітектурного задуму, що порушує принцип співдружності мистецтв, узгодженості на всіх стадіях роботи над об'єктом. Розмаїття об'єктивних і суб'єктивних чинників характеризують процес синтезу скульптури та довкілля у сприйнятті людини як складної системи. У таких ситуаціях проєктувальник не в змозі виконати оптимальний вибір багатовимірного дизайн-рішення. Навіть досвідчений фахівець не здатний врахувати взаємозв'язок об'єктивних критеріїв та суб'єктивних показників через багатоплановість простору рішень. В даний час накопичено значні обсяги даних, зображень, прототипів у галузі монументально-декоративного мистецтва. Завдання кількісного аналізу попереднього досвіду, відображеного у великих даних, формування безлічі варіантів рішень та прогностичних сценаріїв розвитку середовища можуть вирішуватися із застосуванням систем штучного інтелекту, глибокого машинного навчання та когнітивного аналізу даних. Виконувати творчі завдання, генерувати варіанти та прототипи можуть генеративні змагальні нейромережі (generative adversarial networks, GAN), що складаються з 2 видів мереж, одна з яких генерує візуальне наповнення, інша – його оцінює на основі навчального набору. Подібні моделі штучного інтелекту генерують варіанти зовнішнього середовища і вибирають найбільш реалістичний на основі бачених раніше зображень, виконують деталізацію нариса, модифікацію

пейзажу, відновлення тривимірних просторів за малюнками та фотографіями [224].

У наші дні, коли формується нова система світової культури, необхідно, щоб китайська традиція зберіглася в ній як оригінальна особливість художнього сприйняття величезного народу, що виражається у тисячолітньому досвіді синтезу мистецтв. Пошуки методів використання традицій у новому будівництві Китаю можна вважати також міжнародною проблемою. «Мова» китайської архітектури виходить сьогодні з історичної замкнутості і стає складовою світової мови. Хочеться сподіватися, що взаємне вивчення особливостей усіх культур стане справою збагачення архітектури загалом і сприяє розвитку регіональних традицій.

Висновки до II розділу

1. Аналіз становлення та розвитку архітектурних шкіл Китаю довів, що протягом всієї історії єдність людини і природи в культовій архітектурі було основоположною філософською думкою його національних архітектурних шкіл. Виходячи з проведеного дослідження, ми можемо стверджувати, що будівництво культового зодчества в Китаї надіялося особливими семантичними значеннями, а концепція єдності людини і природи в будівництві храмового зодчества була основоположною в побудуванні національної ідеї китайської архітектурної школи та поділення її на дві течії: північну та південну. Навіть зараз, в XXI ст., сучасні мислителі стимулюють покоління китайських архітекторів створювати оригінальні форми, по-новому вирішувати творчі завдання відповідно до останніх досягнень теорії і практики світової архітектури, не відвертаючись від найбагатшої спадщини національної культури. Все це вселяє надію на своєрідний і поліфонічний розвиток сучасного китайського архітектурного мистецтва.

2 Спираючись на загально теоретичні методи дослідження архітектури, було запроваджено удосконалення методики за рахунок методів міфотворчого та міфопоетичного аналізу. Виявлено що у стародавній китайській архітектурі

простежується особливий космологічний зміст, якому в Піднебесній надавалося величезне значення. В стародавніх будівлях ми можемо побачили уявлення китайців про Великий шлях. Центральним ядром китайського традиційного мислення є постулат про «єднання людини і неба». На цьому базується його міфотворчість і методи побудування архітектурних споруд і композицій. Можна припустити, що подальший шлях розвитку методології дослідження архітектури Китаю повинен спиратися на постулат про домінуюче значення природного середовища. Тріада Космос – Людина – Дао є сполучною ланкою в архітектурних композиціях китайських будівель та храмових комплексів.

2. На основі проведеного аналізу досліджені зміни, що відбулися в ідейному, культурному і соціальному розвитку китайського народу. Виходячи з проведеного дослідження, можна стверджувати, що будівництво культової архітектури Гармонійне проектування культових об'єктів дозволить збагатити архітектуру, надати їй особливу роль в просторі, вплинути на емоційний стан людей, а також створити новий плацдарм для подальших наукових доробок у галузі тенденцій еволюційного впливу стилістик архітектурних шкіл Китаю на містобудівельний стан у майбутньому.

3. Доведена актуальність вивчення традиційної архітектури стародавнього Китаю, виявлення її ролі в сучасному художньому процесі. Це питання сьогодні є особливо актуальним і недостатньо розробленим в архітектурній теорії східно-європейської наукової спільноти. В даний час українська наука звертає увагу на вивчення спадщини китайської архітектури, зокрема, храмової, яка втілює своєрідність духовного світу народів Китаю за рахунок відображення багатой міфотворчості в архітектоніці будівель і споруд.

РОЗДІЛ 3. СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ПРАКТИЦІ ПРОЄКТУВАННЯ КУЛЬТОВИХ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ КИТАЮ

3.1. Особливості становлення та розвитку храмової архітектури Китаю

І філософія, і релігія є продуктами суспільства, і обидві походять із знання суспільства, природи та самих людей. Релігія – це духовна діяльність з універсальними законами. Філософія – це раціональне пізнання, яке спирається на спостереження, міркування, індукцію та інші види мислення. Релігія є важливою частиною стародавніх людей і навіть сучасного суспільства. Буддизм виник в Індії, а його впровадження в Китай почалося з імператора Мін династії Хань. Згідно з історичними записами, на сьомому році Юнпіна (64 р. н.е.) імператор Мін Хань відправив 12 посланців до західних регіонів, щоб дослідити буддизм. У 67 році нашої ери вони разом з індійськими ченцями Касьяпою Мотеном і Чжу Фланом повернулися до столиці Лояна і привезли священні писання та статуї Будди. Тоді ж вони побудували перший у Китаї буддійський храм «Храм Білого Коня» в Лояні (Рис.3.1.). Найстарішою буддійською будівлею є Грот, який заснований на стародавньому буддійському мистецтві моделювання в поєднанні з традиційними китайськими формами. У Китаї є багато буддійських гrotів, серед яких особливо відомі Дуньхуан (Рис.3.2.), Юньган (Рис.3.3.) і Лунмен (Рис.3.4.).

Гrotи в процесі довгострокового будівництва можна загалом розділити на наступні категорії:

1) Перший тип: основна форма ранніх гrotів є з центральною колоною, що характеризується наявністю прямої вершини в центрі задньої частини осі гrotа, формуванням круглих крокв на передній і задній схилах верхньої частини, а також протравленням, що перетинає крокви. У гrotах Могао (Північна Вей) також розміщена дерев'яна арка на перетині обох кінців даху гліфів з фронтоном (Рис.3.2.Б).

2) Другий тип: дзен-гrotи, які характеризуються однією або трьома «гілками»-закінченнями, де на лівій та правій сторонах від центральної осі виділяють кілька невеликих кімнат для медитації дзен-монахів. Концепція цієї форми гrotів взята з індійського аналогу, відомого під назвою «Пен-Паго», і насправді є домом для ченців. Гrotи Могао найбільш типові для печер квадратного типу, в нижній частині яких, з обох боків, відкриті по чотири невеликі кімнати, що вміщують лише одну людину (Рис.3.2.В.). Головна кімната чотирисхила за формою, в кожному куті розташовані фрески, яскраві розписи, скульптури, присвячені небесним богам, привидам, птахам, звірам.

Третій тип гrotів: «Будда верхніх гrotів». Його головна особливість у тому, що печерна кімната є квадратною. Форма змінювалася в залежності від династії: північна династія – неглибока округла, династія Суй – роздвоєння. Верх головної кімнати – чотирисхила обшивка, квадратний дах з яскравими кольорами. Переважно оздоблювалися картами з малюнком тисячі Будд [224].

Концепція будівництва китайського буддійського храму кам'яного гrotу виходить із храму кам'яного гrotу в давній Індії. Звичайно, існують традиційні китайські культурні уявлення та унікальні естетичні особливості. По-перше, естетичні характеристики архітектурного мистецтва гrotів Могао. Гrotи Могао Дуньхуана є великим художнім скарбом, в якому відображається надзвичайно багата архітектурна інформація (Рис.3.2.). І досі ведуться наукові дослідження, археологічні розкопки та архітектурно-реставраційні роботи з вивчення архітектурного духу Дуньхуану [224]. Архітектурний простір, як правило, являє собою внутрішній простір, що складається з колон, опор, стін, дверей, вікон разом з дахом та ін. Найчастіше складається із трьох кімнат. Обмежений внутрішній простір забезпечується гротоскопічним типом будівлі кам'яного храму, де, в основному, відсутній пропорційність, ритм, золотий поділ самого простору, симетрія, рівновага між частинами будівлі та ін. Архітектурне мистецтво гrotів Могао проявляється головним чином у внутрішньому просторі [228].

По-друге, естетичні характеристики архітектурного простору гrotів Могао Дуньхуану, що вириті у скелі Мінгша, є найбільшими і найстарішими гrotами в Китаї. Вік надає архітектурному мистецтву гrotів краси часу. Геологія еолової піщаної структури створює цілісну тверду, печерну форму, яка має відгалуження форм індійської печери, але в поєднанні з місцевими геологічними особливостями еволюціонує у аутентичну форму Дуньхуана з центральною колоною [232]. У таких печерах центральна колона баштової будівлі робить гrotи більш просторовими і містичними, а орієнтація, що змінюється, посилює релігійне значення буддизму в печерах. Люди піддаються впливу архітектури та сприймають глибоке, таємниче, туманне обличчя релігії. Все це створює загадкову, глибоку художню концепцію. Таким чином, ця форма гrotів найкраще відображає образ, функцію відправлення культу та зміст, що має печерне архітектурне мистецтво.

Гrotи Лунмень (Рис.3.4.) були розкопані до і після того, як імператор Сяовень з династії Північна Вей переніс столицю в Лоян (495 р. н.е.). Після цього в ній були побудовані Західний Вей, Східний Вей, Північний Ци, Суй, Тан, і П'яти династій, утворюючи таким чином зону з півночі на південь протяжністю в один кілометр із понад 2000 печер, є печери з нішами та понад 100 000 статуй. Гrotи Лунмень не тільки відображають процвітання буддизму в династіях Північної Вей і Тан в Китаї, але також мають вишукані техніки різьблення та багаті теми, що відображають зміни в навичках різьблення країни після гrotів Юнган. Мистецтво гrotів здебільшого зберегло елементи мистецтва Дхаран, тоді як гrotи Лунмень успадкували мистецтво індійських гrotів, дотримуючись стилю гrotів Юнган, у поєднанні з передовою та глибокою історією та культурою Хань династій Вей, Цзінь та Південних. Їх можна назвати «віхом» у трансформації китайського мистецтва гrotів. Гrotи Лунмень були побудовані королівськими аристократами династій Північних Вей і Тан, які мали потужні трудові та матеріальні ресурси. Викопані ними гrotи були великими за масштабом і розкішними і поєднували в собі суть тогочасного мистецтва гrotів. Підйом і падіння гrotів Лунмень не тільки

відображає підйом і падіння культу буддизму і релігії китайської королівської сім'ї з V-го по X століття, але також відображає розвиток політичних тенденцій і соціально-економічних тенденцій в історії Китаю. Їх значення не зрівняється з іншими гротами. Тому гроти Лунмень відповідають вимогам автентичності культурної спадщини.

Китайська буддійська архітектура пережила майже тисячу років розвитку в часи династії Хань, Вей, Цзінь, Суй і Тан. Архітектурний стиль китайського буддизму більш виразний, а дизайнерські ідеї більш багаті на культурну спадщину. Дослідження характеристик і стилів давньокитайських буддійських архітектурних ідей має велике довідкове значення для сучасного архітектурного проектування. Більшість храмів розташовані у горах. Гора Фаньцзін розташована в Тонгрени, Гуйчжоу, названа на честь «Чистої землі Брахми» і є відомим Бодхісаттвою Майтреїї в Китаї. На горі Фаньцзін є 100-метрова гора Цзіньдин. Вона оточена скелями та скелями. Вершина гори розділена на дві частини. Храм Будди та Храм Майтреїї з'єднані з обох кінців небесним мостом (Рис.3.5.). З точки зору архітектурного вибору, сутність розташування у горах полягає в тому, щоб створити свій власний дух місця, підкреслити та використати геопластику середовища та уникнути вторгнення світу [203]. Ченці, які практикують у храмах на горі або в даоських храмах, можуть продовжити своє життя завдяки своїй практиці. Храми в різних місцях мають різні шляхи культивування, переслідуючи вищу концепцію буддизму. Недалеко від центру міста, щоб допомогти простим людям, ця практика виходить за рамки порятунку всіх живих істот.

На горі Вутай багато буддійських будівель, 58 з яких збереглися до наших днів. Серед них більш відомі храми Наньчань і Фогуан. Храм Наньчан (Рис 3.6.) невеликий за розміром, 60 метрів в довжину з півночі на південь і 51,3 метра в ширину зі сходу на захід. Він був побудований на третьому році Цзяньчжуна за часів династії Тан (782 р. н.е.). Храм Фогуан Наньчан (Рис 3.7.) був побудований на одинадцятому році правління Дачжун за часів династії Тан (857 р. н.е.), оскільки в храмі є унікальних статуї, фрески, чорнильні знаки

та будівлі, його називають «скарб світу». Храм Фогуан – це колекція архітектурних форм різних періодів Китаю, де використовуються принципи відповідності об'єкту, колірної типологізації, увага до композиції, духовний резонанс та принцип важкості і легкості. Цей монастир збудований посеред гори, з трьома дворами вгору і вниз, на кожному дворі є різні будівлі, такі як зали, зали, кімнати та будинки. Храм Фогуанг має простий вигляд. Наприклад, стовпи, арки, двері та вікна, а також стіни храму пофарбовані в земляно-червоний колір.

З точки зору храмової архітектури, велика кількість храмових комплексів та гrotів, після династій Мін і Цін, також показали характеристики інтеграції трьох релігій. «Храм» використовується для позначення буддистських місць, таких як *храм Шаолінь*, *храм Ханьшань*, *храм Цзіньдзін* тощо. *Храм Цзіньдзін* (Рис.3.8.) – перший в часи династії Мін у Китаї, який є символом возз'єднання двох гілок буддизму у Китаї. Храм Цзіньдзін спочатку був збудований у 1377 році під час династії Мін, але багаторазово перебудовувався через пожежу. Останній інцидент стався у 1972 році, під час Культурної революції, коли храм використовувався для передачі сигналів місцевій телевізійній станції. Єдині реліквії, що залишилися, це бронзовий пам'ятник і бронзовий дверний отвір з династії Мін, а також бронзова статуя з династії Цін. 2004 р., як частина «Плану відродження та оновлення Цзіньдингу», був перебудований разом з 48-метровою ступою «Десятиликого Пусіаня Бодхісаттви» (Самантабhadра). Реконструкція вважається престижним проектом для місцевої влади і допомогла залучити як туристів, так і релігійних паломників [227]. Нові споруди були названі «неавтентичними» і чисто «винахідними». Комплекс побудований вздовж центральної осі. На схилі, від найнижчого до найвищого, знаходяться головний і Пуксіанський зал. Десятилика пуксієвська статуя оточена урнами з прахом буддистів (Рис.3.8.А.). З одного боку, бодхісаттва тримає руки, а з іншого боку його руки утворюють жест медитації Дхьяна-мудра. Усередині знаходиться статуя Майтреї. Прослідковується використання яскравості як

духовної основи храмових споруд, акцент на релігійних і міфологічних елементах в оформленні храмів (духовний резонанс).

Храм Шаолінь (Sōng Shān Shàolínsì) – буддистський монастир у центральному Китаї (провінція Хенань, м. Денфен). Розташований на горі Суншань (Рис.3.9.). До релігійного ансамблю включено дев'ять складових, серед яких: головна будівля, академія, обсерваторія, пагоди, храми. Заснований в 495 р. за підтримки імператора Сяовень-ді індійським буддистським ченцем Бхадра, ім'я якого транскрибувалося по-китайськи як «Бато». У 620 р. 13 шаолінських ченців допомогли Лі Шиміню (2-й імператор династії Тан) утриматися на престолі, і монастир отримав найвищий дозвіл утримувати чернече військо. З того часу монастир Шаолінь став славитися Китаєм як центр бойових мистецтв [226]. У 1928 році під час громадянської війни в Китаї монастир був використаний як опорний пункт одним з польових командирів, і був знищений під час штурму військами Фен Юйсяна. 1970 року монастир було відновлено. У зв'язку з тим, що монастир пролежав у руїнах майже півстоліття, виникли проблеми з поверненням монастирю його традицій (так, після Другої світової війни на руїнах монастиря жило всього сім ченців, з яких лише троє були знайомі з бойовими шаолінськими мистецтвами).

Офіційна назва храмового комплексу перекладається як Храм споглядання Подвійного гаю Лotosової гори. Храм побудований за проектом стародавнього монастиря, розташованого у Фучжоу – Чі Чань Си. Сьогодні він є вельми значущою культовою пам'яткою архітектури, яка приваблює до себе туристів, школярів, студентів, а також віруючих з усіх куточків землі. Буддистське святилище було зведено за всіма канонами фен-шуй та Хеюань. Комплекс включає молитовну залу, дзвіниці, Зал Дхарми та барабани. При зведенні був використаний рідкісний дизайн, однак універсальне розміщення будівель дозволяє будь-якому ченцю легко зорієнтуватися на великій території монастиря (Рис.3.9. Б.). Хоча китайським бойовим мистецтвам понад 5000 років, десять років тому відбулося пишне святкування 1500 річниці

монастиря Шаолінь, де було розроблено унікальні бойові техніки на основі ретельно вивчених особливостей поведінки різних тварин. Деякі з них буквально відбиті в екстер'єрі храмового комплексу Шаолінь, серед них – Зал тисячі Будд.

Храм Ханьшань-сі або «Храм Холодної гори» – одна з найстаріших буддійських святинь у місті Сучжоу, історія якої налічує понад 1400 років. На початку ХХ століття в період правління династії Цин архітектурна споруда була відновлена востаннє і в такому вигляді збережена до наших днів (Рим.3.10.). Використання синтезу мистецтв, у разі, визначалося так званої природою Будди, властивої всім без винятку об'єктам і явищам довкілля. За принципом відповідності об'єкту створення храмової будівлі відображає дух і життя через архітектурну форму з використанням символіки та образів. Ця «буддовість» ототожнювала предмети та явища буття один з одним, а отже, робила їх божественними. Згідно тяньтай, «справжня реальність є єдиною абсолютною свідомістю, в якій існують усі світи і всесвіти, які в свою чергу взаємопроникають один в одного. Це єдина свідомість є нічим іншим, як космічне Тіло Будди» [248].

Храм Сіхуанси (або Західний жовтий храм) у 1652 р. був резиденцією лами та панчен-лами під час відвідин ними Пекіна. Тут, як і в храмі Дунхуанси, у першому дворі височіють вежі Дзвона та Барабана і, крім того, два колонноподібні монументи. На північ за воротами знаходяться внутрішній двір із головним павільйоном та сад із пагодою. Пагода Цінцзіхуанчента, побудована в 1781 р. на честь Панчена VI, який помер у Пекіні в 1780 р. (Рис.3.11.), є однією з своєрідних пагод Китаю. У неї замурували одяг і головний убір Панчен VI. Ламаїстська пагода у вигляді стилізованої бутлі височить на платформі з мармуровим парапетом [58]. На платформі довкола вежі стоять чотири обеліски типу «чуан». Весь комплекс оточений квадратною огорожею із двома традиційними пай-лу. У пагоді поєднуються елементи ламаїстської та китайської архітектури за принципом важкості і легкості підкреслюється гармонія та виразність структури храмової будівлі. Спочатку

тут був палац Юнцінванфу. Після 1723 р. частина приміщень була перетворена на ламаїстський монастир і в 1725 р. перейменована на Юнхегун (Рис.3.11.А.). У 1744 р. імператор Хунлі, який правив під девізом Цяньлун (1736-1796), розширив храм за типовим зразком китайського буддійського храму. Особливості його як ламаїстського храму виявляються головним чином у призначенні будівель і різних релігійних атрибутів, що містяться в них, включаючи численні зображення святих, реліквії та розпису.

У плануванні храму прослідковується звернення уваги до відношення між простором і формою, враховуються важливості пропорцій елементів і просторової композиції і чітко виділено дві частини: південну та північну. Південна, де комплекс великих будівель, відведено під парадні двори та житлові приміщення ченців, так звані «містечко живих Будд» та «містечко живих Лам», що займають більшу частину цієї території. У північній частині зосереджено храмові павільйони та інші споруди. Зі сходу до комплексу примикає парк Тайхечжай, який був свого часу частиною палацу Юнцінванфу [232]. Біля входу в храм розташоване невелике подвір'я, обгороджене стіною, що має зі сходу та заходу проходи, за якими стоять великі скульптури. Біля південної стіни знаходиться стінка-екран «Інбі», призначена для захисту храму від злих духів. За парадною брамою у північній стіні лежить площа Урочистих ходів, огорожена червоними стінами, за якими знаходяться житлові приміщення монастиря.

За площею Урочистих ходів розташований передній двір храму з вежами Дзвона та Барабана біля південних воріт, двома альтанками зі стелами біля північних та брамою (Ацзиминь) зі сходу та заходу. Переднє подвір'я служить парадною площею, що відкриває низку внутрішніх просторів з основними спорудами храму.

Основні положення релігії, їх послідовність визначили релігійну значущість кожного павільйону та його місце у спільній композиції храму. Так, *Юнхеминь – храм Чотирьох небесних королів*, що охороняють небесні світи, символізує підступ до священних світів. Будівля храму Юнхеминь є

одним із шести головних храмових павільйонів Юнхегуна, які разом із розташованими з обох боків менш значними спорудами утворюють замкнуті двори, близькі до традиційного планувального осередку типу «сихеюань» (Рис.3.12.). У Юнхегуне виконували різні релігійні обряди, вивчали ламаїзм, тому частина приміщень відводилася під аудиторії вивчення офіційної та таємної частин релігії, для здійснення ритуалів і посвячень. Павільйон Юнхегун, що займає північну частину другого двору, присвячений Буддам трьох часів: Кашба, Шакьямуні та Майтреїї. Багато споруд присвячені засновнику ламаїзму Цзонкаба (Цзонхава). Центральне місце серед них займає Фалундянь (Рис.3.12.). Це хрестоподібна у плані споруда з багатоступінчастим дахом, де у другій половині XVIII в. було надбудовано п'ять башт. Завершує композицію храмового комплексу іншу значну споруду – павільйон Ваньфуге, присвячений Будді майбутнього – Майтреїї (рис.3.12.Д.). Це двоповерхова будівля з високою двоярусною покрівлею, яка була побудована в 1744 р., а похилі галереї на рівні другого поверху з'єднують її [230].

Дуже особливий храм в історії китайської храмової архітектури – *Сюанькун-си* (Висячий монастир) у Шаньсі (Рис.3.13.). Він особливий не тільки тому, що це найбільший існуючий комплекс будівель на скелі в Китаї, але й єдиний храм, який укріплює буддизм, даосизм та конфуціанство в одному храмі. Здалеку він виглядає так, ніби його намальовано на скелі, а коли підійти ближче, то видно, що його підтримують десятки стовпів на скелі. Об'єднання трьох основних релігій Китаю в одному такому місці. Вони ростуть разом на землі Китаю, впливають один на одного і доповнюють один одного, утворюючи нерозривне ціле, водночас відносно незалежні і мають власний поділ праці [243].

Храм Фахай у Шіцзіньшані (Пекін) демонструє втілення інтерпретації неба в монастирській архітектурі. Як правило, усередині залів верхні конструкції великих храмів переважно мають арочні форми, прикрашені кесонними колодязями. Кесон являє собою велику куполоподібну стелю, розташовану зверху, як перевернута чаша. Як правило, це квадратний

багатокутник або кругла увігнута поверхня, прикрашена візерунками, різьбленням і кольоровим розписом (Рис.3.14.А.). Головний зал храму Фахай присвячений Будді Хенга III, тому тут є три кесонні колодязі. Три кесонні колодязі знаходяться під верхнім колом, що символізує небо і місце, кожна заввишки по одному метру, навколишні арки поділені на три шари, шари закриті. Кожен шар арок прикрашений вишуканим різьбленням з маленьких дерев'яних брусків. Луо Цзюнь використовує санскритські символи для зображення статуй Будди та Бодхісатви [238]. Злиття буддизму і китайської народної культури в основному відображено в оздобленні зовнішнього вигляду храму. Хоча більшість залів мають червоні стіни, храми прикрашені рельєфами на фронтонах, які символізують сприятливість і щастя. Такі візерунки, які мало пов'язані з буддизмом, повністю відображають особливості китайської народної архітектури. Наприклад, у храмах Наньшань і Юго на горі Вутай багато візерунків на стінах і перилах почерпнуто з буддизму та фольклору.

Через безперервний розвиток і еволюцію історії поступово формувалося поняття «єдності трьох релігій». З ранніх династій три релігії були пов'язані між собою. Хоча вони були незалежними одна від одної, вони все ще впливали одна на одну. Це був період початку інтеграції трьох релігій. Після династій Тан і Сун три релігії мали ідеологічну інтеграцію, вони почали вчитися одна в одної та поглинати одна одну, але в цей час це не було насправді злиттям, і три релігії все ще були унікальними. Справжня інтеграція була в династіях Юань, Мін і Цін, особливо після розвитку династії Мін, коли вона дійсно вважалася єдністю трьох релігій.

У Китаї, країні з великою кількістю населення, через подвійний вплив гуманітарних наук і природного середовища, буддизм неодмінно зазнає впливу і зміни китайської культури в процесі поширення. Будучи продуктом поєднання буддійської культури та буддійських релігійних громад, буддійські монастирі найбільш безпосередньо втілюють злиття буддизму та китайської культури. Храм – це символ багатовікової історії та культури Китаю. У

широкому сенсі храми пов'язані не тільки з буддизмом. Храми та пов'язані з ними об'єкти становлять близько половини національних культурних пам'яток. Будівля храму поєднується з традиційною формою палацової забудови, з характерним національним стилем і фольклорними та естетичними особливостями. Храмова культура проникла в усі сторони китайського життя: астрономію, географію, архітектуру, живопис, каліграфію, скульптуру, музику, танці, культурні реліквії, храмові ярмарки, народні звичаї тощо. Щорічні храмові ярмарки в різних місцях не лише збагачують культурну атмосферу різних місць, а й сприяють розвитку місцевого туризму.

3.2. Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю.

Система китайської архітектури формувалася протягом багатьох тисяч років і сьогодні вона по праву вважається важливою частиною світової архітектурної спадщини. Можна констатувати помітно зростаючий інтерес дослідників до храмової архітектури. Зростає кількість наукових робіт, що висвітлюють проблематику зв'язку архітектури з навколишнім середовищем, що вказує на актуальність цієї теми. Однак в українському науковому дискурсі не існує комплексного дослідження, присвяченого різним питанням порівняння та аналізу, історії створення, буддійських та даоських храмових комплексів стародавнього Китаю.

Вивчення особливостей архітектури буддійських та даоських храмових комплексів та історії їх створення видається особливо важливим через труднощі, з якими стикаються фахівці при реставрації історичних споруд, при відновленні первісного виду архітектурного об'єкта, що втратив частину елементів, а також для підтримки ландшафту, що змінюється з часом природним чином. Виявлення закономірностей розташування храмових комплексів та опис їх художньої унікальності, встановлення видової своєрідності конструктивних та декоративних елементів буддійських та

даоських храмових комплексів дозволяють відтворити початковий художній задум будівельників навіть за значної руїнізації об'єктів, а крім цього дозволяють підтримувати архітектурний об'єкт відповідно до первісної концепції його створення.

Поставлене зодчими минулого завдання створення цілісного простору храмового комплексу, де людина відчуває себе гармонійно з природою, архітектурою, скульптурним та декоративним оздобленням, актуальна і в наші дні, оскільки сучасне архітектурне середовище часто не тільки не має гармонізуючого впливу на людину, але, навпаки, деформує особистість.

Втрачаються культура та досвід створення буддійських та даоських храмових комплексів як творів китайської релігійної архітектури. Тому в даному дослідженні храмовий комплекс у мистецтві архітектури розглядається не тільки як пам'ятник, що володіє історичною та типологічною цінністю, але і як система гармонізації храмового простору, в якій акцентуються релігійні, етичні та естетичні почуття ченців та паломників.

Кожна система світобачення в будь-яку епоху складалася з низки взаємозалежних і взаємозумовлених елементів, правильне розуміння яких необхідне для адекватного сприйняття різномірних суспільств. В Китаї серед цих елементів ключове місце посідають ідеї про простір, на основі яких побудовано теорію китайської традиційної архітектури. Саме тому адекватне розуміння просторових уявлень необхідно для продуктивного аналізу та чіткого відтворення духовної культури даного народу. Ось чому дослідження даоських та буддійських архітектурних традицій набуває ще більшої важливості та цінності. Вивчення китайської релігійної архітектури є необхідною умовою для адекватного розуміння китайської культури загалом. У зв'язку з цим багато дослідників у Китаї та за його межами цікавилися питаннями саме китайської архітектури. А порівняльний аналіз між даоською та буддійською храмовою архітектурою надасть можливість оцінити рівень релігійного та культурного надбання в синтезі мистецтв споріднених культур.

Велике значення для організації як буддійських, так і даоських комплексів мала структура традиційної китайської садиби, з центральним двором і будинками з усіх чотирьох сторін, з фасадами, зверненими всередину. Стіни будівель, таким чином, були звернені назовні, і життя всередині садиби виявлялося відокремленим від зовнішнього світу. Структура традиційної садиби вплинула на такі характерні особливості храмових комплексів, як наявність суворої ієрархії будівель, тенденції до симетричної організації простору храмових комплексів та дворової структури внутрішнього простору.

Традиційна натурфілософія також грала велику роль в організації храмових комплексів: відповідно до принципів фен-шуй, багуа та інь-ян вибиралися сприятливі місця для будівництва майбутнього комплексу і вироблявся план його внутрішнього простору.

Буддисти та даоси прагнули вписати храмові комплекси у навколишнє середовище естетично, екологічно та метафізично, причому розділити ці три прагнення було дуже непросто. Естетичний ефект посилювався за допомогою грамотного використання рельєфу, при цьому спорудження не повинні були шкодити навколишньому середовищу [139]. Весь процес створення комплексу – від вибору місця до розміщення останньої декоративної фігурки на конику даху – відбувався відповідно до традиційних натурфілософських практик: усин, інь-ян, багуа, фен-шуй. Ці практики диктували форму, колір та розташування тих чи інших елементів комплексу. Встановлюючи зв'язок із навколишнім середовищем, буддисти та даоси ставили перед собою різні цілі. Буддисти сприймали весь матеріальний світ та природу, зокрема, як шлях до просвітління, тобто встановлення зв'язку з природою було лише кроком на шляху до головної мети. Для даосів же важливим був сам факт злиття з природою, це було для них і завданням, і метою.

Китайській архітектурі загалом властива чітка орієнтація з боків світла та симетрія, що особливо проявляється на прикладі буддійських та даоських храмових комплексів. Це пов'язано з найдавнішими добуддійськими і додаоськими уявленнями китайців про розбудову світу і підтримку в ньому

порядку. Відповідно до них, тільки правильне розташування та взаємодія різних елементів системи могло забезпечити її правильну і безперебійну роботу, чи то будинок, храм чи місто [176]. Саме тому організації традиційного китайського дому, імператорського палацу та храмового комплексу мають багато спільного.

Крім орієнтації по сторонах світла та симетрії, найбільш очевидною та важливою особливістю об'ємно-просторового вирішення буддійських та даоських храмових комплексів є їх дворова структура. Храмові комплекси складаються із серії порожніх дворів, навколо яких збудовані будинки. Розташування будівель чітко регламентовано і відбиває їх статус, і навіть статус божеств, яким вони поклоняються. Ці ж правила – орієнтація з боків світла, симетрія та чергування порожнечі та наповненості (дворів та будівель у разі храмового комплексу в цілому) можна простежити у створенні простору всередині споруд.

Ще одна особливість буддійських та даоських храмових комплексів полягає у виконанні одними й тими самими елементами декоративної та конструктивної функції. Це пов'язано з дерев'яною конструкцією споруд, що витримує відносно невелике навантаження, що призводить до максимального використання видимих частин конструкції як прикраси. Серед цих частин особливо вирізняється доугун – унікальний конструктивний вузол, за допомогою якого перерозподіляється навантаження на несучі стовпи. Та дахи – найбільша і помітна частина будівлі, що у випадку китайських храмових комплексів – елемент, який безпосередньо вказує на статус споруди [171].

У прилеглих будівлях найяскравіше виявляються конфесійна приналежність храмового комплексу, його статус і, нарешті, винахідливість творців: декор та влаштування основних залів більш кодифіковані, і простір фантазії залишається, переважно, у другорядних спорудах. Особливо багато про мистецтво Китаю в цілому та архітектуру храмових комплексів зокрема може розповісти декор прилеглих будівель: розписи, роботи з каменю і дерева,

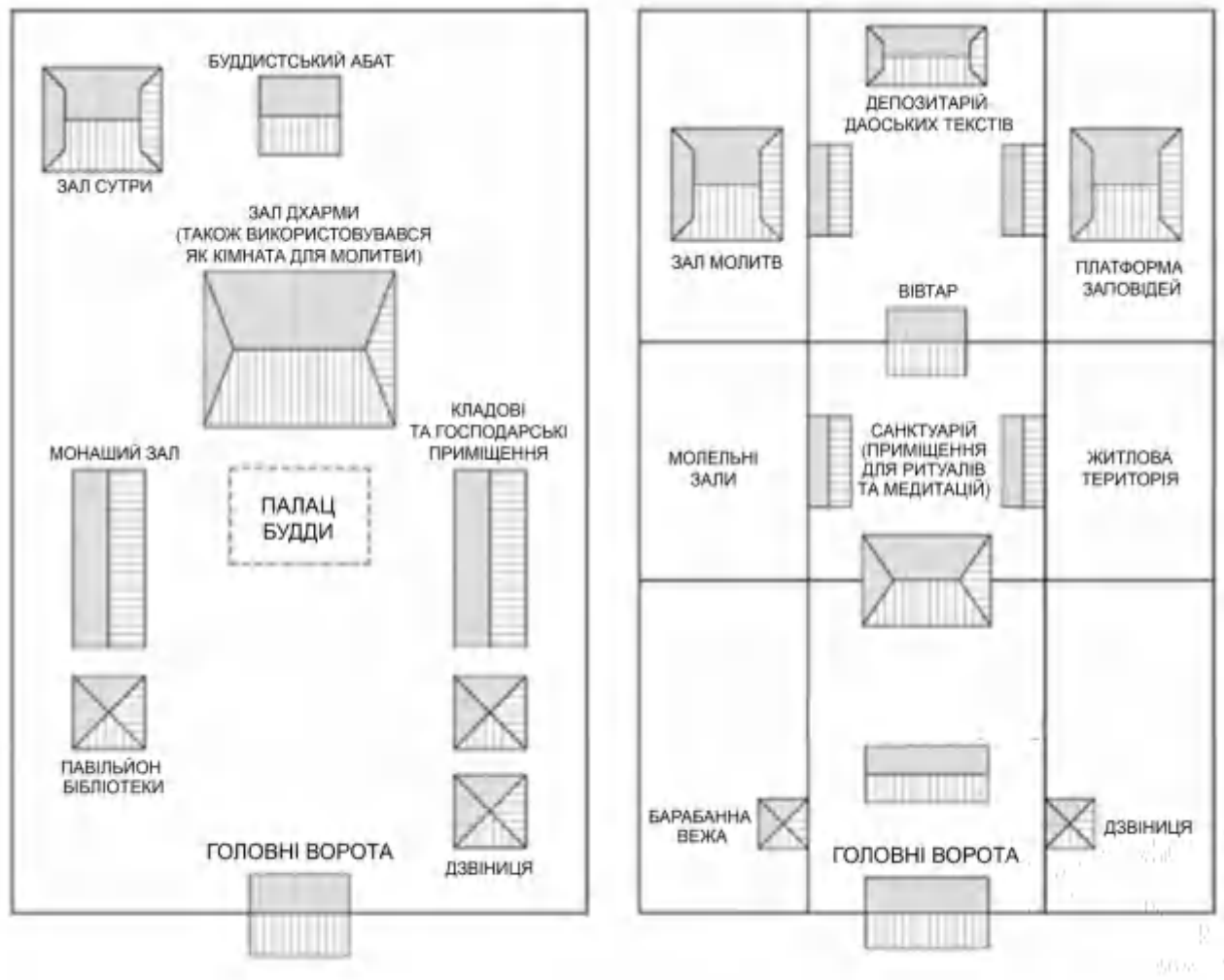
майстерно прикрашені ворота і вікна втілюють у собі унікальну і самотутню художню систему.

Буддійська церква та буддійське мистецтво взагалі відрізняються високим ступенем централізованості. Ця особливість простежується з часів зародження китайської буддійської скульптури, що виникла зі злиття греко-буддійської та місцевої скульптурної традиції. Перша потрапила на територію Китаю по Шовковому шляху в III–IV ст. н.е. і виявила себе в таких елементах, як одяг і опрацьованих симетричних складках на ній, кучеряве волосся середземноморського типу, грецькі мотиви (вінки, кучеряві квіти), зачіски. Деякі образи в китайській буддійській скульптурі – це видозмінені образи з грецької міфології (наприклад, простежується зв'язок між зображенням буддійського бога-охоронця та грецького Геракла; спочатку Геракл зі своїм кийком став супроводжувачим Будди в середньоазіатському буддизмі, а потім потрапив до Китаю) [163].

Даосизм багато чого запозичив у буддизму – це стосується й устрою пантеону, організації храмових комплексів, скульптури. Однак, незважаючи на тісний зв'язок із буддизмом, даоські скульптури неможливо сплутати з буддійськими: даоські божества мають китайське походження та навіть регіональну належність. Так, у провінції Шаньдун поширений культ Лунвана – Царя драконів, та його статуї можна побачити у багатьох храмових комплексах [165].

Буддійські та даоські архітектурно-ландшафтні комплекси – це ускладнені традиційні китайські двори з прибудовами по чотирьох сторонах [167]. Храмові комплекси так само орієнтовані всередину себе, виняток становлять лише високі пагоди. Усередині комплексів, на центральній осьовій лінії, розташовані важливі зали; на лініях, паралельних центральній – другорядні будівлі. Незважаючи на подібність буддійських і даоських архітектурно-ландшафтних комплексів, принципи їх організації все ж таки дещо відрізняються, що відображено в Схемі 3.2.1.

Типове планування буддистських та даоських храмових комплексів стародавнього Китаю



Буддистські комплекси – це синтез рельєфу і природи, що спрямовані у китайські традиційні ставлення до світобудови. У буддистській архітектурі, переважає раціональний початок, абсолютна симетрія, гармонія, упорядкованість та стабільність. Тому більшість буддистських комплексів має форму прямокутника, витягнутого строго по лінії північ – південь. Інша важлива особливість буддистських комплексів – найсуворіше дотримання пропорцій.

Даоським комплексам властива залученість до природного рельєфу, синтез з природою, яка всіляко підкреслюється, аж до того, що уламок скелі

химерної форми або особливо примітне своєю природною кривизною дерево виявляється всередині комплексу як його важливої частини [191].

Храмовий комплекс виступав як зразок гармонії між людською перетворювальною діяльністю та природою, причому гармонія мала на увазі не лише естетичний баланс, а й відповідність деяким суворим правилам. Храмові комплекси, як буддійські, так і даоські, відповідали наступним вимогам [139]:

- 1) розташування в тихому та мальовничому місці, що сприяє роботі над собою – як ченців, так і парафіян;
- 2) розташування має повністю відповідати законам традиційної геомантії та інших традиційних натурфілософських навчань (фен-шуй, інь-ян, багуа);
- 3) зведення та функціонування храмових комплексів не порушує сформований екологічний та естетичний баланс.

Велика кількість раних храмових комплексів у Китаї буквально вирубана в скелях, а найдавніші даоські святилища і зовсім являли собою звичайні гроти та печери. Пізніші комплекси не втратили зв'язок із природою: практично всі мають на своїй території невеликий парк, підпорядкований природному ландшафту та облагороджений різними декоративні елементами. Лінії дахів, із загнутими вгору кутами, горизонтальна орієнтація будівель, спокійні кольори та відповідність природним перепадам висоти – все це свідчить про величезне значення, яке буддисти та даоси надають зв'язку з навколишнім середовищем. Для буддійських та даоських храмових комплексів існує певний набір основних споруд, що мало змінюється від комплексу до комплексу.

Багато споруд у буддійських і даоських храмах аналогічні – це пов'язано з тривалою історією взаємодії та взаємопроникнення цих релігій. Основні відмінності між аналогічними спорудами полягають у розмірі, декорі та внутрішньому оздобленні.

Деякі будівлі та елементи унікальні для буддійської архітектури, як, наприклад, пагоди та своєрідні шпилі на головних залах. Вони пов'язані з індійським походженням буддизму і традицією, що прийшла звідти – зведення ступ. Централізованість буддійської церкви призвела до універсальності набору споруд у храмових комплексах у різних частинах країни.

Сильно виражений регіоналізм даосизму, навпаки, вплинув на наявність сильних варіацій у наборі основних залів, оскільки у різних частинах Китаю поклонялися різним божествам [102].

Основні особливості об'ємно-просторових рішень буддійських та даоських храмових комплексів пов'язані з найдавнішими уявленнями китайців про мир та порядок, що сформувалися задовго до появи буддизму та даосизму. Ці рішення можна звести до наступних трьох пунктів:

- 1) чітка орієнтація всього храмового комплексу та його частин з боків світла;
- 2) дотримання осьової симетрії усередині храмового комплексу;
- 3) дворова структура простору: будинки збудовані у формі квадрата навколо двору;

Поділ споруд усередині храмового комплексу також безпосередньо пов'язаний з вищезгаданими найдавнішими уявленнями. Відповідно з ними, храмові будівлі розпадаються на три типи: зали, пагоди та прилеглі споруди. Об'єднані у храмовий комплекс, вони вишиковуються в певному порядку: зали – вздовж осьової лінії, прилеглі будівлі – на лініях, паралельних центральній, а пагоди височіють на деякому віддаленні. Чіткий ритм усередині комплексу визначається чергуванням симетрично розташованих залів та прилеглих будівель з практично порожніми дворами. Типи храмових будівель та його організація своєю появою зобов'язані багатим китайським сім'ям, котрі жили в цих садибах (кожен член сім'ї живе в певному місці в одному з чотирьох будівель, поміщених фасадами всередину спільного двору). Суворі ієрархія у розподілі будівель перейшла і в храмові комплекси: розташування будівлі безпосередньо вказує на її місце у ієрархії. Більшість будівель буддійського

храмового комплексу має аналоги у даоському храмовому комплексі: розрізняються назва, декор та божества, яким поклоняються всередині.

Багато елементів декору будівель буддійських та даоських храмових комплексів мають яскраво виражену практичну цінність. Всі вони є важливими частинами конструкції, які не замуруюються в стіни, а, навпаки, виставляються напоказ і надають будинкам індивідуальності. Той факт, що елементи конструкції одночасно виступають як головні елементи декору, є відмінною особливістю китайських храмових комплексів пов'язаних з дерев'яною конструкцією, що не дозволяла перевантажувати будівлю великою кількістю чисто декоративних елементів.

Основою всіх споруд у буддійських та даоських комплексах є каркасно–стовпова конструкція з незначними варіаціями, позбавлена несучих стін. Дах спирається на несучі стовпи, при цьому його вага розподіляється за допомогою доугуна – особливого збірного виду консольної капітелі.

Полегшити планування та зведення будівель допомагало застосування цзяней – модулів певного розміру, який залежав від конкретного завдання. До складу цзяней входили всі основні елементи споруди, і будівництво таким чином зводилося до повторення модулів у необхідній кількості.

Буддійські та даоські храмові комплекси мають дуже багато спільного, але їх оздоблення та декор кардинально різняться. По-перше, буддизм і даосизм мають власні унікальні набори символів, які використовуються при оздобленні будівель. Буддійські символи мають змішане китайсько-індійське походження. Даоські символи мають місцеве походження та пов'язані з давньокитайськими натурфілософськими навчаннями. По-друге, буддійські комплекси відрізняються від даоських великим багатством декору: це пов'язано з визначальним для даосизму прагненням до природної простоти. По-третє, системність мотивів у буддійському декорі значно перевищує системність мотивів у даоському декорі. Це пов'язано з народним походженням даосизму та його низькою централізованістю, з одного боку, і особливим «високим» статусом буддизму та його високою централізованістю

з іншого боку [199]. Китайський дах характерної форми із загнутими вгору ковзанами виконував як утилітарну функцію, так і естетичну.

Китайська архітектурна традиція розрізняє шість основних типів дахів – за формою та кількістю схилів. Вибір типу даху залежав від статусу храмового комплексу та від статусу конкретної будівлі. Дахи на головних залах буддійських комплексів часто відносяться до того ж типу, що і дахи на спорудах імператорських резиденцій; серед даоських комплексів подібні дахи трапляються вкрай рідко. Також був важливий колір черепиці, якої покривали дах, прикраси на ньому та фігурки на ковзанах. Жовтий колір даху, глазурована черепиця з витонченими зображеннями на стічних жолобках та велика кількість прикрас на ковзанах свідчать про високе становище храмового комплексу; синьо-зелена глазурована черепиця або звичайна сіра черепиця найчастіше супроводжувалися меншим кількістю прикрас і говорили про нижчий статус комплексу.

Скульптура є важливою частиною оздоблення як буддійських, так і даоських храмових комплексів. У головному залі будь-якого буддійського храму знаходиться статуя Будди Шак'ямуні – засновника вчення. Також практично завжди можна побачити статуї Гуань-їнь, чотирьох небесних владик, архатів – учнів Будди, Будди Майтреї, богів-охоронців вчення. Кожна статуя встановлюється у певному залі відповідно до ієрархії. Статуї виділяються за допомогою балдахинів та п'єдесталів; перед ними знаходяться столи для принесення жертв і подушки, щоб люди, які моляться могли схилити коліна. Буддійські скульптури, незалежно від регіону, виготовлялися відповідно до певних шаблонів.

Даоські скульптури більше схожі на звичайних людей і позбавлені ореола недосяжності, властивого буддійським статуям. Зображення богів, їх становище в ієрархії і навіть наявність у пантеоні залежать від конкретного регіону, що пов'язане з народним походженням даосизму та відносною ізольованістю даоських храмових комплексів. Часто образи даоських богів навіяні образами з буддійського мистецтва. Буддійські храми зводилися з

урахуванням сприятливих місць для храму. Найсприятливішим місцем було місце в оточенні гір, лісу та води. У даоських та буддійських храмах відображено релігійно-філософські погляди китайських майстрів та вплив послідовників даосизму та буддизму, які не представляли храми чи монастирі чимось окремим від природи, та вважали культову архітектуру гармонійним простором, де людина, природа і архітектура – єдині. Загальні відмінності та подібності буддизму та даосизму, і їх храмової архітектури, продемонстровані в таблиці (Табл.3.1.1). Ідеї про єдність людини та природи в даосизмі відбилися на будівництві храмів і монастирів та стали фундаментом для подальшого будівництва.

Таблиця 3.1.1.

**Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури
стародавнього Китаю**

КРИТЕРІЇ	БУДДИЗМ	ДАОСИЗМ
Місце походження	Індійський субконтинент	Китай
Релігійна доктрина	Життя – це страждання, і єдиний спосіб втекти від цього страждання – розв'язати власне бажання та невігластво, усвідомивши Чотири Благородні Істини.	Дао – єдиний принцип. Решта – це його прояви.
Знаково-семантична система	Дхарма-колесо (Дхармачакра). Цей символ представляє Дхарму, або "правдивий шлях". Складається з восьми рамок, які представляють	Дао (道). Означає "шлях" або "дорогу". Їн та ян (陰陽). Відображає дуалізм: Їн відповідає темному, жіночому, пасивному аспекту, тоді як

	<p>основні принципи, що ведуть до визволення від страждань.</p> <p>Лотос. Символ чистоти, духовного взрівноваження та духовного розвитку. Навіть коли лотос росте в брудній воді, його квітка залишається недоторканою.</p> <p>Будда. Зображення Будди часто використовується в буддизмі, і різні постаті Будди можуть використовуватися для вираження різних аспектів духовності та вчень.</p> <p>Ступа (Пагода). Ступа є святою будівлею в буддизмі і часто використовується для зберігання священних реліквій чи образів Будди. Вона також символізує шлях до духовної просвіти.</p>	<p>ян представляє світле, чоловіче, активне.</p> <p>Ба-Гуа (八卦). Це вісім символів, які представляють вісім основних концепцій або явищ в даосизмі, такі як небо, земля, вода, вогонь, гори, вітер, грім та власне Дао.</p> <p>Цзи (氣). Означає «життєву силу» або «енергію». Він вказує на безформенну, невидиму силу, що пронизує всю природу.</p>
Уявлення про життя та смерть	Відродження є одним із центральних вірувань буддизму. Ми знаходимося в нескінченному циклі народження, смерті і	Якщо безсмертя не досягнуто протягом життя, Дао продовжуватиме розвиватися і проявлятися в різних формах, відповідно

	переродження, яке можна порушити, лише досягнувши нирвани. Досягнення нирвани – єдиний спосіб назавжди уникнути страждань.	до загальної поведінки сутності в стані існування. Це стосується всіх живих і нерозумних істот.
Формоутворення та геопластика	Матеріальний світ та природа – це шлях до просвітління, тобто встановлення зв'язку з природою лише крок на шляху до головної мети. Храм має форму прямокутника, витягнутого строго по лінії північ – південь. Важлива особливість – найсуворіше дотримання пропорцій.	Повноцінне злиття храму з природою, це основне завдання і мета. Властива залученість до природного рельєфу, зв'язок з природою, яка всіляко підкреслюється. Структура храму йде на догоду існуючому ландшафту, синтезуючись з ним.
Структурно-композиційне побудування	Великий храмовий зал (大雄寶殿 - Dàxióng Bǎodiàn). Це головна будівля храму, де розташована статуя Будди або іншої важливої постаті. Великий храмовий зал може бути спрямований на схід, вказуючи на визволення від темряви та символізуючи пробудження. Східні алеї. Східна алея веде до головного храмового залу і	Мистецтво фен-шуй. Даоські храми часто враховують принципи фен-шуй, тобто вчення про гармонію з природою та навколишнім середовищем. Вони можуть бути розташовані в певному географічному місці, щоб максимально використовувати енергію «ци».

	<p>може бути оздоблена різноманітними сакральними символами, такими як статуї, святині та інші релігійні об'єкти.</p> <p>Зони медитації та молитви. Багато храмів мають внутрішні і зовнішні зони для медитації та виконання релігійних обрядів. Ці зони можуть включати криті або відкриті площадки для виконання поклонів та медитації.</p> <p>Башта з дзвінами і барабанами. Деякі храми мають башту з дзвінами і барабанами, які використовуються для сповіщення вірян про релігійні обряди та події.</p> <p>Множина святинь і пагод. Храми можуть включати фен-шуй кілька святинь, пагод, ступ і інших споруд, які служать для зберігання</p>	<p>Сади та елементи природи. Як і в буддійських храмах, даоські храми можуть мати сади, створені для сприяння спокою та медитації.</p> <p>Орієнтація на природні елементи. Даоські храми можуть бути спрямовані на природні елементи, такі як гори, річки або ліси, що відображає важливість взаємодії з природою в даосизмі.</p> <p>Пагоди і арки. Пагоди (багатогранні вежі) та арки також можуть бути складовими даоських храмів, символізуючи специфічні аспекти даоської космології.</p>
--	--	---

	священних реліквій, святинь та образів Будди.	
Використання пластичних мистецтв в інтер'єрі та екстер'єрі	Статуї використовуються як об'єкти для медитації і шануються, оскільки вони відображають якості Будди.	Їх можна використовувати як об'єкти для медитації, але вони не так поширені.
Цитування релігійного образу	Божества мають індійське походження. Культ верховних божеств з ореолом недосяжності.	Божества мають китайське походження та регіональну належність. Даоські скульптури більше схожі на звичайних людей.
Унікальність архітектоники храму та малих конструкційних форм	Культурне злиття. Китайські буддійські храми відзначаються культурним злиттям, де традиції буддизму злагоджуються з елементами конфуціанства, даосизму та місцевої китайської культури. Це відображається в архітектурі, де можна побачити стилістичні елементи, такі як китайські криниці, високі багатогранні пагоди та інші деталі. Багатогранність пагод. Велика частина китайських буддійських храмів має	Гармонія з природою. Даосизм покладає особливий акцент на гармонію з природою, тому багато храмів розташовані в живописних природних місцях, в ідилічних локаціях серед гір, лісів чи поруч з водоймами. Спрощені форми. Даосизм сприяє простоті та мінімалізму, і це відображається в архітектурі храмів. Спрощені форми, скромне прикрашення та

	<p>багатогранні вежі, відомі як пагоди. Ці пагоди можуть мати велику численність поверхів та бути оздоблені складними рельєфами, гранями та гравіруваннями.</p> <p>Стовпчасті арки. Деякі буддійські храми використовують стовпчасті арки, відомі як «пай-лу». Ці арки часто вказують на особливість і святість місця.</p> <p>Гіпостильні галереї. В деяких храмах можна побачити гіпостильні галереї, які використовуються для створення внутрішніх подвір'їв та архітектурного багатства.</p>	<p>використання природних матеріалів є характерними рисами.</p> <p>Пагоди та стовпчасті арки. Як і в буддійських храмах, пагоди є розпізнаваним елементом архітектури даосистських святинь. Вони можуть мати традиційні багатогранні форми, а також стовпчасті арки, які можуть служити символічними входами.</p> <p>Садова архітектура. Даосистські храми можуть включати в себе мальовничі сади з природними елементами, каменями, статуями і водоймами, що створюють сприятливу для медитації атмосферу.</p> <p>Сходження та зіткання шляхів. Деякі храми можуть мати вивірені системи стежок і шляхів, які символізують духовний</p>
--	---	--

		<p>шлях або життєвий шлях віруючого.</p> <p>Вівтар та місця для медитації. Архітектура даосистських храмів орієнтована на створення сприятливого середовища для внутрішньої самореалізації та медитації. Вівтарі, медитаційні зони та святині можуть бути основними компонентами.</p>
--	--	---

3.3. Синтез мистецтв традиційного буддійського храму.

Буддизм був впроваджений у Китай з Індії через Пакистан та Афганістан приблизно в 1 столітті. Протягом приблизно двох тисяч років буддизм мав великий вплив на мислення, культуру та матеріальне життя китайського народу. Все це знайшло відображення в китайській архітектурі і зосереджено в китайській буддійській архітектурі. Буддійські храми можна знайти в різних культурних контекстах, і вивчення їх архітектури та синтезу мистецтв може надати більш різносторонній огляд впливу буддизму на мистецтво та архітектуру в різних культурних традиціях. У буддизмі існує багато різних шкіл і напрямків, кожен з яких може мати унікальні художні та архітектурні особливості. Вивчення різноманіття буддійських храмів може призвести до розуміння, як різні течії буддизму впливають на художні вирази. Буддизм має довгий інтерактив з різними культурами на протязі віків, що призвело до інтеграції різних художніх традицій і стилів у архітектуру. Це може бути цікавим об'єктом дослідження в контексті синтезу мистецтв. Буддійська

традиція збагачена вченням, символікою і ритуалами, які можуть бути відображені в архітектурі храмів. Вивчення цих аспектів може забезпечити унікальне розуміння специфіки буддійської культури і релігії через архітектурні форми та мистецтво. Хоча даосські храми також мають свою унікальну історію і архітектуру, вибір дослідження буддійських храмів може збагатити наше розуміння взаємодії буддизму з різними культурними традиціями та впливом буддизму на мистецтво в світовому контексті через їх переважну кількість й розповсюдженість на території Китаю.

Традиційні вівтарні храми, які поклоняються небу та землі та богам зерна, сімейні храми для поклоніння предкам, казкові гори та павільйони, що імітують світ безсмертних, високі майданчики для прийому безсмертних, що спускаються з хмар Китаю тощо. На такій історичній основі розвивалася китайська буддійська архітектура.

У 67 році нашої ери видатний монах Кай Мотенг з Тяньчжу прибув до Лоян, столиці Китаю на той час, де уряд використовував Храм Хонхе як гостьовий будинок. «Храм» спочатку був офіційною назвою в династії Хань, але з тих пір він став особливою назвою для китайських буддійських храмів. Тоді китайський імператор наказав побудувати спеціальні будинки для цих видатних ченців Тяньчжу, і подумав, що вони отримали назву «Храм Білого коня» після того, як вони перенесли Святе Письмо до Китаю. У відомих «Історичних записах» Сіма Цяна імператор Ву з династії Хань побудував різновиди багатоповерхових дерев'яних висотних будівель, щоб вітати богів. Приблизно через чотири століття після династії Хань суспільство, політика та економіка Китаю впали в період надзвичайного хаосу. Буддизм поширився в Китаї під вимогою людей, які прагнуть позбутися страждань, і під захистом правителів. У IV столітті буддизм поширився на весь Китай. Близько 400 року нашої ери Факсіан, високопоставлений китайський монах, поїхав до Індії шукати Дхарми і повернувся, щоб написати відому «Книгу Царства Будди». У своїй «Книзі Царства Будди» він також описав деякі відомі статуї індійського Будди та відомі храмові вежі [238].

Імператор Туоба з племені Сяньбей, який правив Північним Китаєм і сходив з півночі, також побудував у своїй столиці Лоян понад 1300 буддійських храмів. Одна з відомих пагод, вежа храму Йоннін, – це величезна дерев'яна споруда у кілька поверхів. Ці зображення також можна побачити на фресках Дуньхуана (Рис. 3.2.А.), рельєфах у гротах Юнган та опорних вежах у кількох печерах у Юнгані (Рис.3.3.).

Китайські храми починаються від гірських воріт (головного входу за межами храму). На осі північ – південь зал розміщений через рівні проміжки, оточений коридорами та деякими павільйонами. Розміри та масштаби цих залів, як правило, поступово посилюються разом із їх важливістю, і часто саме третій чи четвертий зал є головною будівлею храму – залом Даксіонг. За Залом Даксіонг можуть бути деякі будівлі у відносно масштабному храмі. Ці зали та навколишні коридори та павільйони поділяють храм на глибокі та захоплюючі двори. У найдавнішій буддійській храмовій архітектурі розташування пагоди часто знаходиться на центральній осі буддійського храму, іноді за межами гірських воріт, а іноді всередині гірських воріт. Але пізніше більшість пагод не були розміщені на центральній осі і були побудовані біля буддійських храмів навіть на значній відстані.

З буддійською архітектурою, у стародавніх китайських містах, окрім палаців, особняків та урядових установ, також з'являлися ступи, які були набагато вищими за палаци. Ці буддійські будівлі збагатили життя людей у місті, тому що більшість людей можуть заходити поклонятися Будді, палити ладан, розслаблятися та спілкуватися у великому дворі та дивитися на ступу. Можна сказати, що хоча ці буддійські храми є культовими спорудами, вони відіграли роль громадських будівель для майбутніх поколінь [223]. Водночас ці буддійські храми також відіграли певну роль у просуванні торгівлі, адже давньо-китайські буддійські храми, як і давньогрецькі храми та площі перед християнськими церквами, стали ринками, де працюючі люди обмінювалися своїми продуктами та предметами повсякденного вжитку. Можна сказати, що буддійська архітектура збагатила ландшафт усього китайського міста.

Буддизм був представлений в Китаї на початку династії Східної Хань, починаючи з Храму Білого Коня в Лояні династії Східної Хань у період становлення перших китайських буддійських храмів (Рис.3.15.). Коли країна розділилася на династії Вей, Цзінь, Північну та Південну, розвиток буддизму також поділявся на два регіони: північний і південний. Завдяки відмінності природно-географічних умов і впливу місцевих архітектурних стилів архітектурне будівництво буддійських курортів і буддійських храмів на півдні та півночі має регіональні архітектурні культурні особливості.

Буддійські будівлі включають буддійські храми, пагоди та гроти. Хоча спочатку буддійська архітектура зазнала впливу Індії, вона незабаром розпочала процес китаїзації. Планування стародавніх китайських будівель завжди симетричне, тобто основні будівлі розташовані на головній лінії, а другорядні будівлі – ліворуч і праворуч від основної лінії як осі симетрії. Цю архітектурну структуру успадкував і храм. Виходячи з цього, храми, через теорію, яку вони відстоюють, приймають прагнення до духовної сфери як кінцеву і найвищу мету, вміщуючи стиль саду в архітектуру, щоб досягти царства тотожності людини і природи. Ось чому більшість храмів будуються в лісі. Більшість монастирів у південному Китаї засновані у горах, які відрізняються від північних монастирів за будовою та стилем. Хоча на подвір'ї відносно тісно, за межами храму є пишні ліси та вершини. Наприклад, храм Баогуо біля підніжжя гори Емейшань (Рис. 3.15.), храм Ваньняньсі посеред гори (Рис.3.16.) та зал Цзеїнь на вершині гори (Рис.3.17.).

Стародавня буддійська архітектура з довгою історією є частиною китайської архітектурної культури і спадщини, а сучасна храмова архітектура також відображає нові тенденції сучасної архітектурної культури. Відмінний дизайн сучасної храмової архітектури повинен не лише успадковувати традиції, але й бути інноваційним. Можна дослідити деякі інноваційні способи створення китайських храмів з трьох точок зору. Перший – архітектурна форма, яка на основі відповідності буддійській традиції не обмежується формою планування традиційних монастирських споруд. Друга – це

архітектурна функція, яка пристосовується до потреб розвитку буддизму та коригує використовуваний простір; третя – архітектурна форма, щоб задовольнити потреби технологічного розвитку та сучасної естетики, а також відповідати часу на передумовах збереження культурних традицій.

Ранні храмові споруди в основному включають два види храмів пагод і печерних храмів. За часів Північної та Південної династій перед храмом або у внутрішньому дворі будували вежу, щоб підкреслити особливості буддизму. Після династій Суй і Тан храм, зосереджений на пагоді, поступово перетворився на буддійський храм як центр, в основному застосовуючи традиційний китайський метод просторової організації з внутрішнім двором як єдиним цілим. З точки зору структури храмів, система «Сім ступенів Цзялань» за часів династії Тан зазвичай включає сім типів будівель: пагоду, головний зал, зал Писань, дзвіницю та барабанну вежу, зал тибетських писань, кімнату ченця та вегетаріанський зал.

Найстарішими буддійськими храмовими будівлями в Китаї є храм Наньчань (побудований у 783 році нашої ери) (Рис.3.18.) і храм Фогуан (збудований у 867 році нашої ери) на горі Вутай (Рис.3.19.). Незалежно від розміру та розташування китайських буддійських храмів, їх архітектурне планування має певні правила конструкції та геоластики: площа квадратна у плані, із залом гірських воріт, Залом Небесного Царя, Залом Махавіри, головним храмом Залу Бодхісаттви, Залом Дхарми. Вісь північ–південь використовується для організації простору, який є симетричним, стабільним і суворим. Уздовж цієї центральної осі передня і задня будівлі піднімаються і обертаються разом, як рух, який відлунює до і після, і має яскравий ритм. Архітектурна краса китайських храмів відображена у взаємному відгомоні гір, сосон і кипарисів, текучих вод, залів і павільйонів. До цього типу також належить Західна четверта арка Храму п'яти безсмертних (Гуанчжоу) (Рис.3.20.). В невеликих храмах головним атмосферостворюючим елементом є гірські ворота перед внутрішнім двором, який веде в кімнати ченців. В архітектурній групі буддійських храмів часто влаштовують ряд допоміжних

будівель, таких як арка перед гірськими воротами, з різьбленням левів, вежами, скульптурами, будівлями, пам'ятниками.

Існуючі пагоди можна розділити на дві категорії за своєю естетикою та семантикою: перша – це індійський стиль, але також має китайські особливості; друга – розширення іншого стилю до форми оригінального китайського павільйону, переважно квадратного та восьмикутного, як правило, від семи до дев'яти поверхів. До конструкцій належать дерев'яні вежі, цегляні вежі, кам'яні вежі, мідні вежі, залізні вежі та вежі з глазурованої цегли. Існуючі пагоди в Пекіні всі з цегли та каменів. Знаменита пагода храму Тяньнін, побудована за часів династії Ляо за межами Гуаньмень (Дойо з щільними карнизами) (Рис.3.21.); Біла пагода храму Мяоін (тип Тупо), побудована за часів династії Юань у Фученмені (Рис.3.22.); Пагода храму Цишоу побудована за часів династії Мін у Ченмені (тип Доюю Міяо) (Рис.3.23.), Тронна вежа Кінг-Конг храму Дачженджуе (тип трону Індійського Кінг-Конг) (Рис.3.24.).

Пам'ятки культури, що збереглися, мають величезну різноманітність, тому в наші дні вони використовуються в різних сферах, наприклад: Павільйон Тенгванг (Рис.3.25.), розташований у місті Наньчан – ілюструє просторовий і тимчасовий синтез мистецтв. Це місце, де відбуваються концерти китайської народної музики, театральні та танцювальні виступи. Частина об'єктів, що добре збереглися, має релігійну специфіку. Цьому сприяли каравані шляхи, якими йшло активне поширення релігій, торговці передавали знання про релігію, її особливості та специфіку від одних народів іншим. Зараз, як і раніше, ці об'єкти використовуються за своїм прямим призначенням.

На південній околиці Пекіна знаходиться Храм Неба (Тяньтань – Tiantan – Temple of Heaven) – нерідко званий «Вівтарем Неба» (Рис.3.26). Він був побудований у XV ст. одночасно із Забороненим містом. У 1914 р. тут востаннє було скоєно жертвопринесення на честь Неба. Імператор мав щорічно підтверджувати легітимність своєї влади та просити у Неба багатий урожай. Кругла форма вівтаря символізувала Небо, з яким тут спілкувався

імператор. Унікальний печерний храм розташований поблизу міста Лоян, одного з найдавніших центрів китайської цивілізації. У період розквіту (V ст.) в гротах почалося створення статуй Будд. Згодом тут у 2000 приміщеннях було створено майже 100 тис. статуй та рельєфів. Найбільш відомі Гроти Лунменя. У провінції Ганьсу розташовані знамениті Дуньхуанські печери – скарбниця буддистського мистецтва VI–XI ст. (2 тис. дерев'яних та глиняних скульптур, фрески). У 1998 році він був внесений до Списку світової спадщини ЮНЕСКО. Це одна з найбільших культових споруд у світі. У його північній частині стіни мають круглу форму, а південній частині – квадратну. Таке архітектурне рішення було ухвалено згідно з семантичними уявленнями давньокитайської космогонії, що небо кругле, а земля квадратна. Подвійна стіна навколо всього комплексу на відстані кількох метрів утворює внутрішню та зовнішню територію храму [185]. Основні будинки знаходяться всередині. Внутрішня частина розділена стіною. Вона поділена на північну та південну половини храму. В епоху правління Чжоу Хоуцун (1521–1566), одинадцятого імператора з династії Мін, який правив під девізом Цзяцзін (Чудове умиротворення), храмовий комплекс був суттєво розширений. Були збудовані Храми Сонця (на сході), Місяця (на заході) та Землі (на півночі) (Рис.3.26). У XVIII столітті у ньому було проведено великі реставраційні роботи. У 1912 році після Сінхайської революції та зречення малолітнього імператора Пу І від імператорського трону святиня вперше була відкрита для відвідування жителям Пекіна. До цього вона була доступна лише для імператора та його двору. Перед проведенням Олімпійських ігор у Пекіні влітку 2008 року у Храмі Неба було проведено масштабну реконструкцію.

Храмовий комплекс складається з трьох основних конструктивних груп будівель, зведених за суворими правилами фен-шуй та розташованих на поздовжній осі. Їх з'єднує 360-метровий пішохідний Червоний міст, що повільно піднімається від вівтаря Хуанцю до зали Ціняньдянь. Ціняньдянь – головна будівля храмового комплексу, що знаходиться на його північній частині. Він збудований виключно з дерева, а при його будівництві не було

використано жодного цвяха. Споруда прикрашена потрійним дахом із блакитної плитки, що символізує небосхил. Воно підтримується 28 багато прикрашеними колонами. Чотири з них (Колони Дракона) символізують 4 пори року, а решта 24 – місяці та години дня. У середині будівлі є зображення фігури дракона, що символізує китайського імператора. Вся конструкція височить на триповерховому мармуровому постаменті діаметром. Балюстради на верхній платформі прикрашають різьблення з безліччю драконів. Початковий будинок було пошкоджено ударом блискавки в 1899 році, але потім повністю реконструйовано.

Вівтар Хуанцю знаходиться в Імператорському сховищі Небес. Він розташований у південній стороні Червоного мосту навпроти Зали молитви за врожай (Рис.3.26.В.). Обидві будівлі мають схожу архітектуру. Перед ним знаходиться вигнута Стіна Еха (Стіна Шепота). Завдяки її ідеально рівній поверхні все сказане пошепки на одній стороні добре чути на іншій. Далі на південь знаходиться Круглий вівтар. Це найсвятіше місце у Храмі Неба. Собою воно представляє триярусну мармурову платформу, що символізує людину, що знаходиться внизу, дух місця – Земля і Небо. Її центральна плита оточена дев'ятьма кільцями. Кількість блоків, що становить кожен ярус, теж дорівнює дев'яти. Раніше на верхній платформі стояв Небесний трон. Це місце вважалося центром імперії та всієї Землі.

Храм Нефритового Будди (Jade Buddha Temple, 1882) у Шанхаї – одна з головних визначних пам'яток цього китайського міста (Рис.3.27.). Фасад пофарбований у жовту палітру, наближену до насиченої охри, а в екстер'єрі можна побачити синтез пластичних і просторових мистецтв: барельєфи та статуї із зображенням божеств, будд, міфічних істот, зокрема драконів. Дахи будинків виглядають витончено за рахунок піднятих догори кутів і різьблених прикрас. Територія складається з трьох головних павільйонів, які з'єднані між собою затишними внутрішніми дворами-переходами, обігруючи геопластику природнього середовища. Зал Небесних Царів – синтез форми та семантики: розташовані величні статуї будд, які є володарями чотирьох небес, і кожен

відповідає за певну частину світу (Рис.3.27.В.). Кожного оточує по вісім слуг. У центрі встановлено статую Будди Майтреї – Будди Майбутнього – з легкою посмішкою на вустах.

Павільйон Великого Мудреця (Рис.3.27.Г.): біля входу до зали стоїть величезний п'ятиметровий триніжок – частий атрибут у буддистських святинях. Він був встановлений тут ще 1922 року. Неподалік також стоять жертівники. Сам зал вважається найбільшим у комплексі. Тут встановлені три скульптури, що досягають чотирьох метрів і вкриті позолотою: Будди Шак'ямуні, Амітабхі та Будди Медицини – Байсаджагура. Позаду них стоїть статуя Будди Милосердя, Авалокітешвари, у китайській подобі – Гуанін у вигляді дівчини. Крім того, у павільйоні можна побачити скульптури вісімнадцяти важливих у буддизмі архатів та двадцяти царів небес.

Будинок Нефритового Буди (Рис.3.27.Д.): саме за його стінами знаходиться відома статуя Буди. У будинку два поверхи, і святиня знаходиться на другому. За визнанням відвідувачів, тут створена особлива атмосфера, що відображає дух місця. Будинок Будди з нефриту: внутрішнє оздоблення характеризується пишністю та розкішшю завдяки великій кількості пластично-просторових мистецтв, що взаємодіють з архітектурою, середовищем та релігійною складовою. В центрі сидить величезний Будда, який застиг у білому камені розміром 195 сантиметрів і вагою в тонну. Він прийняв позу медитації – зі складеними ногами, напівзаплющеними очима та умиротвореним виразом обличчя. Фігура прикрашена золотими елементами та прикрасами з коштовностей. Навколо статуї можна побачити буддійські сутри, перенесені на тонкі дошки із сандалу і датовані кінцем позаминулого століття – понад сім тисяч томів. У сусідньому залі знаходиться інша відома статуя, доставлена з Бірми. На ній Шак'ямуні увічнений у позі лежачи, із заплющеними очима, в момент паринірвани. Фігура довжиною 96 сантиметрів також інкрустована дорогоцінним камінням та металами.

Китайські буддійські храми приймають традиційну форму палацової будівлі, відповідаючи принципам відповідності об'єкту, колірної

типологізації, увазі до композиції та духовного резонансу, важкості і легкості. Храми зазвичай використовують зал (також відомий як головний зал) як основний корпус. Будівля палацу втілює традиційний архітектурний стиль та семантичні особливості країни. Архітектурні стилі китайських храмів більш інтегровані з естетичними характеристиками китайських палацових будівель і мають спільні характеристики з точки зору плину часу та просторової форми. Форма та оздоблення даху відіграють важливу роль, що підкреслює вигин і невелике викривлення даху. Карниз будівлі має натяг вгору і назовні, з великим корпусом і платформою, первинний і вторинний є чіткими, а підйом і опускання добре організовані. Суворе і симетричне структурне планування робить весь комплекс будівлі урочистим і енергійним, можна прослідити сильне відчуття ритму і чітку плавну красу. Дахи залів здебільшого виконані у стилі зали Сішань: подвійний карниз, висяча гора, тверда гора та навіс. Покрівля, безсумнівно, є найважливішою частиною китайської архітектури. Незалежно від погляду спереду, збоку чи зверху, її фасадна площина вигнута. Пишні дахи, особливо крилоподібні «летючі крокви» [199].

Китайська храмова композиція: п'єдестал, розділений на звичайний цоколь і розширений цоколь (Рис.3.27.Б.), щоб показати рівень і стиль будівництва храмів [238]. У Залі Небесних Царів зазвичай використовуються звичайні п'єдестали. У міру заглиблення подвір'я постамент поступово піднімається. Більшість бухт буддійських храмів і внутрішніх дворів у комбінації площин є одиничними, що також є розумінням непарного числа в Стародавньому Китаї. Чим більше бухт, тим вище рівень. Декор з глазурованої плитки у палаці Дасюн (Рис.3.278.), на головному хребті, вертикальному хребті та карнизному куті даху храмової будівлі включає різноманітні декорації глазурованої плитки, наприклад, композиція «Великий поцілунок» на перетині головного та вертикального коників. Кольоровий розпис спочатку використовувався для збереження дерев'яних конструкцій. Після династій Сун і Юань кольоровий розпис став незамінним декоративним мистецтвом монастирських будівель. Зокрема, кольоровий розпис Сюаньцзи на Лян Фан

(Рис.3.29.) майже став основною формою кольорового розпису храмових будівель часів династій Мін і Цін. Візерунки з драконової парчі, в'юнки, квіти пір'я та скроні, розписані вирізаним чорнилом, великими крапками золота та чорнилом. Чорна та жовта плитка, кольори сильні та мають чітке відчуття контрасту, що робить усю будівлю більш атмосферою та яскравою.

Мистецтво різьблення по каменю храмових будівель певною мірою належить до декоративного мистецтва, яке можна назвати архітектурним декоративним різьбленням по каменю, включаючи традиційне китайське архітектурне оздоблення, колони, квадрати та стародавні архітектурні форми (Рис.3.30). Хоча традиційне архітектурне оздоблення має багато частин, для досягнення координації та єдності оздоблення та цілого, його різьблення по каменю також дотримується принципу первинного та вторинного порядку та акценту. Органічне поєднання кам'яного різьблення оздоблення храмових будівель і традиційної естетичної культури є не лише окрасою споруди, а й втіленням естетичних ідей. Загалом, декоративна форма різьблення по каменю монастиря продовжує характерні риси різьблення Сейко та звертає увагу на місцеві деталі. Його оздоблення широко використовується. Кам'яні квадрати, кам'яні огорожі, кам'яні сходи та кам'яні стовпи повністю відображають художні особливості архітектурної кам'яної різьби [246].

Буддійська скульптура – це статуї, вирізьблені і сформовані в монастирях і гротах, а також різноманітні вироби з золота, каменю, нефриту, дерева, кераміки, порцеляни та іншого різьбленого посуду або творів мистецтва, серед яких характерні реалістичні різьблені по дереву глиняні статуї. Буддійська скульптура є концентрованим виразом буддійського мистецтва, яке в основному збереглося в буддійських печерах, розкопаних за часів минулих династій. Кам'яні статуї нелегко розкладаються і нелегко пошкоджуються, а гроти можуть існувати тривалий час, його ще називають гротовим мистецтвом (Рис.3.31.).

Вплив буддійської скульптури на традиційне китайське скульптурне мистецтво полягає в тому, що зміст змінився від виразу людей і тварин до

релігійного культу Будди і Бодхісатви. Від величного і красивого до урочистого та багатого. З художньої точки зору буддійська скульптура значною мірою сприяла прогресу китайського скульптурного мистецтва. Китайські буддійські картини можна грубо розділити на дві категорії: скульптура та малюнки. В основному це статуї Будди, Бодхісатви, Мінванга, Архата, статуї привидів і видатних ченців. Зображення включають біографію навчання і трансформації Будди Шак'ямуні в його житті, зображення Різдва Будди Шак'ямуні вчення і перетворення всіх істот, коли він був бодхісатвою в минулому, зображення священних писань, що зображують повністю або частину певного буддійського писання, і мапу буддійських сюжетів (Рис.3.32.). Більшість із цих творів мистецтва поєднують концепцію буддійського співчуття, щоб врятувати світ, а також пропагувати буддійську етику та релігійні доктрини. Статус буддійського живопису в історії китайського живопису чудовий. Він створив нову й неповторну форму, а й збагатив тематику китайського живопису. Зміст цих тем, безсумнівно, релігійний, він демонструє позитивні та ініціативні почуття порятунку світу, тобто митці своєю багатого уявою передають через буддійські картини радощі й страждання, емоції та надії у житті, а також зібраність, терпіння, жертівність та інші цінні якості.

Стилістика храмових комплексів різниться залежно від розміру релігійних споруд. Вибір місця, геоластика та планування храмових садів мають більшу гнучкість, що є найбільш ідеальним матеріалізованим виразом класичного ландшафтного шаблону саду (Рис.3.33.). Рослинний ландшафт храму – це всеосяжне мистецтво, яке об'єднує ботаніку, естетику, стилістику, дух місця та релігійну культуру храмового комплексу значною мірою залежить від створення рослин, і його конфігурація рослин, природно, відповідає принципам і методам конфігурації рослин у класичних китайських садах, але в той же час рослинне озеленення храмових садів також має свої особливості. Краса форми, динамічна краса, краса кольорів, краса звуку, символічна краса та інша художність природного ландшафту [204].

Функції традиційних буддійських храмів відображають три основні частини: Будда, Дхарма та Сангха, – а саме три скарби буддійської сім'ї. Зокрема, це зали, де зберігаються статуї Будди для поклоніння та молитви, павільйони, що збирають буддійську класику. для читання та досліджень, навчання та повсякденного життя ченців. Сучасні буддійські храми все ще повинні зберігати ці три основні частини незмінними.

Існує багато важливих відмінностей між китайським і західним традиційним архітектурним мистецтвом, які в основному викликані відмінностями в етиці, психологічному темпераменті, релігійній обізнаності, традиційній культурі та художньому смаку між китайськими та західними народами. Найбільша відмінність культової архітектури країни від західної релігійної архітектури полягає в тому, що вона ніколи не впадає надто в теологію, а вимагає свого роду духовного спокою. Китайська архітектура надає більше значення дзен і художній складовій, тоді як західна архітектура надає великого значення духу і спілкуванню з богами. Цю різницю можна інтерпретувати з іншої точки зору на різницю в художніх смаках китайців і західних людей – інакше кажучи: перший бачить красу в живописі, а для другого більше значення має форма.

Китайська буддійська архітектура, як з боку стилістики, так і з боку конструкції, будь то палаци, гробниці, храми чи сади, не звертає уваги на висоту окремих будівель, а підкреслює велич груп: вона не прагне затвердіння чистого простору, а прагне вираження в потоці простору, взаємодіяння з духом місця, естетикою та семантикою форм [208]. Коли буддійська архітектура формує групову структуру, від невеликого дворика до імператорського палацу та імперського міста, з'являється стіна, яка демонструє своєрідне замкнене та самодостатнє значення. Ці особливості китайської архітектури дозволяють людям взаємодіяти з природою, не виходячи з дому та саду, усвідомлюючи дух Всесвіту та зміну чотирьох пір року.

Виникнення та розвиток кожної релігії є продуктом певної епохи та конкретного суспільства. Причиною того, що буддизм зміг поширитися на Китай під час династії Західна Хань, було також зростання зовнішніх відносин і розвиток нашої економіки та культури до певного рівня. Місія Чжан Цяня в західних регіонах відкрила двері Китаю для світу і дозволила обмін між китайською та західною культурами. Так само поширення і розвиток буддизму в Китаї синхронізовано з розвитком суспільства. Його інтеграція з китайською культурою є вимогою її власного розвитку, а також вимогою китайської національної інтеграції та культурної інтеграції, і це неминуча тенденція історії. Архітектура китайського храмового комплексу відображає цю тенденцію, включаючи дух і мудрість китайського народу, і є вікном для розуміння китайської буддистської культури.

Висновки до III розділу:

1. Поширення і розвиток буддизму в Китаї синхронізовано з розвитком суспільства. Його інтеграція з китайською культурою є вимогою її власного розвитку, а також вимогою китайської національної та культурної інтеграції. Архітектура китайського храмового комплексу відображає цю тенденцію, включаючи дух і мудрість китайського народу, і є вікном для розуміння китайської буддистської культури. Будівля традиційного китайського храму поєднується з традиційною формою палацової забудови, з характерним національним стилем, фольклорними та естетичними особливостями. Особлива увага приділяється створенню духа місця, підкреслюючи геопластику середовища та уникаючи вторгнення навколишнього світу.

2. Зазначено, що храми є символами багатовікової історії та культури Китаю, в яких три релігії – буддизм, даосизм і конфуціанство – співіснують і взаємодіють. Синкретизм релігійної свідомості китайського народу виявляється також у храмовій архітектурі, що відображає унікальність та різноманіття культурних впливів. Традиційна будівля китайського храму

поєднує елементи палацової архітектури з національним стилем, створюючи неповторний архітектурно-художній образ. Кожна деталь не лише конструктивна, але й художня має важливий символічний зміст. Високий рівень уваги приділяється створенню енергетичного поля, яке відображає гармонію між храмом та природним середовищем, виключаючи непотрібні елементи зовнішнього світу.

3. Визначено, що ідеї даосизму і буддизму вплинули на внутрішній та зовнішній вигляд архітектурного простору храмової архітектури. Даосизм спочатку ставив у центр свого вчення ідею єдності людини та природи, природа була «вчителем» для даоських мислителів. В буддизмі також, як і в даосизмі, яскраво виражена концепція синтезу людини та природи.

РОЗДІЛ 4. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОСОБЛИВОСТЕЙ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В ХРИСТИЯНСЬКІЙ ТА БУДДІЙСЬКІЙ КУЛЬТОВІЙ АРХІТЕКТУРІ.

4.1. Храмова архітектура Китаю та Західної Європи як дві системи світосприйняття

Одним із факторів розвитку унікальної культури Китаю стала тривала територіальна відгородженість країни від світу, що дало можливість самобутнього розвитку. На сьогодні, з урахуванням глобалізації в соціокультурному житті суспільства, постає проблема самоідентифікації полярних світових культур, задля збереження уявлення про світобудову окремих націй. Саме духовно-філософське життя принципово впливає на архітектонічну структуру храмових комплексів, змінюючи та розвиваючи її згідно релігійних канонів. Задля цього необхідно зробити поглиблений аналіз відмінностей храмової архітектури на прикладі окремого часового проміжку – епохи Середньовіччя, та виявити принципові розрізнення у культурі, самоідентифікації, та у теоретично-практичних підходах до формування храмових комплексів задля виявлення споріднень та відмінностей.

Результати численних науково-теоретичних досліджень вказують, що з точки зору тематичної спрямованості архітектурного порівняння тема не розкрита. Проте, треба зауважити, що принципи та закономірності формування храмової архітектури Західної Європи висвітлені у науковій літературі досить широко. Слід зазначити праці таких вчених, як Н. Л. Павлов [72], Г. К. Вагнер [14], А.В. Іконніков [33;32], Н. І. Брунов [10], І. Л. Бусєва - Давидова [13], Д. Б. Пюрвєєв [82].

Загальні просторові процеси китайських храмових комплексів розглядалися низкою науковців: Є. А. Ащепков [7], Є. В. Завадська [31], В. І. Лучкова [60;61;62], М. Ю. Шевченка [122], Л. Дапінг [247], Т. Джун [128], М. Кесвік, С. Лян [218], М. Мід, Р. Скрутон, Ч. Сянжуй [222], Х. Цзін [227], І. Чжао [212], С. Чхао [208;207;209] та ін.

Однак досі ряд змістовних аспектів формування храмової архітектури не висвітлювався повною мірою і ці аспекти не представлені розгорнуто. Зокрема, храмова архітектура може розглядатися як система, спрямована на орієнтацію людини у релігійно-духовному та реально-фізичному просторах. Синтез цих аспектів архітектурно-просторового формоутворення розширює уявлення про принципи формування храмів.

При розгляді даної проблематики перш за все треба зауважити, що основною принциповою відмінністю двох полярних культур (китайської та європейської) є їх відношення до різних релігійно-філософських традицій, в яких закладені протилежні парадигми світовідчуття, та місця людини у світі. Головними релігійно-філософськими течіями середньовічного Китаю є конфуціанство, даосизм і буддизм. У Європі – християнство. Головною віровчальною різницею між християнством і китайськими релігіями є відсутність у доктрині Піднебесних культур поняття Бога-Творця і навіть, більше того, заперечення саме буддійської доктриною можливості буття Божого – такого, як про нього відкрито європейським християнам. Саме з цього положення формуються корінні відміни у храмових архітектурних спорудженнях.

А.В. Іконніков написав: «Люди – як окремі людські істоти, і об'єднуючі їх соціальні групи чи етноси, мають схильність сприймати світ, вважаючи себе у його центрі. Виділення, особливе значення центру, навколо якого будується обжитий простір, належить до найдавніших універсальних архетипів світоуявлення» [33, с. 5]. Справді, храмова споруда є центральним ядром багатьох міст давнини. Особливо цей принцип виявився у середньовічних містах, у яких не існувало регламентованих містобудівних законів. Міста будувалися безліччю архітекторів, які змінюють один одного поколіннями [32, с. 175]. Внаслідок цього ми можемо говорити про те, що середньовічне китайське чи європейське місто є об'єктивною моделлю міста, сформованою об'єктивною суспільною свідомістю.

Місце розташування храму з вищесказаного стає явно не випадковим. За допомогою храму люди знаходять свої релігійно–духовні координати. Е. Фромм назвав поле життєдіяльності людини, зокрема релігію, системою координат, ціннісних орієнтацій [196]. Виходячи з цього, ми можемо розглядати будь-яку релігію як систему духовних координат.

Релігійно-філософське вчення християнства є знанням про світоустрій, закони світоустрою і місце людини в ньому. Будь-який християнський храм (крім протестантського) будується заради вівтаря. Вівтар є головним елементом або частиною храму. У католицтві під вівтарем розуміють безпосередньо сам престол, а у православ'ї, з часом, вівтарем почала називатися вся східна частина храму, що знаходиться за іконостасом. Слово вівтар має таке визначення – місце, яке служить для жертвопринесення. Спочатку в первісних та політеїстичних релігіях він мав форму вогнища [139, с. 195]. Вівтар (лат. altarium) – жертовник (від altaria – наверхі жертовника, пристосування для спалювання жертви: altus – високий, ara – високе місце для жертвопринесення, жертовник) [173]. Будь-який храм – це розгорнутий вівтар. Розгорнутість полягає у появі внутрішнього простору та великої кількості символічних, сакральних, декоративних елементів як в інтер'єрі, так і на фасаді будівлі [251].

Релігійно-філософське вчення сходу, має протилежний вектор дії: у традиційному китайському архітектурному мистецтві, з точки зору даоських практик, під час храмового будівництва увага приділялася науці фен-шуй, прийомам символічного освоєння простору. За допомогою фен-шуй можна було вибрати сприятливе місце для будівництва. Слід почати з того, що світогляд та світовідчуття китайців суттєво відрізняються від європейського. У цій країні не було послідовного розвитку та зміни художніх напрямів та стилів, як у європейському мистецтві. Стилістична єдність китайського мистецтва – це результат не лише глибокого проникнення китайських майстрів у природу речей, а насамперед їх щирої та бездоганної довіри до життя у всьому її розмаїтті. У той час як у західноєвропейській цивілізації

народжувався раціоналізм, у близькосхідній – містицизм, у Центральній Азії формувалася особлива культура проходження протягом життя. В Китаї мірою всіх речей виявилася не людина, а природа, яка нескінченна і тому непізнавана. На цій своєрідній основі здійснювалася «самотипізація» китайського мистецтва, предметом якої ставав не образ людини-героя і духовні ідеали, а життя природи. Звідси особливий естетичний смак та художній такт традиційного мистецтва Китаю. У стародавніх віруваннях китайців обожнювалися будь-які об'єкти природи: дерева, каміння, струмки, водоспади (проте чіткіше ця тенденція виражена в синтоїзмі). Релігія вважалася мистецтвом життя, а споглядальне світовідчуття вимагало повного та смиренного злиття з природою. Мудреці Сходу люблять повторювати, що якщо для діяльного європейця, обурюваного ідеєю підкорення природи та демонстрації сили, немає більшого задоволення, ніж забратися на вершину високої гори, то для китайця найбільше щастя – споглядати гору біля її підніжжя. Культові храмові споруди прагнули будувати біля підніжжя гір, у мальовничих місцях для збереження гармонійного світового порядку. Саме цьому китайські храмові комплекси розростались не вгору а в шир, опановуючи нові ландшафтні локації, та з кожним метром синтезуючись з природою якомога більше.

За династії Мін починається активне відродження китайських традицій, посилюється увага до вивчення конфуціанства. Тоді ж складається нова структура імператорських ритуальних будівель з вівтарями світил та стихій, розташованих поза міських стін на світлі. Спочатку структуру китайського храму мінтан було перенесено на структуру всього міста загалом. Зали мінтана тайші (центр), циньян (схід), цзунчжан (захід), мінтан (південь), сюаньтан (північ) були замінені храмом Врожаю (центр), вівтарем Сонця (схід), вівтарем Місяця (захід), вівтарем Неба (південь) та вівтарем Землі (північ). Всі ці споруди були доступні лише імператору, ритуали там відбувалися за його участю. Він, як і раніше в мінтані, зі зміною сезонів переходив з одного вівтаря на інший, де й робив необхідні церемонії. Вівтарі Сонця та Неба втілювали

стихію ян, тому всі їхні розміри та пропорції відповідали непарним янським числам. Це стосувалося кількості терас, сходів, секцій огорож і навіть кількості блоків у мощенні поверхні вівтарів. Вівтарі Землі та Місяця, навпаки, виражали стихію інь, тому всі їхні розміри відповідали парним інським числам. Центральна споруда всієї цієї системи була залом Молитов про врожай – Циняньдянь, структура якого значною мірою зберегла специфіку старого храму-палацу мінтана. Храм Врожаю розташовувався на північному кінці центральної осі, що зв'язувала його з вівтарем [243]. Це місце, де імператор влітку кожного року молився про щедрий врожай. Дах головного залу був розділений на три рівні: верхній був синього кольору, середній-жовтого, а нижній -зеленого. В період цинського імператора Цяньлуна триколірна черепична покрівля була замінена одноколірним покриттям із синьої глазурованої черепиці, що символізує небо. Зал Молитов про врожай стоїть на трирівневій платформі з білого каменю, яка розміщена по центру двору в північній його частині. Попереду розташовані ворота Циняньмень, позаду споруджено зал Імператорського Неба, праворуч і ліворуч від якого є бічні будови. Навколо проходить двір та стіна, що формує групу жертвних споруд. Зал Циняньдянь служив для читання молитов про багатий врожай, тому всі числові параметри у ньому пов'язані із землеробством. У головному, круглому у плані, залі стовпи утворюють три опорні контури. Внутрішній складається з 4 стовпів, що символізує чотири пори року; середній опорний контур складається з 12 стовпів за кількістю дванадцяти місяців на рік; і зовнішній контур утворений 12 карнизними стовпами по числу дванадцяти добових вартових в одному дні. 24 стовпи середнього та зовнішнього контуру разом символізують 24 періоди року [240].

З точки зору архітектоники храмової архітектури Західної Європи, то вона «прагнула зростати» вгору. Основною функцією будь-якого християнського храму є відправлення молитви Господу. Храм, вівтар – це канал зв'язку з Богом, з небесним світом. У християнстві кожен храм – це вівтар, і відправлення молитви відбувається у ньому. Згенерована молитва

«іде» відразу в небо, вірніше, в «небесний світ». У християнстві модель духовної світобудови є троїчною за вертикаллю – над земним рівнем розташований «небесний світ», під земним рівнем знаходиться пекло. Таким чином, вітвар народжує вертикальну вісь, якою люди посилають молитву. Ця вісь пов'язує (пронизує) рівні моделі всесвіту і зазвичай називається «віссю світу» (*axis mundi*). Тим самим кожен храм народжує локальну модель світобудови, вірніше він є її локальним центром. Твердження вчених у тому, що храм – центр зіткнення мікрокосму людини з макрокосмом Всесвіту, є підтвердженням вищесказаного. Як уже було зазначено, у християнстві молитва «іде» вгору. Внаслідок цього сама храмова архітектура «прагне» нагору, у небо, має витягнутість по вертикалі. Д.Б. Пюрвеев пише про «прагнення» храмової архітектури вгору за прагненням людини пізнати і з'єднатися з Богом [82, с. 14]. Загалом усередненому пропорційному відношенні висота храму відноситься до довжини або ширини, залежно від конфігурації плану, від 1:1 до 10:1 і більше, тобто від квадрата до прямокутника, коротка сторона якого паралельна землі. Найбільша експресивна стрімкість у християнській архітектурі, поза всяким сумнівом, належить середньовічній готиці. У цьому стилі передається міць, помпезність, брутальність. Досить згадати такі шедеври світової архітектури, як собор Паризької Богоматері, Реймський собор, Шартрський собор та ін.

У філософії Китаю храмова архітектура зливається з природою, і настає лад у світі. Застосовуючи вигнуті крокви, китайці створювали оригінальні форми криволінійних схилів з піднятими кутами. Під крокви підводилися короткі бруски дерева, що створювали східчасті виступи–консолі. До них кріпилися дошки з різьбленим орнаментом і силуети драконів. Дерево покривали яскраво–червоним або чорним лаком із позолотою та інкрустували перламутром. Китайські пагоди не тектонічні, а органічні в єдності з навколишнім краєвидом; вони виростають із землі так само просто і природно, як дерева, квіти або гриби після дощу. Силуети храмів Тибету схожі на форми гір чи пологих пагорбів, на схилах яких вони знаходяться. Вся ця краса – не

стільки архітектурні споруди в європейському сенсі слова (як спосіб укриття від стихії).

Справжня сила китайської культури походить з разючої внутрішньої наступності її форм, з незаперечної, вивіреної досвідом сотень поколінь стилістичної послідовності.

Це єдність, яка розгортається з переконливістю та свободою. Її корінь – у бездоганній довірі до сили самого життя. Інстинкт, просвітлений свідомістю, яка приміряється з інстинктом, це ключова категорія китайської мудрості, секрет надзвичайної життєвості спадщини Китаю.

Загальною принциповою різницею між китайської храмовою архітектурою та європейською вважається її немонументальність. Багатоярусні пагоди, великі храми, урочисті ворота не справляють певного враження, не дають переживання великої статичності. Найпопулярнішим матеріалом є здебільшого дерево (бамбук) і цегла, що значною мірою зумовили своєрідний характер архітектури.

Китайському архітектору непритаманне відчуття великої нерозчленованої площини. Справжніх площинних впливів китайська храмова архітектура не знає. Стіна завжди роздроблена численними поділами, різними просторовими планами чи рясною орнаментациєю. Її роль, як побачимо далі, часто стає несуттєвою. Рух часто стає самостійною проблемою, де будується весь сенс художнього твору.

Якщо ми звернемося до європейської архітектури, то обмеженням органічної кількості матеріалу, що впливає у вертикальному напрямку служить карниз, який грає винятково важливу роль у всіх західних стилях. Те, що знаходиться над карнизом – дах, або зовсім не має значення, або служить лише додатковим ритмічним акцентом. Така роль й у декоративної скульптури, що іноді поміщається над покриттям будівлі. Дах, що поширюється до величезних розмірів, із категорії утилітарно-практичного перетворюється на естетичний.

У китайському храмовому комплексі, на відміну від готичної храмової архітектури, дах завжди займає перший просторовий план. Естетичний характер його підкреслюється за рахунок зведення дахів один над одним, для надання більшої художності храму. Стіна ж, що тримає її, відсувається на другий план. Найчастіше вона захищена за колонами, підтримуючи дах і майже вислизає від уваги глядача.

Порівняно з європейською храмовою архітектурою у китайських середньовічних спорудах менше використовували камінь, найбільш поширеним будівельним матеріалом було дерево. Китайські архітектори мали вражаюче чуття свого матеріалу і з рідкісним умінням використовували всі особливості того шматка дерева або каменю, над яким вони працювали, для досягнення найбільшого художнього ефекту. Традиційні філософські знання будівельників грали величезну роль і дозволяли досягти гармонійного балансу будівлі та навколишньої природи. Геомантія була органічною частиною погляду на світ, що відрізнявся тонким почуттям рівноваги людини та її природного середовища.

Архітектонічне мислення китайських архітекторів яскраво виражено в конструкції колон храмових комплексів. У Європі колона, поряд із конструктивним змістом, завжди одночасно розглядалася як один із найважливіших елементів архітектурної декорації. Вона всіляко наголошувалась і висувалась на передній план. Зовсім іншим виглядає китайське ставлення до колони. Остання не виходить за межі своєї конструктивної ролі – вона служить тільки необхідною опорою. Її призначення підкреслюється відсутністю декоративної частини – капітелі.

Китайська храмова архітектура майже завжди вдається до впливу ансамблю. Храми представляють цілу низку окремих споруд, зібраних в одну групу і часто розкинутих на дуже великому просторі. Нерідко в таких випадках на допомогу архітектурі залучалося садово-паркове мистецтво, що укладає всі розкидані будівлі в єдину природну раму. Втім, у Європі

«китайських» ансамблів ми майже не зустрічаємо і тому з'ясування цього складного питання не є для нас таким суттєвим.

Органічні шляхи європейського та китайського мистецтва ніколи не перепліталися. Досконале небуття останнього не порушило б загальної історичної картини першого. Формування західноєвропейської храмової архітектури полягає в тому, що люди знаходять духовні координати через храм. Але в багатьох випадках, крім точки відліку духовної системи координат, храм стає також точкою відліку реальної космічної системи координат. Таким чином ці системи об'єднуються в систему координат ментально-реального простору. Ця система становить основу будь-якого християнського міста. Храм став візуальним і духовним центром міста, утворюючи навколо нього царство людського життя. Таку систему можна назвати вітарноцентричною або храмоцентричною, оскільки в її центрі знаходиться вітар – храм. Храм є відправною точкою двох систем координат. Таким чином у місті створюється духовно-зорова вісь, яку утворює орієнтир (храм). Це задає третій вимір міста. Принципом позиціонування формування християнської культової архітектури є синтез позиціонування людини в духовно-реальному просторі.

Китайське світосприйняття у релігійно-духовному просторі поєднується зі світосприйняттям у реальному просторі. Таким чином, виникає зв'язана система, що утворює поле, сцену для суспільного життя. Саме тому відбувається поєднання матеріального і духовного, візуалізація формування храмового та навколохрамового простору, пов'язана зі світосприйняттям та світоглядом представників китайських релігій, з конкретизацією композиційних та формальних особливостей організації храмового простору з урахуванням системи цінностей віруючого.

Середньовічні європейські міста, побудовані за принципом стихійності, у переважній більшості випадків мають вертикальну перевагу в центральному ядрі. Такими лідерами можуть бути собори або ратуші. Навколо ядра утворюється міська тканина. Вертикальне домінування стає вертикальною

віссю міста і стає головним візуальним орієнтиром міста. Цю пам'ятку, пов'язану з усім містом, можна назвати глобальною. Її видно з більшості місць і вона контрастує з місцевими пам'ятками: будинками, знаками, пам'ятниками тощо. Таку систему орієнтації можна назвати системою координат у реальному фізичному просторі. Завдяки такій системі людина орієнтується навіть в незнайомому просторі. У міському середовищі людина порівнює своє положення з точкою відліку (вертикальне домінування), щоб знайти свої координати (розташування) у реальному просторі. У цій системі координат є два основні глобальні елементи: опорна точка і фон. Контекст для цього – навколишні будівлі. Фон є другорядним щодо основної переваги. Встановлено, що середньовічні архітектори навмисно робили центральні будівлі в 2-3 рази вище за житло, підкреслюючи тим самим контраст між опорною точкою системи координат і фоном.

Китайське місто є єдиним і неподільним світом, населеним людьми, які живуть за законами неба. Збереження культової архітектури особливо важливе для Китаю. Протягом століть у Китаї поступово утворювалася архітектурна система, що відрізняється від європейської. Розвиток китайського міста залежить від особливостей менталітету його суспільства. У традиційній китайській філософії, міфології, космології та ідеології, що розвивалася до, а потім разом з даосизмом і фен-шуй важливими положеннями є поняття Великої Тріади, Довгого шляху, енергії Ци, а також концепції Ін-Янь, яка геометрично передається як коло і квадрат (Небо – кругле, а Земля – квадратна) [244]. Не менш важливі конфуціанські та інші етичні поняття сім'ї, в яких закладено численні норми і правила поведінки і субординації, як на рівні сім'ї, так і на загальних рангах ієрархічного порядку всього суспільства. Практично всю історію країни пронизує концепція «серединності як вищої форми буття», золотієї середини як найдосконалішої форми існування з точки зору буддизму.

Ці та деякі інші основні ідеї знайшли своє втілення в основних правилах створення храмової архітектури у композиції китайського міста. З них вийшли

принципи базового елемента та первинної структури – цзянь і сихеюань, п'яти головних елементів китайського чотирикутника (сихеюаню) та його вертикального (поздовжнього) і горизонтального (поперечного) розширення – росту. Вони лежать в основі теорій «середнього вибору» головного елемента структури та осової симетрії, а також концепції квадратних міст з подвійними або потрійними рядами стін.

Підсумовуючи вище зазначені положення можна сказати, що основні відмінності середньовічної храмової архітектури Китаю та Західної Європи полягають у протилежності світобачення крізь призму культури та ставлення до оточуючого середовища. Саме завдяки цим моментам відображається і конструктивна різноманітність архітектоніки храмів.

Завдяки відгородженості Китаю від світових архітектурних тенденцій, та прихильності своїм власним філософським ідеям, його архітектура стала самобутньою та унікальною. А система тектонічних конструкцій – неповторним та автентичним проявом духу китайської натурфілософії.

4.2. Актуальні тенденції розвитку архітектури та синтезу мистецтв сучасних храмових об'єктів.

На сучасному етапі розвитку архітектури храмів спостерігаються цікаві тенденції, які відзначаються відмінами від класичних зразків та загальної еволюцією мистецтва. Відчутний зсув у формі та стилістиці святилищ, а також відмова від синтезу різних видів мистецтва є характерними рисами сучасного християнського архітектурного розвитку.

Однією з основних змін є відхід від класичних геометричних форм і розмаїття стилів у храмовій архітектурі. Замість того, щоб дотримуватися строгих стандартів, сучасні проєктувальники дозволяють собі більшу творчість та експерименти в дизайні. Вони можуть бути відмічені незвичайними формами, інноваційними матеріалами і відмовою від стандартних архітектурних рішень.

В даний час храмові споруди по всьому Китаю постійно плануються і будуються, але більшість з них все ще перебувають у стадії наслідування та цитування традиційних храмових форм. Архітектурна форма сучасного храму демонструє особливості сучасної архітектури, а планування відображає буддистський дух у поєднанні із сучасним просторовим плануванням. Архітектурна технологія використовує сучасні концепції дизайну. Вона не тільки успадковує прекрасну культурну традицію буддизму, а й створює новий спосіб інновацій для буддистської філософії та архітектури.

Відомим сучасним храмом є храм Фагу (Рис.4.1.) на Тайвані, функція якого відображає сучасну природу храму на основі пристосування до ситуації та до місцевих умов. У центрі парку розташована головна будівля храму, на південному заході – зал для прийомів та молитовний зал Гуаньїнь, зі східної та західної сторони головного залу – жіночий та чоловічий будинки. Пізніше на північний захід від головного залу розташувався зал для медитації, середовище відокремлене і тихе, що зручно для ченців та медитації.

Інші сучасні храми, такі як храм Нонгчан, спроектований Крісом Яо в Тайвань Даюань (Рис.4.2.), і Водний палац, спроектований Тадао Андо (Рис.4.3.), використовують новий образ сучасної архітектури, щоб створити релігійну атмосферу через цитування окремих традиційних елементів, що підкреслюють філософію Китаю, так і через інтеграцію нових інноваційних архітектурних елементів.

Храм Нонгчан архітектор Кріс Яо описує як «успішний семіотичний простір, що надає безперервне споглядання для людей» [159]. Майстер Шен Єн, засновник групи монастиря та Dharma Drum, відображаючи своє бачення майбутнього храму, описав його як «квітку в космосі, місяць у воді». Так народилася ідея дизайну монастиря, який розташований на рівнині Гуанду, використовуючи природне оточення для створення спокійного духовного місця. Храм обгороджений двома стінами, які відділяють його від швидкісної дороги. Після входу в храм відкривається вид на святиню, яка знаходиться на кінці ставка з лотосами (Рис.4.2.). Великі колонади та золоті штори створюють

ілюзорну сцену, а бетонний дизайн передає дух дзен-буддизму, знижуючи колір і форму. Долинна частина святині прозора, створюючи враження, що верхня дерев'яна «коробка» висить у повітрі. На заході храму вирізблено «Сутру серця» китайськими ієрогліфами на дерев'яній стіні (Рис.4.2.А.). Світло, яке проходить крізь персонажі, створює ауру культури та духовності. Поза коридором персонажі «Ваджрачchedіка Праджняпараміта Сутри» викреслені на панелях GRC, що функціонують як навіси від сонця та надають додаткового релігійного значення (Рис.4.2.Д.). Під дією сонячного світла Святі Письма невидимим чином розкривають вчення Будди.

Храм Води або Водний палац Хомпукудзі у селищі Авадзі на острові Хоккайдо, збудований у 1988 році, представляє унікальне поєднання японської традиції та християнської символіки. Архітектор Андо створив композицію з двох об'єднаних квадратних об'ємів, де верхній куб з чотирма хрестами символізує християнство, а нижній представляє церковний простір з повністю скляною сходовою стіною, що виходить на водойму. Відмітною рисою храму є відсутність традиційного вівтаря, заміненого символом природи. Назва «На воді» відображає ідею води як органічної частини архітектури. Андо підкреслює зв'язок християнських символів, хреста і води, в синтезі японської релігійної традиції. Філософія Андо виражається через внутрішній і зовнішній простір храму, оточеного природою. Бетонні стіни служать лише підтримкою природної краси, а відображення храму у воді створює ефемерний образ. Контрасти між штучним і природним, закритим і відкритим, створюють емоційну виразність храму.

Храм на воді вписується в курортну зону з урахуванням існуючих комплексів. Архітектор вирішує проблему, відступаючи церкву в ліс і створюючи L-подібну стіну для ізоляції та символічного захисту. Вхід в храм є ретельно постановленим шляхом, направляючи відвідувача у сакральний простір.

Ще однією важливою тенденцією є усвідомлена відмова від синтезу різних видів мистецтв, яка була характерною для багатьох старовинних

церков. Сучасні храми частіше за все спрямовані на підкреслення самих архітектурних рішень і відмову від великої кількості прикрас та скульптур. Замість цього, акцент робиться на мінімалістичному дизайні, відчутті простору та спокою, що допомагає створити атмосферу медитації для віруючих. Ці тенденції відображають сучасні потреби та смаки віруючих і сприяють створенню унікальних та вражаючих святилищ.

Церкви існують нарівні з християнством близько 2000 років. Починаючи з середньовіччя, їх розглядали як величні споруди, символи зустрічей з Богом і відчуття безпеки. У сучасних релігійних спорудах, останніх двох десятиліть, традиційна християнська символіка і інноваційна мова форми об'єдналися, щоб створити нові зв'язки. Через цю свободу у дизайні, проектування церков є дотепною мрією для багатьох архітекторів.

Наприклад, церкви в Німеччині будувалися лише у історичних стилях, таких як романський і готичний, до Першої світової війни. Після цього нові архітектурні стилі, що розвивалися до 1950-х років, характеризувалися свободою і новим початком. Архітектори Ле Корбюзьє та Дон Боско служили як зразок. Їхні релігійні споруди відзначаються виразною мовою дизайну, що чітко ілюструється, наприклад, у паломницькій церкві Нотр-Дам-дю-О в Роншані, Франція (Рис.4.4). Крім того, передбачалося, що всі збираються навколо віттаря, і було ліквідовано протистояння між священником і вірянами. З архітектурної точки зору це відобразилося, наприклад, в розміщенні віттаря в середині церковного простору, оточеного скам'янками.

Сучасні церковні споруди також є відображенням свого часу. Столітні традиції грають рівнозначну роль, як і інновація та сталість. Розкішне обладнання церков з минулих епох вступило в новий мінімалізм: замість перевантаження відчуттів – зниження до необхідного. Це створює простір для трансцендентного досвіду: зустрічі з Богом.

Церква Святої Марії на узбережжі Північного моря на острові Шиліг (Рис.4.5.) має чітку сучасну мову дизайну: її вигнута скляна конструкція дає нагадування про дюни та хвилі. У внутрішньому просторі використовувалися

ракушняк і піщано–кольоровий природний камінь – елементи моря. Тому цю споруду також називають «церквою біля моря». За будівництво цієї сучасної церкви в Кельні відповідали архітектори Кенігз. План «Півтруби Божої» є повністю традиційним. Новою є унікальна конструкція стелі, що підсвічується: спеціальні стрічки під балками дають світло у вигляді хвиль на внутрішні стіни.

Для католицької церкви Святого Трінітатіса в Лейпцигу (Рис.4.6) архітектори бюро «Шульц і Шульц» сконцентрувалися на регіональних, традиційних будівельних матеріалах. Рохліцький порфір прикрашає фасад сучасної церковної споруди. Крім того, дизайн нагадує внутрішній двір лейпцизьких аркад. 50-метрова дзвіниця утворює вхід в центр міста Лейпциг разом із вежею нової ратуші, яка знаходиться поруч.

Ця церква вражає і в плані сталості: сонячні панелі та геотермальна енергія забезпечують достатньо енергії. Внутрішній простір простий у дизайні. Лише великий дерев'яний хрест на стіні направляє погляди глядача на вівтар. Мистецтво і будівництво утворюють єдину цілісність в цьому Божому домі: це відображається в вітражах, органі та літургічних прикрасах, таких як сповідальні та чанці.

Церква Святого Серця Ісуса в Мюнхені була розроблена архітекторами Альманом Саттлером та Вапнером і завершена в 2000 році. Вона виглядає як проста скляна коробка з дерев'яними облицювальними панелями (Рис.4.7). Подвійна конструкція оболонки складається з внутрішньої і зовнішньої оболонок. Це не лише економить енергію, але і створює ідеальний мікроклімат. Кубічна форма з кленового дерева символізує почуття безпеки – ключовий елемент релігійної архітектури. Простий дизайн внутрішнього простору залишає простір для трансцендентних вражень.

Сучасним елементом у цій святій споруді є не лише форма, але і технологія: фасад може бути відкритий як великі двокрила і показувати церкву як місце прийому. Вночі споруда світиться як кришталева завдяки вражаючій технології освітлення. Ці три приклади показують, як традиційна символіка

церковних споруд може бути взаємоузгоджена з вимогами сучасності. Зменшена конструкція, чітка мова дизайну та сталість енергетичних концепцій створюють вишукані простори з відчуттям повної безпеки. Історичні церковні споруди, навпаки, іноді отримують новий спосіб використання.

Церква Святої Реститути (Брно-Леснар, Чехія, 2020) розташована на краю каньйону в центрі житлового масиву (Рис.4.8.). Вона побудована на круглій площині, що символізує небо і вічність (а навпаки, квадрат символізує землю і смерть). Кільце вітражів оточує дах церкви, відбиваючи небо. Внутрішній простір складає всесвіт як орган спілкування з Богом. Це простір простоти та спокою, в якому ті, хто перебуває в ньому, відчують безпечно, врівноважене та безтурботне відчуття. Лише трикутне вікно залишилося, як розрив у просторі, як посилення на розірвану завісу Єрусалимського Храму.

Громадська церква Кнарвік в Норвегії (Кнарвік, Хордаланд, Норвегія, 2015) має форму, яка приблизно нагадує геометрію гір і фіордів регіону (Рис.4.9.). Цей унікальний об'єм зовні та всередині обгорнутий дерев'яною обшивкою, а на довгому високому фасаді представлені вертикальні смуги скла. На додаток до своєї виразної просторової якості та основної функції християнських служб, об'єкт також є культурним центром для зустрічей усіх видів, включаючи мистецькі та музичні заходи. Основним матеріалом для цього проекту є дерево, що проявляється в однорідній обшивці сосною світлого кольору на всіх внутрішніх поверхнях стін. Високі та вузькі отвори, схожі на ланцет, максимізують природне освітлення в інтер'єрі будівлі та зменшують відблиски.

Церква в Страсбурзі (Франція, 2011) складається з ряду плісованих бетонних арок, які поєднують драматизм і майстерність (Рис.4.10.). Окрім того, що вона виглядає дуже блискуче зовні, вона має прозору скляну завісу між кожною складеною аркою, а також церква відкрита з півночі та півдня, а інтер'єр завжди сповнений світла. З одного боку, це дуже екологічно, але в той же час змушує людей відчувати себе святішими, коли вони перебувають у церкві.

Дизайн абстрагує формальні риси готичної церкви на східному фасаді. Піксельний візерунок на в'їзді освітлює символіку будівлі та створює змінне світло і тінь на фасаді, коли світло змінюється протягом дня. Ця тонка обробка робить церкву динамічною та тривимірною пам'яткою.

Церква Вілла Серра (Villa Hercules de Naro, Куенка, Іспанія, 2021) складається з однієї криволінійної складки, концепція якої походить від каплиці Вальєсерона, з якою вона тісно пов'язана (Рис.4.11.). «Склад» церкви залізобетонний, тому вся будівля існує в єдиному і правильному вигляді. У той же час структура, форма і простір розвиваються з однієї ідеї, дозволяючи світлу проникати в сакральний простір унікальним способом. У цьому проєкті вигнуті «складки» є відповіддю на складні зовнішні топологічні напруження будівлі. Форма будівлі – це не єдина імітація форми «орігамі», а топологічна форма, яка врівноважується з конструкцією, водночас її форма є відповіддю на напругу зовнішнього середовища.

Церква, що присвячена Хосемарії Ескриві Балагеру, розташована на заході Мексико-Сіті, в міському контексті недавно завершених проєктів у Мексиці (Рис.4.12.). Завершення цього проєкту призвело до відновлення міського простору, буквально сформованого сміттям, створюючи представлення соціальних і культурних цінностей, які стали міською визначною ознакою. Архітектори розпочали розробку архітектурного концепту за допомогою геометричних ліній та використання повторення золотого перетину в сім кривих, що посиляються на символ християнської риби. Вони підняли ці криві прямими лініями до діагоналі в прямокутнику, формуючи хрест світла, спрямований на північ. Окрім цього абстрактного символізму, комплекс складається з трьох частин: головна будівля – Храм – виділяється своєю висотою та формою, виконаною зі стіни, як сама церква, а решта комплексу копіює криву, яка дає його початок.

Простір еволюціонує з кривих в прямі лінії хреста вгору, і цей ефект використовується для проникнення сонячного світла протягом дня,

створюючи цікаві ефекти на стінах корпусу та визначаючи вісь композиції від головного входу атриуму на північ, де світло закінчується в віттарі.

Ця геометрія створює дві зовнішні стіни, покриті цинковими модулями, які направляють рух стін і створюють текстуру світла і тіні під час подорожі сонця. Для облицювання внутрішньої частини використовується кленовий дерев'яний настил, що є дуже благородним матеріалом. Виклик почався з місця, виділеного для будівництва Храму, місця, яке було «відновлено», оскільки його використовували як смітник, і після аналізу механіки ґрунту виявилось, що це дуже нездатна зона без навантаження, тому для фундаментного проєкту було розроблено рішення, що складається з круглих пілінгів як опори для колон і підвальна плита була розроблена як плита мезоніну.

На основі форми та концентричного розташування просторів будівля була розділена на два поверхи: на верхньому рівні розташований храм, вхід до якого визначається атриумом і рамою, що створюють стіни під основою хреста, а звідти відкривається великий простір нації, спрямованої на пресвітерії, який закінчується на віттарі. Цей величезний простір природньо підсвічується через скляну плиту у формі хреста. На бічному боці розташовані сповідальні, хоровий простір, на іншому краю розташовані автоматичні двері, які відкриваються у атриум та закінчуються дзеркалом води, що є символом хрещення.

Структуру храму було вирішено за допомогою сталевих колон з двома не ортогональними напрямками, що утворюють чотири плити, будуючи короб, який має подібну структуру в усіх напрямках. Це сприяє вирівнюванню впливу землетрусу і вітровому навантаженню (найважливішому). Підвальний простір вирішено за допомогою стін-підпор з армованого бетону.

Система обрешітки для зовнішнього облицювання виготовлена з цинку, матеріалу, який має перевагу в легкості, тривалості та гнучкості, а також сприяє звукоізоляції для внутрішнього звукового оздоблення, щоб поглибити звук на задньому та найвищому рівні та уникнути відлунь та відбиттів. Бокові

стілки вітваря залишено відбиваючими, щоб направляти звук до глядачів, динаміки розташовані на різних звукових джерелах, які спрямовують нас із зоровим та слуховим контактом з'єднані візуально з джерелом. На нижньому рівні розташовані парафіяльні офіси, служби та Тренінговий центр, каплиця, яка розміщена безпосередньо під храмом і присвячена Діві Марії Гуадалупе, так що на її мантиї стоять зірки з освітленням.

Наступним прикладом новітнього формування християнських храмів є храм, розташований у винограднику в Південній Африці, що був спроектований Койце Стейном, народженим в Південній Африці, та лондонською студією Steyn Studio (Рис.4.13.). Його спокійна скульптурна форма нагадує силует навколишніх гірських хребтів і віддячує історичним габлам кейп -голландського стилю, що прикрашають сільські ландшафти Західного Кейпу. Храм споруджений з тонкого бетонного об'ємного каркасу, дах якого ніби підтримується самим собою, оскільки кожна хвиля даху драматично падає до землі. Там, де кожна лінія конструкції даху піднімається до вершини, фасад прикрашений об'єднаним центральним хрестом та великими скляними поверхнями.

Відтворюючи поетичну інспірацію з Псалма 36:7, ця біла форма розглядається як легка та динамічна структура, що здається плаваючою в долині. Ставок з віддзеркаленнями підкреслює відчуття легкості структури. Піднятий на постаменті храм виходить з плоскої землі, на якій він стоїть, і створює ієрархічний центральний об'єкт навколишнього середовища. Нова посадка, включаючи виноградник і гранатовий сад, створюють зелений оазис на відкритому майданчику.

Усередині побудовано великий і відкритий зоровий простір зі спрощеним прямокутним плануванням. Високоякісні поліровані террацо підсилюють внутрішнє світло. Хвиляста білена стеля проявляється у різноманітті тіней, які танцюють у просторі, змінюючи рівень світла протягом дня. Ця скромна палітра матеріалів створює нейтральне тло для вражаючих видів на виноградник і гори за вікнами.

Щоб зберегти структурну форму даху і монтажного простору чистим, інші елементи функціональної програми будинку приховані в постаменті або в зовнішніх кутах навколишнього саду. Інспірований простотою місійних станцій Моравіан, заснованих на кейп-голландських фермах в ХІХ-му столітті, у храмі відсутня вежа – відмова від відчуття значущості в порівнянні з природними навколишніми об'єктами. Цей храм є відкритим об'єктом, який запрошує всередину, а також простором, який виходить за межі в долину та гори, підвищуючи усвідомлення творіння Божого в навколишньому середовищі.

Наступним прикладом сучасної храмової архітектури є весільна каплиця, що розташована в саду готелю-курорту «Bella Vista Sakaigahama» в Ономічі, Гірошіма, Японія (Рис.4.14.). Місцезнаходження знаходиться на середній частині гори і надає панорамний вид на Японське Внутрішнє море. Шляхом сплетення двох спіральних сходів реалізовано вільностоячу будівлю надзвичайної композиції та архітектурно втілено акт весілля в чистій формі. Одиначний спіральний сход був би нестійким у горизонтальному напрямку і схильним до вібрацій у вертикальному напрямку, отже, дуже нестійким. Приєднуючи двоє спіральних сходів так, що один підтримує інший, архітектори створили вільностоячу конструкцію. Так само, як два життя проходять повороти та завороти, дві спіралі безперервно з'єднуються на своїй вершині заввишки 15,4 метра, утворюючи єдину стрічку. У центрі їхнього руху знаходиться каплиця, де чекають люди, які підтримували наречених. Алея каплиці веде до існуючого символічного дерева. Перед деревом стоїть вівтар, а 80 місць розташовані так, щоб гості могли спостерігати за океаном через дерева.

Зазвичай будівля складається з окремих елементів: даху, стіни та підлоги. Тут же сплетені сходи виконують роль дахів, карнизів, стін і підлог, щоб створити простори будівлі. Сходи розширюються у ширину в залежності від місця і функції, такого як на вершині, де зустрічаються молодята, в

напрямах з чудовими видами і в місцях, де карнизи повинні бути глибокими, щоб захистити внутрішність від сонця.

Зовнішність будівлі оздоблена вертикальними дерев'яними панелями, фарбованими білим кольором, щоб з часом набути глибшої краси, і титан–цинковим сплавом, матеріалом, який стійкий до впливу морського бризу та пластичним настільки, щоб застосовувати його до кривизни. Використання цинкового сплаву на фасадах, карнизах, стелях та віконних рамах дозволило створити простий дизайн, єдиний за допомогою єдиного матеріалу.

Тип будівель весільних каплиць завжди слідував конфігурації маршруту. Наречена йде по алеї разом із батьком, і після церемонії та сама алея стає шляхом від'їзду для молодят. Під час прогулянки цим шляхом кожен крок викликає спогади та емоції. На щастя, у цій каплиці церемонія також відбувається, коли наречені піднімаються по різних сходах, щоб зустрітися на вершині, попросити небо дозволити їм об'єднатися як одне ціле і оголосити про свій шлюб. Потім обидва, які прожили роздільне життя, разом спускаються сходами вниз.

Ця проста будівля складається лише з шляхів, вздовж яких поступово з'являються та зникають види океану, гір, неба та далеких островів. Незважаючи на те, що це лише маленька будівля, архітектори намагалися вмістити емоції наречених та думки учасників церемонії, розширивши алею до загальної довжини 160 метрів і розширивши спектр вражень.

Під'єднавши чотири точки в чотирьох напрямках, де дві лінії сходів наближаються одна до одної, засобами з'єднувальних елементів, архітектори створили тривимірний ефект обруча для стримування зовнішньої пульсації та тривимірний ефект кріплення для опори горизонтальним силам – тим самим, які роблять дві спіралі взаємо підтримуючими та самостійними. Проміжні стовпи діаметром 100 мм зі сталі, які підтримують лише вертикальне навантаження, підтримують внутрішню спіраль. Зовнішню спіраль з'єднано з внутрішньою у формі виступа. Для зменшення об'єму сталевих рами в верхній

частині використовували пендельний амортизатор для легких будівель. У трьох місцях на зовнішній спіральній сходиці, де відчутно найбільше занепокоєння від вібрації при крокуванні, було встановлено виступний тип масового амортизатора (TMD), щоб контролювати вібрацію.

Було передбачено, що при видаленні опалубки будівля піддається максимальному 30 мм обертальному осіданню від власної ваги, що може призвести до нахилу проміжних стовпів. Тому архітекторами було розроблено структурну модель, яка застосовує той самий обертальний момент, що і передбачений природним обертальним моментом, що викликає осідання. У результаті стовпи, що спеціально нахилені, стали вертикальними після завершення будівництва. Цей ніжний, але відважний конструктивний дизайн створений Ікухіде Шібатой з архітектурного бюро Arup.

Скляні вікна відрізняються за висотою, товщиною та формою. Щоб дозволити скляній панелі вільно рухатися під час тривимірного обертального моменту будівлі під час землетрусу або сильних вітрів, панель утримується за допомогою точкових кріплень зі склом (DPG), прикріпленим до внутрішньої сторони підйому карниза з титан-цинкового сплаву.

Церкву Уайтчепел у Гуанчжоу (2015) переобладнали з напівзруйнованого старого будинку у білий, чистий простір (Рис.4.15.). Крім впливу богослов'я, церква відображає сподівання людей на духовну силу. Порівняно з іншими громадськими будівлями, церкви повинні підтримувати відчуття чистоти та рівноваги, підкреслюючи визначення самої будівлі. Всередині, група арок, підкріплених стовпами, відокремлює неф і бічні нефи, без зайвої розробки, злегка постаючи перед очима. Замість того, щоб вибирати суворі декоративні візерунки, поширені в традиційних церквах, були обрані ковані інсталяції. Геометричні вигини роблять простір більш життєвим. Глибокий колір і тверда текстура матеріалів контрастують з білим простором, а симетричний порядок змушує людей відчувати себе тихо поступово.

Християнська церква Сучжоу Сянчен (2019) – це суцільна і урочиста скульптурна геометрія, що демонструє поєднання трьох простих і потужних

базових об'ємів (Рис.4.16.). Його формальна логіка полягає в тому, щоб накласти асиметричний клиноподібний дах на чотирикутну композитну основу каплиці, а високий трапецієподібний конус зводить контур дзвіниці.

Чорний вимитий гранітний матеріал огортає весь блок, проникає і поширюється на тротуар і підлогу всередині приміщень. Його текстуру можна розглядати як переклад і метафору регіональної матеріальної форми Сучжоу. Здавалося б, випадковий поділ каменю, масштаб віконних прорізів і скляних решіток суворо контролюються в модульній системі, що визначається висотою поверху. Однак його вираз може організовувати коди та вносити зміни простим цифровим способом, маючи на увазі паралельне переплетення чутливості та раціональності в дизайні. Єдиний матеріал теплого кольору для зовнішньої стіни, плямиста і химерна карбонізована ялиця, використаний на довгих отворах біля входу та набережної платформи, щоб визначити відкритість спілкування між внутрішнім і зовнішнім, природою та рукотворним.

Церква Чанчжуан (Чанчжуан, Цзинань) розташована посеред лісу та поля, на певній відстані від сільських будівель, зберігає природну незалежність (Рис.4.17.). Відмовившись від білої теми традиційної церкви, використовуючи класичний, симетричний, ритмічний дизайн і темний фасад, ця сільська церква може створити чисту, спокійну, тиху та священну атмосферу простору. Дизайн мансардних і бічних вікон дозволяє змінювати світло і тінь у приміщенні з плином часу. З іншого боку, світло, що проникає крізь вітражі, а також безліч балок і колон на внутрішніх стінах і даху створюють теплу, але потужну атмосферу релігійного простору.

«Найпривітніша» церква в Гімпо (Heesoo Kwak та IDMM Architects. Гімпо, Південна Корея, 2015) має два суперечливі фасади, відокремлені від вершини (Рис.4.18). Одна – це суцільний фрагментований бетон, що враховує потреби життєдіяльності, а друга – прозоре скло, з якого відкривається вид на великий парк і може відображати церковні служби. Зовнішні сходи, що з'єднують землю та дах, відіграють важливу роль, визначаючи зовнішній

простір церкви як динамічний простір, який може взаємодіяти з користувачами. Настил даху може стати місцем для проведення богослужінь на свіжому повітрі для громади та місцевих жителів. Церква – це не лише культовий простір, а й місце збору культури.

Каплиця Пусанського університету іноземних досліджень архітектурного бюро RAUM + Nikken Sekkei (Пусані, Південна Корея, 2014) (Рис.2.19.) – унікальний простір створює новий тип відносин, відкритих для навколишнього середовища. Метою дизайну каплиці ПУІД (Пусанського університету іноземних досліджень) є створення силуету до всього кампусу, що символізує ідеологію університету. «Один хрест», «один силует» і «єдине світло» стали центральною концепцією, щоб зробити це єдиним і неповторним. Єдиний простір створює нові відносини, відкриваючи себе оточенню. Хоча він не розташований у мертвій частині кампусу, очікується, що він стане центром серця, оскільки світло заповнює навколишній простір, що створює святу атмосферу (Рис.2.19.В). Об'єм, який розкриває енергетику гори, стане об'єктом, що підкреслить ідейність. Ми розкрили структуру через матеріали інтер'єру та екстер'єру та адаптували структуру вафельної плити, щоб створити простір «єдиного». Ми дозволили лише цеглини, якими покрито весь кампус, білі стіни та об'єкти, які стоять на вершині лісового пагорба. Міст і масивні двері стають об'єктом, який символізує одне ціле та пропонує напрямок для користувачів.

Християнська методистська церква Цзінань Чанг (Сінгапур, 2015) – виклик традиційній церковній концепції, є відправною точкою натхнення архітектора для створення цього сучасного храму (Рис.4.20.). Надихнувшись труднощами перенесення традиційних ідей про богослужіння в сучасний архітектурний контекст, архітектори K2LD прагнули переосмислити традиційну церкву. Основні прагнення церкви розділені на три ключові моменти; потреба в іміджі, екологічна відповідальність, багатофункціональність простору. У відповідь на потребу церкви донести до зовнішньої спільноти свою місію через яскраве зображення, решітчастий

екран по-новому відкриває хрест, втілюючи сучасні уявлення про поклоніння та спілкування. Екранний фасад захищає внутрішні приміщення від тропічного клімату та забезпечує необхідну вентиляцію (Рис.4.20.). Це дозволяє основному простору атріуму залишатися відкритим, захищаючи його від стихії. З плинними хвилеподібними візерунками, натхненими морськими решітками, решітчастий фасад м'яко огортає будівлю, зберігаючи її стримані функції позаду єдиного фасаду, підтримуючи її екологічну програму. Потім вертикальні зелені насадження стратегічно розміщуються на східному/західному фасадах для оптимального росту в кліматі Сінгапуру. Великі сходи в центрі першого поверху забезпечують циркуляцію повітря через атріум, утворений асиметричними пустотами, вирізаними між плитами підлоги (Рис.4.20.А.). Це дозволяє підтримувати візуальний зв'язок між різними областями програмування по вертикалі. Основні культові приміщення утворюють серце будівлі на другому та третьому поверхах з атріумом, що входить до нього (4.20.Б.). Розташована в глядацькому стилі зала для богослужінь має на меті орієнтувати глядачів на собор, наближаючи його до сцени. Вище, на 4-му та 5-му поверхах, розташовані освітні приміщення, які мають тераси на даху та відкриті ігрові простори.

Наступний проєкт «Читаючи між рядками» є спільною роботою бельгійських архітекторів Пітерьяна Гейса та Арнута Ван Ваеренбурга (Рис.4.21.). Починаючи з 2007 року, вони разом реалізують проєкти в громадському просторі, але мають мистецьку спрямованість. Їхні проєкти не завжди виникають із ініціативи класичного замовника, і, наприклад, мають великий ступінь автономії. Основними їхніми цілями є експеримент, рефлексія, фізична взаємодія із кінцевим результатом і внесок глядача.

«Читаючи між рядками» є частиною проєкту «Піт», художньої траєкторії, в якій представлені роботи десяти митців у регіоні Борглун-Герс (у фламандській провінції Лімбург). «Піт» є першою частиною виставкового проєкту Z-OUT, ініціативи, в рамках якої Z33, музей сучасного мистецтва міста Гасельта, представляє мистецтво у громадському просторі. Гейс Ван

Ваеренбург представив споруду в сільському ландшафті поруч з велосипедною доріжкою, яка базується на дизайні місцевої церкви. Ця «церква» складається з 30 тонн сталі та 2000 колонок, і збудована на фундаменті з бетону та арматури. За допомогою горизонтальних плит концепція традиційної церкви перетворюється в прозорий об'єкт мистецтва.

Залежно від точки зору глядача, церква може сприйматися як масивна споруда або розчленовуватися – частково або повністю – в ландшафті. Ті глядачі, які дивляться зсередини церкви на зовнішність, спостерігають абстрактну гру ліній, яка перетворює оточуючий ландшафт. Таким чином, церква і ландшафт можна розглядати як частину твору – отже і його назва, яка вказує на те, що для того, щоб читати між рядками, потрібно також читати самі рядки. Іншими словами, церква робить суб'єктивний досвід ландшафту видимим, і навпаки.

«Читаючи між рядками» можна сприймати як рефлексію на архітектурні теми, такі як масштаб, план тощо, але проєкт також виходить за межі суворо архітектурного. Він не має чітко визначеної функції церкви і акцентується на візуальному досвіді сам по собі (можна навіть розглядати його як лінійний малюнок у просторі). Одночасно споруда демонструє, що цей досвід є наслідком дизайну, оскільки вона явно посилається на різні етапи свого створення: дизайн-проєкт, модель. Крім того, через те, що церква не виконує своєї класичної функції, її можна розглядати як рефлексію на сучасну порожнечу церков в регіоні (і їх можливе мистецьке використання). Усі ці шари об'єднуються в одному мистецькому творі, який відкритий для різних інтерпретацій, від виключно архітектурної до мистецької. Тим часом «Читаючи між рядками» є доступним просторовим втручанням, яке надає, серед інших, велосипедисту, який випадково їде мимо, несподіваний візуальний досвід.

Наступним прикладом є споруда Храму північного сяйва, яка розташована у норвезькому місті Альта, приблизно за 500 км на північ від Північного полярного кола. Навіть перед відкриттям, цей собор висотою 47

метрів, розроблений архітекторами бюро «Schmidt hammer lassen» спільно з «Link Arkitektur» став символом та архітектурною окрасою всього регіону. У 2001 році, коли був проведений архітектурний конкурс на Храм північного сьйва, міська рада Альти бажала не просто нову церкву: вони хотіли архітектурний символ, який б підкреслив роль Альти як громадського місця, з якого можна спостерігати природне явище північних світлостей.

«Храм північного сьйва у своєму дизайні є результатом навколишньої природи та місцевої культури. Ця будівля є окрасою, яка через свою архітектуру символізує надзвичайне природне явище арктичних північних світлостей», пояснює Джон Ф. Лассен, засновник «Schmidt hammer lassen architects» (Рис.2.22.). Він продовжує: «Собор відображає, як буквально, так і метафорично, північні світлості: ефірні, мимовільні, поетичні і красиві. Він виглядає як солітарний скульптурний об'єкт, взаємодіючи з вражаючою природою» [232].

Значущість північного сьйва відображена в архітектурі собору (Рис.4.22). Контур церкви піднімається у вигляді спіралі до висоти дзвіниці, яка стоїть на висоті 47 метрів над землею. Фасад, обшитий титаном, відбиває північне сьйво під час тривалих періодів арктичної зимової темряви та підкреслює враження від цього явища. Усередині головної зони собору церковна кімната створює мирний контраст до динамічної зовнішньої будівлі (Рис.4.22.А.). Використані матеріали, сирий бетон для стін та дерево для підлог, панелей і стель, підкреслюють північний контекст. Денне світло потрапляє в церковну кімнату через великі, вузькі, нерегулярно розташовані вікна. Складний дах підсвічує всю стіну за віттарем, створюючи унікальну атмосферу в приміщенні.

Таким чином, виходячи з часткового аналізу існуючої ситуації розвитку сучасної християнської храмової архітектури можна сказати, що сьогодні на етапі нової хвилі формування храмового обліку спостерігається захоплива та незвичайна еволюція. Зміна форм, стилів і відмова від синтезу мистецтв визначають нові горизонти в цьому мистецькому напрямку.

Сучасні храми відзначаються відкритістю до творчості та експериментів в архітектурі. Вони не обмежуються стандартними геометричними формами та стилістичними обмеженнями, дозволяючи архітекторам виражати свою уяву та індивідуальність у дизайні. Відмінні форми, інноваційні матеріали і неочікувані рішення роблять сучасні храми видовищними архітектурними шедеврами.

Важливою особливістю є також відмова від синтезу різних видів мистецтва, що був характерним для попередніх епох. Сучасні храми більше спрямовані на зосередження на архітектурних рішеннях, створенні простору для медитації та духовного роздуму. Мінімалізм та простота стають ключовими елементами дизайну, що допомагають створювати спокійну та релігійну атмосферу для віруючих.

Загалом, сучасна архітектура храмів підтверджує важливість адаптації до змін у сучасному світі та відображає індивідуальний підхід до мистецтва і віри. Вона поєднує традиційні цінності з сучасними тенденціями, створюючи унікальні та незабутні архітектурні шедеври, які надихають та об'єднують віруючих у пошуках духовної глибини і краси.

Зміна форм храмової архітектури і поступовий відхід від синтезу мистецтв є важливими рисами розвитку релігійної архітектури протягом історії. Цей процес намалювався як результат численних факторів, що включають культурні, соціальні та технологічні зміни. Реформація зовнішнього обліку храмів стала помітною в середньовіччі, коли християнство стало домінуючою релігією в Західній Європі. Стародавні античні форми поступово посіли місце готичній архітектурі, яка була характеризована високими вежами, складними вітражами та створенням внутрішнього простору, який символізував небесне царство. Основною метою стала духовна рефлексія і поклоніння. Синтез мистецтв поступово втрачав свою актуальність, і архітектурні форми стали менш складними та масштабними. Храми стали більше відповідати гармонії свого часу і сприймалися як місця духовного відпочинку і релігійного обряду.

У сучасному світі тренди в архітектурі включають різноманітні стилі і підходи до храмового будівництва. Сучасні храми можуть бути мінімалістичними, сучасними або навіть експериментальними в своїй формі. Однак синтез мистецтв залишається менш розповсюдженим, адже сучасні технології дозволяють використовувати різноманітні матеріали і методи для створення унікальних архітектурних творів. Зміна форм храмової архітектури та відхід від синтезу мистецтв відображають розвиток суспільства, культури та технологій протягом історії. Храми залишаються важливими місцями духовного значення, але їх форми та стиль постійно змінюються, віддзеркалюючи поточні цінності та підходи до мистецтва і релігії.

Повернення до традицій національної архітектури йшло через усвідомлення їхньої цінності та впевненості багатьох архітекторів Китаю у доречності використання традиційних мотивів і форм у нових матеріалах та конструкціях. Китайська архітектура новітнього періоду історії, перебуваючи в авангарді сучасного архітектурного процесу, органічно включає традиційні просторові символи і категорії. Далеко не поодинокі приклади сучасної культової та храмової архітектури Китаю дозволяють зробити висновок, що однією з головних складових цілісного образу твору стає синтез чотирьох складових: філософія, людина, середовище, архітектура. Основне «зв'язування» духовного та матеріального просторових категорій у сучасній культовій архітектурі Китаю закріплює зв'язок із традицією не стільки формальними методами, скільки на рівні семантичних, смислових та художньо–естетичних складових. Архітектурний простір наділяється функціонально–смисловими властивостями, образно–символічними властивостями і, звичайно, зберігає свою естетичну своєрідність.

Китайська культура відрізняється унікальним ставленням до своїх історичних традицій. Ще в давнину в Китаї виробилися власні неповторні прийоми запозичення, коли з інших культур відбиралося лише необхідне та найбільш актуальне з метою його плідного освоєння. У процесі такого осмисленого запозичення первісний зміст багатьох ідей нерідко переживав

серйозні зміни, трансформації у місцевих умовах та набував рис самобутності. Так показали свою життєстійкість сформовані в історії принципи включення до своєї культури необхідного нового знання тільки після ретельної переробки, коли воно вже відповідатиме вимогам самостійної культурної традиції.

Особливе ставлення культури до своїх історичних традицій проявляється в тому, що в сучасному Китаї традиція має відповідати вимогам сучасності, і при втраті своєї актуальності та працездатності вона починає видозмінюватися, пристосовуючись до реалій сьогодення. Створена в дисертації схема формування храмової та культової архітектури Китаю показала свою актуальність, а отже, цінність для культури Китаю з давніх–давен до наших днів. Отже можна говорити про практичне використання визначених чинників як архітекторами Китаю, так і змогу впровадження їх у світові архітектурні доктрини, які прагнуть повернення до національних традицій, залишаючись, при цьому, в рамках сучасності та інноваційності. Визначені складові синтезу мистецтв можуть працювати як при реконструкції/ створенні аутентичного храмового комплексу Китаю, так і при реконструкції/ створенні сучасного храму або культової споруди.

Модернізація архітектурних форм сучасних храмів відображає трансформацію суспільних цінностей і технологічний розвиток нашого часу. Століттями храми служили як символи духовності та релігійної віри, і сьогодні вони залишаються центром релігійних обрядів і місцем внутрішнього спокою для вірян. Однак з появою сучасних технологій і віртуальної реальності, ці святині ілюструють новий етап розвитку та адаптації.

Модернізація архітектурних форм дозволяє храмам і вірянам знайти спільну мову між традицією і сучасністю. Сучасні храми можуть поєднувати класичний архітектурний стиль з сучасними матеріалами та дизайном, створюючи атмосферу, яка відображає сучасну культуру і естетику. З іншого боку, впровадження технологій віртуальної реальності в храми відкриває нові можливості для релігійного досвіду. Віртуальна реальність може допомогти

вірянам поглибити свої духовні практики, надаючи їм змогу взаємодіяти з історичними подіями або святими місцями, які раніше були недоступні. Це створює унікальний шлях до духовної саморефлексії і збагачення вірянського досвіду.

Таким чином, модернізація архітектурних форм та впровадження технологій віртуальної реальності в сучасні храми є важливими етапами в їхньому розвитку, які допомагають зберегти духовну спадщину і привернути нове покоління вірян до релігійних цінностей.

У китайській провінції Шаньдун в рамках проєкту «Aduo Town», з'явилася церква, яку міжнародний колектив дизайнерів називає «поєднанням спадщини і сучасності» (Рис.4.23.). Прості, на перший погляд, форми, напівпрозорі стіни і відсутність будь-якого декору, підкреслені дзеркальною поверхнею озера, роблять цей культовий об'єкт схожим на міраж в сутінках передранкового туману, де кожен відвідувач може визначити свою мету. Створення цього культового об'єкта було ініційоване компанією Тяньцзінь в рамках амбіційного проєкту «Aduo Town», спрямованого на розвиток гірського туризму та розширення курорту Zangma в Циндао. Завдання для розробників було поставлене таким чином, щоб зовнішній вигляд нової споруди не вказував на релігійну приналежність і був схожим на видовищний світський об'єкт, але при цьому викликав особливе благоговіння навіть у сучасної людини. Автори проєкту також прагнули створити будівлю, де б були видні поєднання традицій минулого і сучасності, а також відчутні прагнення до майбутнього.

Щоб знайти вирішення цієї складної задачі, команда дизайнерів Büro Ziyu Zhuang спочатку проаналізувала найкращі досягнення минулого, щоб створити особливу форму, яка б відповідала сучасній іконі церковного будівництва, і яка б відзвучала з традиційними уявленнями про церкви. За основу було взято конструкцію європейської базиліки, а точніше протестантського храму, якому властивий мінімалізм та відсутність великої кількості декору, зазвичай притаманного храмовій архітектурі інших

конфесій. Спробуючи сформувати враження монументальності та величі, в дизайні використовувалися характерні елементи культових споруд, такі як дзвіниця з високо піднятим у небо шпилем, вікно—роза, високі сходи та арочний багатоступінчастий вхід (Рис.4.23.А.). Але всі ці деталі були викладені у більш абстрактному контексті.

У минулому розвиток церковної архітектури, призначеної для спілкування з «божественним початком», базувався на стилізації та вражаючому декорі, який дозволяв показати велич «храму божого», відзначаючи свою перевагу над простими людьми. Безсумнівно, в кожному релігійному об'єкті базою проектування були столітні традиції, але при аналізі можна помітити додаткові деталі та зміни, які свідчать про те, що навіть у церковному будівництві відображались культурний дух та модні напрямки кожної епохи. Прикладом можуть бути церкви з хрестоподібною конструкцією, склепами та високими шпилями, які зазнали багато змін у своєму зовнішньому вигляді. Вони відрізнялися від попередніх структур за ступенем деталізації та стилем прикрас. Завдяки модерністському руху (початок ХХ століття) у вигляді церков почали з'являтися ті риси, які ми бачимо у сучасних культових спорудах, які все частіше стають прикладом архітектури майбутнього, підпорядкованої впливу високих технологій. І нова церква в Китаї є яскравим прикладом того, що нова ера в будівництві храмів вже настала.

Оскільки місце, виділене для будівництва нового об'єкта, розташовувалося на невеликому схилі, що спускався до гір, розробники спочатку мусили ретельно обдумати організацію цього місця (Рис.4.23.Б.). Для вирішення цього завдання архітектори використовували сходишковий цоколь, що є характерною рисою традиційної храмової архітектури, яка стала популярною в епоху Відродження. Шляхом компенсації різниці в висоті між будівлею та міським майданчиком перед нею було створено вражаючу візуальну основу, яка підсилює божественний характер цього місця та його зв'язок з небесами.

Для створення ефекту, який виливається в туман будівлі, було використано кілька видів матеріалів. Основою став портално-арковий каркас, 60 сегментів якого виготовлені зі сніжно-білого скловолоконового гіпсу (GRG) [136]. Незважаючи на товщину стіни всього 5 см, інноваційний матеріал має високі технічні характеристики і не вимагає додаткового облицювання, при цьому допомагає створювати вишукані деталі (включаючи маленькі декоративні елементи). А якщо врахувати, що відстань між білими арками становить цілих 40 см, понад якими створено практично невидиму оболонку з коленого скла з подвійним склінням, то досягнути легкості будівлі було нескладно (Рис.4.23.В.). Крім того, водяна гладь штучного озера, яке оминає церкву з трьох сторін, дерева, висаджені на островках серед водойми, і освітлення вечірнього часу сприяють створенню міражу. Дизайн інтер'єру, хоч і віддзеркалює білий колір фасаду, все ж відходить від строгої геометрії зовнішньої форми. Його просторовість плавно спускається до умовного вівтаря та трибуни, розташованої біля панорамного вікна. Лавки, виготовлені зі світлого дерева, розбавляють моноколірний білий колір, призначений для створення відчуття чистоти та неупередженості. На місці відсутні ікони, фрески на стінах, пишна ліпнина та скульптури. Однак простір цього приміщення все одно має неперевершену атмосферу. Це досягається завдяки портално-арковій конструкції, подвійному склінню та алюмінієвим ребрам, які пропускають сонячні промені. «Печера» центрального простору перетворилася на справжній театр тіней, в якому протягом усього дня відбувається чарівна гра світла і тіней, завдяки якій архітекторам вдалося створити відчуття присутності Бога та вищих сил. [136].

Наступним проектом, що потребує уважного та детального дослідження є Храм Пливучої Місячної Гори (Рис.4.24.). Інспірований сучасною архітектурою та природним ландшафтом, цей архітектурний комплекс відображає ідеї про порожнечу і анату. Між виразом Дх'яни та архітектурою, дизайн є сучасною інтерпретацією традиційних буддійських храмів. Водночас дизайн досліджує, як просторова мова може співпрацювати зі звичайними

людьми. Дизайн не є ідеальним, але будівництво нового храму дало можливість переосмислити ідеї, які не змінювалися тисячі років.

Проект розташований у парку Байтанг в місті Суйнін, провінція Цзянсу, і є сучасним храмовим комплексом, спроектованим за нетрадиційними методами. Будівництво розпочалось у 2010 році і тривало три роки. Унікальна та традиційно–розривна архітектурна форма та стиль Храму Пливучої Місячної Гори, з моменту завершення, стали характерним культурним об'єктом та місцем проведення буддійських обрядів (Рис.4.24.А.).

Храм Пливучої Місячної Гори був відновлений на місці колишнього Храму Ксітігарбха в Суйнін, який був збудований під час династії Мін і був знищений під час вторгнення Японії в Китай. Після того, як Китай розпочав реформи наприкінці 1970-х років, місцевий Комуністичний комітет і влада розпочали впроваджувати нову релігійну політику, яка дозволила місцевій буддійській спільноті запропонувати відновлення храму. У жовтні 2010 року Храм Ксітігарбха був перевезений і відновлений в парку Байтанг. Після цього він отримав назву Храм Пливучої Місячної Гори через те, що як його план, так і дизайн об'єкта розташовані навколо води, а також через буддійські концепції причини, наслідку, завершеності і незавершеності, які нагадують фізичну форму місяця. Архітектурний стиль Храму Пливучої Місячної Гори є унікальним у поєднанні буддійської і сучасної архітектури, що допомогло в сприянні буддійської культури.

У самому серці дизайну Храму Пливучої Місячної Гори – це класичне планування, оточене горами та біля води, з духом залучення та архітектурою простоти, що відповідають дзен-естетиці простору. Щодо архітектурного стилю, Храм Пливучої Місячної Гори порушує традиційні схеми та традиційні архітектурні стилі китайських храмів, поєднуючи сучасну архітектуру з плануванням буддійських храмів. Архітектурний простір прагне до близькості простоти та комфорту, духовного духу та балансу релігійних і сучасних рис. Ці цілі дизайну відображаються в підході до екологічного середовища, а також в класичному плануванні та практичній функції. Сучасна архітектура

поєднується з традиційними структурами храму – внутрішній простір храму слідує традиційному плануванню аксіальної симетрії та оточений садами, тоді як зовнішність є абсолютно сучасною. Сучасна храмова архітектура не тільки має інновації в архітектурній формі та архітектурній функції, але й відображає особливості сучасного проєктування та синтезу мистецтв. Храм розташований у водно-болотному парку Байтанхе, округ Суйнін, провінція Цзянсу, порушує традиційні правила в архітектурному стилі, змінюючи традиційний архітектурний стиль китайських храмів та інтегруючи сучасну архітектуру на основі дотримання макету буддійських храмів. Інтерпретування гуманістичної концепції до простоти сприйняття, та прагнення повної інтеграції релігійних елементів із сучасними — порушує створення гармонії між гуманістичною турботою та екологічним середовищем задля ідеального поєднання класичних зразків та практичних функцій. Хоча інтер'єр монастиря продовжує традиційну форму планування осьової симетрії та закритого двору, дизайн фасаду монастиря є цілком сучасним мінімалістичним стилем (Рис.4.24.Б.). Фасади залів оточують імітаційні дерев'яні металеві решітки. При погляді здалеку виникає відчуття спадаючих фалд штор. Особливо вночі відображення світильників робить усю будівлю свого роду як реальною, так і віртуальною, як статичною, так і динамічною, гнучкою, з прозорим ефектом.

Архітектурний комплекс складається з 18 частин, а саме: головних воріт, залу Чотирьох Небесних Королів, храму Махавіри, сховища сутр, храму Ксітігарбха, храму Авалокітешвара, молитовної кімнати, дзен-кімнат, келія монахів, гостьових кімнат, адміністрації, приймальні, їдальні, виставкової зони та торгівлі, кухні, лаунджу, амбару та соціального залу. Загальне планування комплексу орієнтоване на південь-північ, з однією продовженою осі і двома горизонтальними осями. По продовженої осі розташовані головні ворота, зал Чотирьох Небесних Королів, храм Махавіри та сховище сутр. На першій горизонтальній осі розташовані храм Авалокітешвара та храм Ксітігарбха, а на другій осі – молитовна кімната та дзен-кімната (Рис.4.24.В.). У найближчому оточенні також розташовані келії монахів, кухня, гостьові

кімнати, виставкова та торгова зала. На зовнішній стороні кожного холу або кімнати розташовані металеві захисні стійки, схожі на завіси, які нагадують відчуття простору, який є відчутним, але безформеним, рухомим, але статичним, гнучким і прозорим. Головні ворота виконані в червоному дерев'яному стилі, який зазвичай використовується для храмів, а дерев'яні дзвіниці і барабанні вежі дозволяють почути дзвін молитовного дзвону на відстані, поєднуючи в собі буддійські благословення прозріння, очищення та молитви на благословення.

Храм Пливучої Місячної Гори є першим і, на сьогоднішній день, єдиним сучасним місцем для буддійської діяльності в Китаї. Планування всього комплексу інтегроване і доповнює водні та садові ландшафти, поєднуючи екологію та комфорт, простоту та естетику, дзен-медитацію та духовне зв'язок з водою і небом. Після відкриття храму його добре сприймали як буддисти, так і широка громадськість, він став моделлю гармонійної інтеграції людей та екології, релігійного та світського, сучасного та старого (Рис.4.25).

Незважаючи на різноманіття концепційних проєктів того часу, буддійські храми здавалися відірваними від сучасних тенденцій [159]. Буддійська архітектура повинна служити поширенню релігійних вчень. Це вимагає нового погляду на сучасність в архітектурі. Сучасна архітектура, ґрунтуючись на відділенні від традиції, становить виклик в контексті буддійських храмів. Вона підкреслює матеріал та функціональність, відкидає декор. Це розділення створює сильні відмінності між старим та новим у архітектурному світі. Сучасні буддійські храми не відповідають релігійним намірам через відокремлення від традиції, викликане властивостями сучасного мистецтва. Постмодернізм вніс зміни, але не прагне повертатися до класицизму. Рішення полягає в інтегруючому підході до традиційної архітектури з використанням нової модернізації, не копіюючи форми. Сучасна архітектура страждає від втрати функціональності, відмовляючись від ключової мети – поширення віровчень. Сучасна інженерія забезпечує

можливості для нових конструкцій, що є ключовим відмінником від класичної архітектури.

У 2011 році був розпочатий проєкт створення сучасного трьохповерхового буддійського храму Будди Цзяо Вана, який був заснований на вивченні сучасних храмів у Тайвані, таких як Фа Гу Сян, Чжунь Тай Чань Сі, Фо Гуан Шань і Цзи Цзи [159]. Храми відрізняються стилями, але деякі залишаються класичними, такими як Цзи Цзи. Архітектори вирішили поєднати буддійські тексти з просторовою формою архітектури, ідеалізуючи концепцію сансари та безкінечного циклу. Вони досліджували спадщину просторової неперервності в архітектурному дизайні, звертаючись до класики, такої як Барселонський павільйон та китайські сади. Їх підхід включав створення трьох коробок у просторі для тривимірного зміщення, забезпечуючи неперервність простору через поверхні (Рис.4.25.А.). Такий підхід відрізняється від традиційного вертикального руху та надає новий напрямок руху у трьох вимірах. Простір залежить від свого інтерфейсу та обмежень, а його характер визначається цими обмеженнями, аналогічно формі чаші для води. Вони створили неперервний інтерфейс, розпочинаючи з землі, що приймає форму стіни, розширюючись і перетворюючись у дах, забезпечуючи природню неперервність простору (Рис.4.25.Б.). Бічна сторона – скляна, підкреслює зв'язок між простором та інтерфейсом. Архітектори вирішили розрушити розділення поверхонь та сходів, створюючи неперервну площину руху (Рис.4.25.В.). Вони обрали мебіусове кільце як прототип, яке повторюється і з'єднується, відповідаючи уявленням про відносини інтерфейсу та простору. Цей елемент відповідає доктрині безкінечного круговороту в буддизмі, надаючи простору змінюваність у висоті та орієнтованість на функціональні потреби, такі як молитви та проповіді (Рис.4.25.Г.).

Слід також відмітити Храм Фамен (Fāmén Sì) – буддійський храм, розташований у місті Фамен, округ Фуфен, за 120 кілометрів на захід від Сіаня, Шеньсі, Китай, який вважається «предком храмів-пагод у Гуанчжуні»

[159]. Одна з теорій, яку підтверджують розкопки карнизів та різьблених цеглин з династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.), стверджує, що храм був заснований під час правління імператора Хуана з династії Північна Чжоу та імператора Лінга з династії Східна Хань. Літературні записи також вказують на те, що під час династії Північна Вей (386–534). Однак під час правління імператора У з династії Північна Чжоу (557–581) буддизм був придушений, і храм Фамен майже повністю був зруйнований. Після відновлення впливу буддизму під час династії Суй (589–618) храм Фамен було відновлено, хоча йому не вдалося повністю відновитися до свого піднесення за часів династії Північна Вей. Його назву змінили на «Чен Ши Дао Чанг» (成實道場), і він об'єднався з сусіднім храмом Баочан (寶昌寺), ставши фермою, що належить храму.

У травні 2009 року уряд Шеньсі завершив будівництво першої черги значно більшого комплексу, доповнюючи Храм Слави. Нова «Культурна мальовнича зона Храму Слави» додала площі до храмового комплексу (Рис.4.26.). Найбільш очевидною особливістю нового комплексу є 148-метрова Намасте Дагоба та склеп.

Храм Фамен залишається з таким плануванням, як Великий Зал після пагоди. Справжня Реліктова Пагода вважається середньою віссю храму. Перед нею стоять Фронтальні Ворота, Парадний Зал, а за нею – Великий Зал Великого Мудреця. Це типове планування ранніх буддистських храмів у Китаї.

Справжню Реліктову Пагоду кілька разів змінювали. Вона еволюціонувала від чотириповерхової павільйоноподібної пагоди в династії Тан до тринадцяти поверхової цегляної пагоди в династії Мін. Поточну версію відновлено на основі дослідженого малюнка пагоди в династії Мін перед її обваленням. Вона складається з броньованого бетону як каркасу, покритого сірою цеглою (Рис.4.26.А.). Усередині пагоди є видовищні майданчики для туристів.

Підземний палац був відновлений до структури династії Тан. Замінено було лише кілька сильно пошкоджених частин. Весь палац побудований з

білого мармуру та вапнякових плит. Внутрішні стіни та кам'яна брама вирубані. Під час реконструкції підземного палацу було побудовано круглий підвал навколо палацу Тан, а також включено буддистські святині (Рис.4.26.Б.). Збережена реліквія буддійського пальця лежить у центрі підземного палацу. Західною частиною храму є музей Фамен, який включає багатофункціональний приймальний зал, скарбницю та інші будівлі.

Архітектура монастиря Чунг Тай Чан гармонійно поєднує елементи мистецтва, культури та технології з Дхармою та служить демонстрацією «П'яти напрямків поширення буддизму» [143]. У 2002 році він був удостоєний «Тайванської архітектурної премії» та «Міжнародної нагороди за дизайн освітлення» у 2003 році, написавши нову сторінку в буддійській архітектурі ХХ століття. Якщо дивитися здалеку, головна будівля Чунг Тай Чан нагадує культиватор у сидячій медитації, оточений горами, величними та спокійними (Рис.4.27.). Комплекс монастиря Чунг Тай Чан складається з: Зал чотирьох небесних королів (Рис.4.27.А.), Великий величний зал (Рис.4.27.Б.), Зал для медитації (Рис.4.27.В.), Великий зал (Рис.4.27.Г.), Великий зал Просвіти (Рис.4.27.Д.), Зал десяти тисяч будд (Рис.4.27.Е.), Золотоверхий зал (Рис.4.27.Ж.), Зали Бодхісаттви (Рис.4.27.З.). Сама архітектура служить для передачі концепції Махаяни про те, що «раптове просвітлення» і «поступове вдосконалення» є додатковими шляхами до досягнення стану Будди. На центральній осі будівлі три зали Будди, розташовані на послідовних поверхах, узгоджуються із Золотим куполом на вершині будівлі, символізуючи раптове просвітлення, найпряміший шлях до остаточної істини: «пробудити розум і побачити свою справжню природу; побачивши справжню природу, людина стає Буддою. У трьох залах представлено статуї «Будди трансформаційного тіла», «Будди в тілі блаженства» і «Будди в тілі Дхарми», відомі в буддизмі як «трискладове» тіло Будди» [205].

З кожного боку будівлі паломницькі сходи, що ведуть до залу Бодхісаттви, символізують шлях поступового вдосконалення. З безкорисливого співчуття Бодхісаттви дають обітницю просвітити себе, а

також усіх істот, практикуючи крок за кроком, доки не буде досягнуто стану Будди.

Пагода Фо Гуан Шань (2007) займає важливе місце в буддійській архітектурі та мисленні. Спроектвана Уорреном і Махоні, які вже тісно співпрацювали з буддистами Фо Гуан Шань над храмовим комплексом у Крайстчерчі, нова пагода додає місткість існуючому колумбарію та створює новий центр для меморіальних церемоній (Рис.4.28.). Від санскритської ступи до сучасних інтерпретацій часто зберігається символічний зв'язок між життям, смертю, землею та світом природи. Розміщення кремованих останків у цій новій вежі дозволить буддистам і членам широкої азіатської спільноти виконувати принципи синівської шани, вшановуючи своїх покійних членів родини та предків, відвідуючи спеціально побудовану каплицю пагоди. Пагода, побудована на ділянці землі на північному периметрі території храму, виходить на житлові вулиці. Архітектор проєкту Саймон Додд пояснив, що з самого початку пагода та навколишній басейн розглядалися більше як елемент ландшафту, а не як додаткова споруда, яка мала відповідати симетрії існуючого храму.

Для Додда ключовим підходом до вежі було те, що вона являє собою єдиний кам'яний блок. Концептуально мислення «намагалось деконструювати сенс будівлі, щоб передати єдиний об'єкт». Для подальшого посилення цього сприйняття було введено низку проєктних заходів, включаючи: довільне розташування вікон, зміщене від будь-якого відношення до внутрішньої організації вежі; відступ у передній частині вежі, що нагадує грубо обрізаний шматок каменю; і канал «тіньової» лінії, що проходить навколо основи вежі.

Тон, заданий швидкоплинністю текучої води на тлі турецького мармуру, передається до решти проєкту. Всередині каплиці матеріали прості, але обробка вишукана. Графічне зображення Будди вигравірувано на зовнішньому мармурі та переноситься на стінові панелі в каплиці, а повторюваний візерунок настінних табличок створює безперервність між каплицею та заднім відкритим двором (Рис.4.28.А.,Б.). Проєкт не був завершений без компромісів;

наприклад, висоту вежі довелося зменшити після заперечень школи, а огороження басейну скляною балюстрадою з міркувань безпеки порушило відкритість оригінального проєкту. Однак, незважаючи на ці компроміси, активне використання контрастів між матеріалами та оздобленням було ефективним методом роботи в рамках скромного бюджету Храму та прагнення до гідності та простоти.

Каплиця та внутрішній дворик є єдиними місцями, відкритими для відвідувачів. Верхні рівні пагоди, де будуть зберігатися кремовані останки, будуть доступні лише для ченців або монахинь храму. Планування цієї зони є відповідним чином суворим, з відкритим бетоном і одними задніми сходами. Єдиний раз, коли люди побачать цю територію, це коли виберуть місце останнього спочинку для останків свого родича. Задній двір пропонує місце для медитації як для родичів померлого, так і для широкої публіки. Розташований нижче рівня води басейну, він має одне дерево як фокус, а текст з Алмазної сутри проходить навколо стін на серії рельєфних панелей.

Модернізація сучасної храмової архітектури стала ключовим етапом у розвитку архітектурного світу, що надає безліч нових можливостей та викликів. Зокрема, відхід від синтезу мистецтв та посилення взаємодії з технологіями віртуальної реальності відкривають перед архітекторами неймовірні горизонти для творчості та інновацій.

Таким чином, прослідивши трансформацію синтезу мистецтв від традиційної храмової архітектури до сучасної культової архітектури Китаю, можна зробити висновок, що говорити про дію синтезу чотирьох складових можна, але в сучасному трактуванні «релігія» узагальнюється філософією усіх релігійних течій і вже не можна говорити про окрему унікальну релігійну домінанту.

Кожна структура, за своїм напрямом дії, все одно розподіляється на духовну та матеріальну складову: архітектура – стилістика та конструкція; філософія – семантика та форма; людина – естетика та ергономіка; середовище – дух місця та геопластика. Треба відмітити, що посилюючи дію на окрему

структуру архітектори не змінюють напрям релігійної концепції храму та його місце в соціокультурному житті суспільства Китаю, а лише підкреслюють філософську направленість архітектурного задуму.

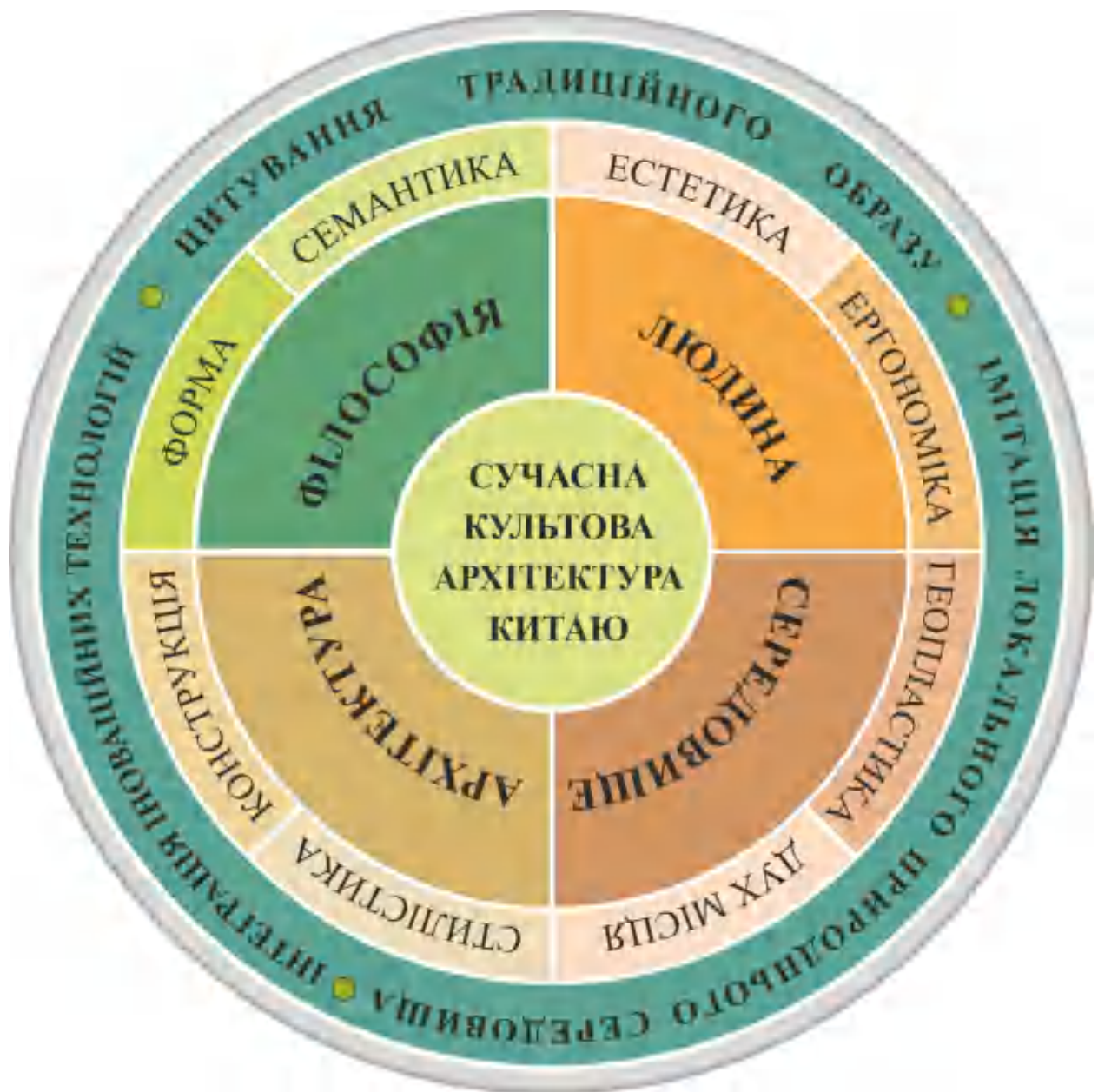
Аналіз сучасних визначних об'єктів показав, що синтез мистецтв в формуванні культової архітектури Китаю вже не базується на дотриманні комплексної взаємодії двох функціональних напрямів: цитуванні релігійного образу та інтеграції в локальне природне середовище – з урахуванням заданого вектору побудування архітектоніки споруди. Тут працює три функціональні лінії: цитування традиційного образу, імітація локального природнього середовища, інтеграція інноваційних технологій. І залежно від того, яку з чотирьох структурних домінант виділяє архітектор, той напрямок і відіграє провідну роль. Ці висновки були систематизовані у Таблиці 4.3.1.

Повернення до традицій національної архітектури йшло через усвідомлення їхньої цінності та впевненості багатьох архітекторів Китаю у доречності використання традиційних мотивів і форм у нових матеріалах та конструкціях. Китайська архітектура новітнього періоду історії, перебуваючи в авангарді сучасного архітектурного процесу, органічно включає традиційні просторові символи і категорії.

Далеко не поодинокі приклади сучасної культової та храмової архітектури Китаю дозволяють зробити висновок, що однією з головних складових цілісного образу твору стає синтез чотирьох складових: філософія, людина, середовище, архітектура. Основне «зв'язування» духовного та матеріального просторових категорій у сучасній культовій архітектурі Китаю закріплює зв'язок із традицією не стільки формальними методами, скільки на рівні семантичних, смислових та художньо-естетичних складових. Архітектурний простір наділяється функціонально-смисловими властивостями, образно-символічними властивостями і, звичайно, зберігає свою естетичну своєрідність.

Таблиця 4.3.1.

**Вплив синтезу мистецтв на ключові складові
сучасної культової архітектури Китаю**



Китайська культура відрізняється унікальним ставленням до своїх історичних традицій. Ще в давнину в Китаї виробилися власні неповторні прийоми запозичення, коли з інших культур відбиралося лише необхідне та найбільш актуальне з метою його плідного освоєння. У процесі такого осмисленого запозичення первісний зміст багатьох ідей нерідко переживав серйозні зміни, трансформації у місцевих умовах та набував рис самобутності.

Так показали свою життєстійкість сформовані в історії принципи включення до своєї культури необхідного нового знання тільки після ретельної переробки, коли воно вже відповідатиме вимогам самостійної культурної традиції. Особливе ставлення культури до своїх історичних традицій проявляється в тому, що в сучасному Китаї традиція має відповідати вимогам сучасності, і при втраті своєї актуальності та працездатності вона починає видозмінюватися, пристосовуючись до реалій сьогодення. Створена в дисертації схема формування храмової та культової архітектури Китаю показала свою актуальність, а отже, цінність для культури Китаю з давніх-давен до наших днів.

Отже можна говорити про практичне використання визначених чинників як архітекторами Китаю, так і змогу впровадження їх у світові архітектурні доктрини, які прагнуть повернення до національних традицій, залишаючись, при цьому, в рамках сучасності та інноваційності. Визначені складові синтезу мистецтв можуть працювати як при реконструкції/ створенні аутентичного храмового комплексу Китаю, так і при реконструкції/ створенні сучасного храму або культової споруди.

Якщо говорити про практичну доцільність висновків дисертації не тільки в Китаї, то слід відмітити можливість застосування ключових факторів в рамках післявоєнної відбудови зруйнованих міст України, зокрема міста Харкова. Під час війни руйнуються не лише житлові будинки, а й культурно-культові споруди, які є пам'ятками архітектури, пам'ятками природно-заповідного фонду тощо.

Проте реконструкція, яка ґрунтується на синтезі чотирьох визначених складових, може стати хорошим базисом для архітекторів України, щоб відійти від неефективних чи морально застарілих практик як радянського, так і сучасного планування громадського простору, враховуючи історичну спадщину та сучасний контекст: реальні потреби людей, особливості ландшафту, філософію міста, екологічність, естетику, конструкцію.

Відомі десятки прикладів, коли зруйновані внаслідок війни населені пункти ставали кращими, ніж до неї. Яскравою ілюстрацією цього є відреставровані міста з багатою архітектурною спадщиною — Варшава (Польща), Мюнхен (Німеччина); реконструкції з переплануванням, де історична архітектура гармонійно поєднується з сучасною — Лондон (Великобританія), Кельн (Німеччина); «відродження» промислових міст з невеликою історико-архітектурною спадщиною, коли акцент робився на реконструкції довоєнних виробничих потужностей — Дортмунд (Німеччина). Врахування невдач і ризиків інших країн допоможе Україні краще впоратися з викликами відбудови як під час, так і після великої війни.

4.3. Інновації в культовій архітектурі Китаю: від храму традиційного до храму цифрового

Синтез мистецтв завжди був важливою частиною архітектури, проте з плином часу він почав змінюватися, а нові технології, зокрема віртуальна реальність, дозволяють архітекторам зануритися в абсолютно новий світ творчості. Використання VR дає архітекторам можливість експериментувати з формами, структурами та функціональністю будівель на ранніх стадіях проектування, зменшуючи ризики та витрати.

Проте разом із цими можливостями приходять і виклики, пов'язані зі збільшеним використанням технологій. Важливо зберігати баланс між сучасністю та культурною спадщиною, а також розуміти етичні аспекти використання віртуальної реальності в архітектурі. Дотримання стандартів енергоефективності та екологічної стійкості також залишається актуальним завданням.

Таким чином можна сказати, що модернізація хамової архітектури через використання технологій віртуальної реальності відкриває нові можливості для архітекторів, дозволяючи їм творити унікальні та інноваційні споруди. Проте, важливо пам'ятати про збереження культурної спадщини та розвиток

етичних норм у цьому процесі, а також звертати увагу на екологічні аспекти. Архітектура майбутнього може стати гармонічним поєднанням творчості та технологій, яке об'єднає фізичний та віртуальний світи для створення унікальних просторів і споруд.

Храми, як важлива частина культурної спадщини багатьох цивілізацій, мають велике історичне та культурне значення. Збереження та відновлення цих історичних архітектурних форм може бути коштовним та складним завданням. Однак завдяки сучасним технологіям віртуалізації ми можемо зберегти та реконструювати храми в цифровому форматі, надаючи доступ до них для майбутніх поколінь.

Одним із способів віртуалізації храмів є створення віртуальних турів та музейних експозицій. За допомогою 360-градусних фотографій та відеоматеріалів, можна створити інтерактивні віртуальні прогулянки, де користувачі можуть досліджувати храм з будь-якого куточка світу. Це не лише дозволяє зберегти об'єкт в цифровому форматі, але і розповісти його історію та значення.

Використання 3D-моделювання дозволяє точно відтворити храм в цифровому середовищі. Це може бути корисним для вивчення архітектурних деталей та інших аспектів храму. Крім того, такі моделі можуть бути використані для віртуальних екскурсій, дослідження реставраційних проєктів та архітектурних досліджень.

VR та AR технології надають можливість поглибленого дослідження храмів. За допомогою VR-окулярів чи AR-додатків, користувачі можуть «відвідувати» храми у віртуальному чи розширеному середовищі, де вони взаємодіють з об'єктами та оточенням.

Застосування VR у цифрових музеях перевизначає відносини між мистецтвом, художниками та учасниками, забезпечуючи занурений та інтерактивний досвід. Сценарне дослідження для буддійського музею демонструє інтеграцію VR із духовними аспектами буддійської культури, створюючи цифрове мистецтво для глибокого сприйняття буддійських

навчань. Цей проєкт, збагачуючи методологію буддійської думки, відкриває нові перспективи розвитку цифрових музеїв. Великі цифрові тексти буддійських текстів створюють світовий буддійський культурний музей, надаючи інформацію через сенсорні пристрої та забезпечуючи інтерактивний досвід для відвідувачів [245].

Віртуальні виставки та освітні ресурси можуть бути створені для розповсюдження інформації про храми та їх історію. Це є корисним як для широкої аудиторії, так і для освітніх закладів, які використовують ці ресурси для навчання та дослідження. Важливим аспектом віртуалізації храмів є збереження їхньої інформації та даних для майбутніх поколінь, що допомагає уникнути втрати історичної спадщини внаслідок природних катастроф, конфліктів чи інших негативних впливів.

Віртуалізація історичних храмів є важливим засобом збереження та популяризації культурної спадщини. Вона дозволяє широкій аудиторії досліджувати та дізнаватися про ці цінні об'єкти, зберігаючи їх для майбутніх поколінь. Так, план «Цифрового храму» у храмі Лін'їнь здобув популярність в Інтернеті (Рис.4.29.). Старший монах храму, представляючи проєкт, став вірусним об'єктом через несподіване поєднання традиційного ритуалу з цифровою технологією. Храм Лін'їнь, історія якого нараховує понад 1600 років, розпочав цифрову трансформацію, створюючи «розумний храм» для вирішення різноманітних аспектів управління та спілкування з відвідувачами [216]. Цифрова платформа забезпечує збір та візуалізацію даних про відвідування, події та безпеку, що дозволяє аналізувати інформацію в реальному часі. Цифрова трансформація також включає в себе використання 3D-технологій для збереження та вивчення культурних реліквій, а також застосування штучного інтелекту та маркетингу для взаємодії з туристами. Такий підхід покликаний змінити спосіб відвідування храму, створюючи цифрове та інтерактивне оточення.

Віртуалізація дозволяє археологам, історикам та архітекторам більше дізнатися про структуру та історію храмів. Вони можуть вивчати деталі, які

можуть бути недоступні в реальному житті, а також планувати реставраційні роботи на основі віртуальних моделей.

В храмах зазвичай містяться унікальні різьблені дерев'яні чи кам'яні деталі, які можуть піддаватися руйнуванню внаслідок часу та природних факторів. Віртуалізація дозволяє зберегти ці деталі в цифровому форматі, зберігаючи їхню красу та значення.

Віртуальні проекти, пов'язані з храмами, можуть збільшити обізнаність та зацікавленість громадськості у збереженні історичної культурної спадщини. Вони можуть стати джерелом навчальних та освітніх ініціатив, сприяючи більшому розумінню і цінуванню храмів як частини нашої спільної історії. Віртуальні моделі храмів можуть бути використані для співпраці між міжнародними організаціями та дослідницькими групами. Це може сприяти обміну знаннями та даними, що допоможе у збереженні історичної спадщини на глобальному рівні. Віртуальні проекти можуть також сприяти залученню громадськості до збереження храмів. Підняття свідомості та створення публічної підтримки можуть допомогти забезпечити фінансову підтримку для реставраційних робіт та долати потенційні загрози для храмів.

Усі ці аспекти віртуалізації історичних храмів підсилюють важливість цифрового збереження та використання сучасних технологій для збереження та популяризації культурної спадщини. Вони дозволяють нам зберегти історію та культурне надбання для майбутніх поколінь, незалежно від того, де знаходяться ці храми фізично.

Віртуальна реконструкція храмів може сприяти міжкультурному діалогу та розумінню. Люди з різних частин світу можуть досліджувати та вивчати храми інших культур, розширюючи свої знання та розуміння різноманітності світової спадщини. Також віртуальна реконструкція може допомогти запобігти втратам історичних храмів внаслідок природних катастроф, таких як землетруси, пожежі, повені тощо. Цифрові копії дозволяють зберегти інформацію та докладно дослідити храми, навіть якщо фізичні об'єкти постраждали. Віртуальні моделі храмів дозволяють досліджувати еволюцію

архітектурних стилів та технік через різні епохи. Вони стають важливими інструментами для аналізу та порівняння різних будівель та їх впливу на розвиток архітектури.

Віртуальні тури та експозиції можуть стати потужним інструментом для просування туризму та приваблення відвідувачів до історичних місць та храмів. Вони можуть сприяти розвитку туристичної галузі та забезпеченню фінансової підтримки для збереження об'єктів.

У випадках, коли фізичний доступ до храмів обмежений або небезпечний через конфлікти, політичні обставини або інші причини, віртуальна реконструкція може дати людям можливість вивчати та досліджувати ці об'єкти безпечно та здалеку.

Загальною метою віртуалізації історичних храмів є збереження культурної спадщини та подальше її вивчення та популяризація. Це завдання вимагає співпраці між різними галузями, включаючи істориків, архітекторів, технологічні компанії та громадські організації. Віртуальна реконструкція храмів стає важливим інструментом для забезпечення збереження та відновлення цих унікальних об'єктів культурної спадщини для наших нащадків.

Окремими прикладами реновації історичних просторів з їх частковою віртуалізацією можуть стати:

1. Віртуальний Музей Акрополя (Acropolis Museum, Athens, Greece): Цей музей використовує віртуальну реконструкцію храму Парфенона, який розташований на Акрополі в Афінах (Рис.4.30). Відвідувачі можуть досліджувати віртуальну модель храму, долучаючись до віртуальних турів та виставок, щоб дізнатися більше про історію та архітектуру цього видатного об'єкта.

Віртуальний Музей Акрополя (Acropolis Museum) є однією з видатних культурних інституцій у місті Афіни, Греція, і відомий своєю великою колекцією артефактів, пов'язаних з історією та археологією Акрополя

(Рис.4.30.). Основною метою цього музею є зберігання, дослідження та популяризація культурної спадщини, пов'язаної з Акрополем.

До реалізації проєкту віртуального музею долучені різні технології та методи, які дозволяють вивчати історію та архітектуру Акрополя, навіть якщо ви не знаходитесь фізично в Афінах. Ось деякі характеристики та можливості Віртуального Музею Акрополя:

Віртуальні тури: Музей надає можливість відвідати Акрополь через віртуальні тури. Ви можете дізнатися більше про історію та архітектуру Акрополя, подивитися на реконструкції об'єктів та дізнатися багато цікавого.

Віртуальні експозиції: Віртуальний Музей Акрополя має онлайн-експозиції, які представляють артефакти, знайдені на Акрополі та в його околицях. Ви можете вивчати ці артефакти, долучаючись до віртуальних екскурсій.

Інтерактивні ресурси: на веб-сайті музею є інтерактивні ресурси, такі як віртуальні гри або додатки для смартфонів, які дають можливість дізнатися більше про Акрополь та його історію.

Мультимедійні матеріали: музей може надавати відео, фотографії, аудіогіди та інші мультимедійні матеріали, які розповідають про історію Акрополя та його архітектуру.

2. Віртуальний тур по храму Боробудур (Borobudur Temple, Indonesia): Храм Боробудур – це один з найбільш вражаючих будівельних споруд у Індонезії. Віртуальні тури дозволяють користувачам досліджувати цей храм, вивчаючи його багатий декор та історію.

Тривимірні храми стають популярними для цифрових архівів об'єктів культурної спадщини. Храм Боробудур, розташований в Центральній Яві, Індонезія, був побудований у VIII столітті. Боробудур вважається одним з найбільших буддистських пам'яток у світі і був занесений до списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Сьогодні розробляється система віртуальної реальності як цифровий архів храму Боробудур (Рис.4.31.). Це дослідження є результатом співпраці між Університетом Ріцумейкан, Японія, Індонезійським інститутом

наук (LIPi) та Офісом збереження Боробудур, Індонезія. У створеній системі віртуальної реальності наступні три джерела даних об'єднані для формування тривимірної хмари точок (хмара точок – набір даних про точки в деякій системі координат.): тривимірна хмара точок загальної форми храму, отримана за допомогою фотограмметрії за допомогою камери, що переносить БПЛА, тривимірна хмара точок, отримана в результаті точних фотограмметричних вимірювань окремих частин будівлі храму, і 3D-дані прихованих рельєфних панелей, відновлені з архівних 2D-монокулярних фотографій за допомогою глибокого навчання. Ця система віртуальної реальності підтримує перегляд як від першої особи, так і з висоти пташиного польоту. Перегляд від першої особи дозволяє глибоко спостерігати та оцінювати культурну спадщину. З висоти пташиного польоту корисно зрозуміти всю картину. Користувач може легко перемикатися між двома видами за допомогою зручного користувальницького інтерфейсу VR, створеного движком 3D-ігор.

3. Проект CyArk: CyArk – це неприбуткова організація, яка використовує лазерне сканування та фотографію для створення віртуальних моделей історичних пам'яток, включаючи храми. Найвідоміші проекти – це віртуальна реконструкція храму Карнак в Єгипті та храм Майя (Рис.4.32.).

Проект MayaArch3D розробляє 3D WebGIS під назвою QueryArch3D, щоб дозволити цим двом окремим підходам «розмовляти один з одним» для вивчення архітектури та ландшафтів – у цьому випадку, королівства майя у восьмому столітті Копан, Гондурас [145]. За допомогою цього інструменту дослідники можуть шукати та запитувати в режимі реального часу через середовище віртуальної реальності (VR) сегментовані 3D-моделі з кількома роздільними здатностями (а також комп'ютерне проектування та реальність), які пов'язані з атрибутивними даними, що зберігаються в просторовій базі даних. Бета-тестування показує, що цей інструмент може допомогти дослідникам розширити питання та розробити нові аналітичні методи в гуманітарних дослідженнях. Пілотний проект CyArk, який розпочався у 2009

році під час спільного дослідження істориком мистецтва та археологом стародавнього королівства майя та об'єкта Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО Копан у Гондурасі під назвою MayaArch3D, досліджує інноваційні підходи до інтеграції ГІС, 3D-цифрових моделей і середовищ віртуальної реальності онлайн для навчання та дослідження стародавньої архітектури та ландшафтів. Він перетворився на міжнародний міждисциплінарний проєкт, який об'єднує істориків мистецтва, археологів та менеджерів культурних ресурсів з експертами з дистанційного зондування, фотограмметрії, 3D-моделювання та VR. Етап запуску фінансувався двома грантами Національного фонду гуманітарних наук, Digital Humanities Start-Up для Університету Нью-Мексико (PI: Дженніфер фон Шверін) і розробив і бета-тестував конвеєр і прототип 3D WebGIS під назвою QueryArch3D. Результати проєкту вказують на те, що можна подолати розрив між 3D та ГІС, щоб створити ресурс для дослідників архітектури майя, щоб порівнювати та аналізувати 3D-моделі та археологічні дані в контексті географічно прив'язаного ландшафту та архітектури VR.

4. Проєкт Open Heritage Google Arts & Culture: Google Arts & Culture спільно з СуArk запустили проєкт Open Heritage, який включає віртуальні тури та моделі історичних об'єктів, включаючи храми (Рис.4.33.). Цей проєкт надає доступ до віртуальних відвідувань різних світових пам'яток. Google Arts and Culture (GAC, колишня назва: Google Art Project) – це некомерційна програма Google Cultural Institute, яка надає користувачам онлайн-виставки з відкритим доступом і ділиться технічними інструментами з установами культури по всьому світу [180]. Завдяки оцифровці колекцій мистецтва та створенню допоміжної структури, яка може зберігати всю інформацію в одному місці, цифрові технології Google і гіперкомунікативні характеристики Інтернету підтримують відкритий доступ до колекцій мистецтва та культурних організацій. Цей тип онлайн-установи може мати значний вплив на оповідання перегляду мистецтва. З наголосом на двох візуальних функціях: мистецькій камері та 360-градусному відео, увага зосереджена на зміні кадрів під час перегляду мистецтва від використання візуальних функцій на GAC, і ставить

під сумнів роль GAC між історією мистецтва та музеологією та його відповідальність у формулюванні багатогранних інтерпретації та методи вивчення мистецтва.

5. Дігитальна музейна інтерактивна концепція – Дігитальний буддійський музей Тяньнін. [245]. Застосування технології фантомного зображення у виставковому залі, використовуючи VR, AR та інші технології, поєднує цифровий та реальний світи, створюючи релігійну атмосферу. Відвідувачі можуть занурюватися у важкодоступні місця часу та простору через інтерактивні технології, створюючи надреальні пейзажі та посилюючи відчуття занурення та таємничості. Буддійський цифровий музей, поєднуючи мережну та автономну версії, інтегрує ресурси буддійської культури, надаючи велику інформацію про її історію. З використанням мережевих переваг музей регенерує буддизм в інформаційній сфері. Технологічна перевага проявляється у створенні високотехнологічного священного простору, що рухається до кінцевого досвіду сучасного буддизму, та надає відвідувачам духовного досвіду.

Буддійський цифровий музей, що зливає технології віртуальної реальності та штучного інтелекту з естетичним злиттям буддизму та сучасної технології, створює чудове цифрове святилище. Він поєднує священні буддійські вчення зі стародавніми духовними практиками в багатозначному естетичному просторі. Використовуючи гігантський купольний екран, голографічну проекцію, інфрачервоний сенсор, захоплення руху та інші технології, глядачі можуть взаємодіяти з екраном, створюючи область священства. Віртуальне переписування текстів, малювання мандал, медитація та мудрі – ці духовні випробування, досягнуті з використанням цифрових методів, пов'язані з буддійською медитативною філософією. Через занурення, створене технологією надпереживання, відвідувачі можуть отримувати життєву мудрість і осягати сутність. Технології голографії, 3D-симуляції та інтерактивного дизайну дозволяють створити надреалістичний пейзаж для сприйняття суті буддійського вчення, надаючи глибокий духовний досвід.

Будівництво цифрового музею є перспективним експериментом у просуванні музеїв у цифровій сфері, який впливає на традиційне культурно-мистецький простір, а також, як комплексне втілення передових технологій, створює майбутнє музеїв. Застосування технології віртуальної реальності в цифрових музеях дозволить надати «динамічну розповідь» про електронні ресурси реальних музеїв, а також надасть більш високий рівень послуг, задовольняючи на більш високому рівні гуманітарні потреби і, таким чином, встановлюючи механізм сталого розвитку в музейній діяльності.

Ці приклади відображають різноманітність підходів до віртуалізації храмової архітектури, починаючи від музеїв та організацій культурної спадщини до ініціатив спільноти гравців у відеоігри. Ці проекти допомагають зберігати і популяризувати історичну культурну спадщину храмів для глобальної аудиторії.

Технологія віртуальної реальності (VR) стала надзвичайно популярною в останні роки і використовується у багатьох галузях, таких як ігрова індустрія, медицина, освіта та інші. Вона надає можливість створювати інтерактивні віртуальні середовища, які відтворюють реальний світ або фантастичні уявні місця. У контексті захисту традиційних будівель храмових комплексів технологія VR може виконувати декілька важливих функцій:

1) Віртуальна реконструкція: використання VR для створення віртуальної реконструкції традиційної храмової будівлі дозволяє зберегти історичну архітектурну спадщину у вигляді віртуального моделювання. Це може бути важливим для збереження і документування структури та декоративних деталей, які можуть бути втрачені у реальному світі.

2) Освітні можливості: VR може використовуватися для створення освітніх програм та віртуальних музеїв, де користувачі можуть вивчати історію та культуру храмів через інтерактивні віртуальні екскурсії та ігри.

3) Збереження пам'яток: VR може служити засобом збереження пам'яток, які перебувають у небезпеці або зазнають пошкоджень. Віртуальні

моделі можуть допомогти зберегти історичну інформацію для майбутніх поколінь.

Використання технології віртуальної реальності (VR) у захисті традиційних будівель храму може мати значний вплив на дослідження, збереження та популяризацію цих об'єктів. Ось деякі можливі впливи:

1) Поширення інформації: VR дозволяє широкому колу людей зі всього світу отримати доступ до інформації про храмові комплекси. Це сприяє популяризації та збереженню культурної спадщини.

2) Збереження пам'яток: віртуальні моделі та реконструкції можуть допомогти зберегти стан будівель і їхню історичну цінність.

3) Дослідження та аналіз: VR надає дослідникам можливість вивчати будівлі храму в деталях, а також аналізувати їхню архітектуру та декоративні елементи.

4) Освіта та популяризація: використання VR у навчальних програмах та віртуальних музеях може збільшити інтерес до культурної спадщини та історії.

Заходи для захисту традиційних будівель храмових комплексів повинні бути комплексними і інтегрувати в себе використання технології віртуальної реальності (VR). Основною концепцією може бути створення режиму віртуальної архітектурної культури храмового комплексу, який включатиме наступні аспекти:

1) Створення віртуальних реконструкцій: спеціалісти у сфері архітектурної віртуальної реальності створюють віртуальні реконструкції будівель храму, які точно відтворюють їхню архітектуру та декоративні елементи.

2) Розробка освітніх програм: створення віртуальних освітніх програм і музеїв, які надають користувачам можливість вивчати історію та культуру храмів через віртуальні екскурсії та інтерактивні уроки.

3) Збереження і документування: Використання VR для збереження і документування структури та декоративних деталей будівель храму.

4) Залучення громадськості: Залучення громадськості до захисту та збереження культурної спадщини шляхом доступу до віртуальних ресурсів та програм.

5) Дослідження інноваційних підходів: дослідження можливостей використання VR для нових методів дослідження і вивчення культурної спадщини храмів.

Такий режим віртуальної архітектурної культури храму дозволить поєднати традиційну культуру з сучасною технологією для захисту та популяризації цієї важливої історичної спадщини.

Використання технологій віртуальної реальності в архітектурі храмових комплексів може змінити спосіб, яким ми розуміємо, розробляємо і досліджуємо релігійну архітектуру. Давайте розглянемо деякі аспекти цієї теми.

Візуалізація проєктів: VR дозволяє архітекторам і дизайнерам створювати реалістичні візуалізації храмових комплексів ще до початку будівництва. Це дозволяє замовникам, спільноті та дизайнерам краще розуміти, як виглядатиме храм і які впливи він матиме на навколишнє середовище.

Інтерактивність та освіта: Використання VR дозволяє створювати інтерактивні екскурсії для вірян і невірян. Люди можуть відвідувати храмові комплекси віртуально, дізнаватися про їх історію, архітектурні деталі і релігійні звичаї. Це може сприяти освіті та розумінню історії та культури релігій.

Дизайн інтер'єру: VR може допомогти архітекторам і дизайнерам розробляти інтер'єри храмових приміщень. Вони можуть спробувати різні варіанти декору, світлового оформлення та розміщення артефактів в реальному часі, щоб знайти найкращий дизайн.

Збереження історичної спадщини: Віртуальна реальність може бути використана для відтворення храмових комплексів, які були втрачені або

пошкоджені часом або конфліктами. Це допомагає зберегти історичну спадщину та дозволяє людям вивчати і досліджувати ці втрачені об'єкти.

Духовний досвід: Віртуальна реальність може створювати враження від духовного досвіду. Люди можуть відвідувати віртуальні храми, медитувати або проводити обряди без фізичного присутності в храмі.

Дослідження простору: Архітектори і дослідники можуть використовувати VR для вивчення простору храмових комплексів. Вони можуть досліджувати акустичні особливості, світлові ефекти і функціональність приміщень.

Загалом, використання технологій віртуальної реальності в архітектурі храмових комплексів відкриває безмежні можливості для дизайну, освіти, дослідження і збереження культурної та релігійної спадщини. Вона дозволяє створювати більш збалансовані, красиві та функціональні об'єкти, які сприяють розвитку духовності і розумінню нашої історії.

Висновки до IV розділу:

1. Порівняльний аналіз буддійської та християнської храмової архітектури, показав, що кожна з архітектурних традицій є унікальною і вражаючою виразною формою релігійної спадщини і культурної ідентичності. У буддійських храмах, з їх медитативними інтер'єрами та символічними ступами, звертається увага на спокій і внутрішню рефлексію. У даоських пагодах з благородними драконами і феніксами відображається прагнення до гармонії і рівноваги з природою. У християнських церквах, величній архітектурі зі складними деталями та мистецькими інтер'єрами, підкреслюється велич і служіння Богу. Кожна архітектурна традиція використовує свою унікальну символіку для вираження вірувань та цінностей.

2. В сучасній китайській культовій архітектурі синтез мистецтв яскраво проявляється і виражає національну специфіку. Історизм, ревівалізм, вернакулізм, метафоризм, постмодерністське простір і подвійне кодування є

основними критеріями визначення синтезу мистецтв в сучасній практиці Китаю. При цьому китайські архітектори та дизайнери культових споруд розширили представлення про постмодернізм в мистецтві, поза національних принципів, що сприяло створенню інноваційних проєктів у цій сфері.

3. Виявлено, що синтез мистецтв храмової архітектури Китаю впливає на чотири основні структури: архітектура, релігія, людина, середовище. Вони підпорядковують між собою загальний простір та формують окрему унікальну релігійну домінанту. Кожна структура, за своїм напрямом дії, розподіляється на духовну та матеріальну складову: архітектура – стилістика та конструкція; релігія – семантика та форма; людина – естетика та ергономіка; середовище – дух місця та геопластика. Визначено, що посилюючи дію на окрему структуру можна змінити напрям релігійної концепції храму та його місце в соціокультурному житті суспільства стародавнього Китаю.

4. Освоєння сучасних проєктних практик сприяє впровадженню інновацій у культову архітектуру Китаю. Сьогодні існує яскраво виражена потреба (як творців, так і реципієнтів) повернення образу в архітектуру. Але у нових реаліях він не може бути буквальним. Фантазія, вигадка, гра, ілюзія, символ – все це здатне трансформувати сучасну архітектурну практику. Тому саме сучасні архітектори, які надихаються унікальністю світу, регіональними особливостями ландшафту, інноваційними досягненнями сучасної інженерії, будівництва, комп'ютерних технологій при освоєнні світового досвіду та національних естетичних принципів здатні пристосувати історичну храмову китайську архітектуру за рахунок вдалого використання низки функціональних напрямів синтезу мистецтв.

5. Аналіз сучасних визначних об'єктів показав, що синтез мистецтв в формуванні сучасної культової архітектури Китаю вже не базується на дотриманні комплексної взаємодії двох функціональних напрямів: цитування релігійного образу та інтеграції в локальне природне середовище – з урахуванням заданого вектору побудування архітектоніки споруди. Тут працює три функціональні лінії: цитування традиційного образу, імітація

локального природного середовища, інтеграція інноваційних технологій. І залежно від того, яку з чотирьох структурних домінант виділяє архітектор, той напрямок і відіграє провідну роль.

6. Технологія віртуальної реальності (VR) має значний потенціал у захисті та популяризації традиційних будівель храмових комплексів. Вона дозволяє створювати віртуальні реконструкції, освітні програми, забезпечує збереження історичної спадщини та створює унікальні можливості для дослідження, дизайну та духовного досвіду. Впровадження VR у ці галузі може змінити спосіб, яким ми взаємодіємо з релігійною архітектурою та допоможе зберегти та передати цінну культурну спадщину майбутнім поколінням.

7. Створення режиму віртуальної архітектурної культури храму, що включає в себе віртуальні реконструкції, освітні програми, збереження і документування, інтерактивність та дослідження, є важливим інструментом для збереження та популяризації храмових комплексів. Цей підхід поєднує традиційну культуру з сучасною технологією, допомагаючи вивчати, розуміти та долучати громадськість до цієї цінної історичної спадщини.

Загальні висновки

1. В аналізі історичних наукових досліджень виявлено, що між елементами архітектурного середовища часто спостерігаються складні та протиріччями наповнені взаємозв'язки. Використання синтезу мистецтва визначається як засіб координації архітектурних просторів, включаючи прийоми контрастування кольорів, форм і ритмів. Взаємодія різних видів мистецтва сприяє естетичній організації середовища. У процесі дослідження взаємодії компонентів штучного архітектурного середовища використовується синтез мистецтв як провідний метод творчого процесу та особлива форма органічної композиції різного типу. З погляду художньо-образного аспекту дослідження показують, що за допомогою

синтезу мистецтв в міському просторі виникає гармонія та єдність між вулицями, площами, будівлями і монументальними творами мистецтва. Такий синтез формує унікальний архітектурно-художній образ, створюючи простір, в якому існують люди. З цієї точки зору, синтез мистецтв, як специфічна форма організації архітектурного простору, не може бути розглянутий окремо від композиційного синтезу, як методу творчості.

2. Вивчаючи архітектуру за загальними теоретичними методами, було виявлено, що в стародавній китайській архітектурі присутній особливий космологічний зміст, якому в Піднебесній приділялося велике значення. У стародавніх будівлях можна помітити концепцію Великого шляху, що відображає уявлення китайців. Центральною ідеєю традиційного китайського мислення є принцип «єднання людини і неба», який визначає їхню міфологію та підходи до конструювання архітектурних споруд і композицій. Можна припустити, що подальший розвиток методології дослідження архітектури Китаю повинен базуватися на визнанні вирішального значення природного середовища. Триада Космос – Людина – Дао виступає сполучною ланкою в архітектурних композиціях китайських будівель та храмових комплексів.

3. На основі проведеного аналізу були розглянуті зміни в ідейному, культурному і соціальному розвитку китайського народу. В результаті нашого дослідження можна стверджувати, що будівництво культової архітектури в Китаї отримало особливі семантичні значення. Концепція єдності людини і природи у храмовій архітектурі визначає основи національної ідеї китайської архітектурної школи. Гармонійне проектування культових об'єктів має потенціал збагатити архітектурний ландшафт, надаючи йому особливу роль у просторі. Воно також може впливати на емоційний стан людей і відкривати нові можливості для подальших наукових досліджень щодо впливу стилістик архітектурних шкіл Китаю на містобудівельний стан у майбутньому. Вивчення традиційної архітектури стародавнього Китаю та розкриття її ролі в сучасному художньому процесі є актуальним завданням. Це питання наразі особливо актуальне і недостатньо вивчене в архітектурній теорії східно-

європейської наукової спільноти. Українська наука на даний момент недостатньо звертає увагу на вивчення спадщини китайської архітектури, зокрема, храмової, яка втілює унікальні аспекти духовного світу народів Китаю через віддзеркалення багатшарової міфотворчості в архітектурі будівель і споруд.

4. Розповсюдження та розвиток буддизму в Китаї взаємодіяли з еволюцією суспільства. Його адаптація до китайської культури стала необхідною для її власного розвитку та для сприяння китайській національній та культурній інтеграції. Це відображено в архітектурі китайських храмів, які віддзеркалюють дух і мудрість китайського народу та служать вікном у світ китайської буддистської культури. Традиційна будівля китайського храму поєднує елементи палацової архітектури з національним стилем, фольклорними та естетичними особливостями. Особлива увага приділяється створенню атмосфери місця, яка підкреслює гармонію з навколишнім середовищем та уникає вторгнення зовнішнього світу. Визначено, що ідеї даосизму та буддизму суттєво вплинули на внутрішню та зовнішню архітектурну концепцію храмів. Початково, даосизм висував ідею об'єднання людини та природи, де природа виступала «вчителем» для даоських мислителів. У буддизмі, подібно до даосизму, виділяється концепція єднання людини та природи.

5. Порівняльний аналіз архітектури буддистських та християнських храмів виявив, що обидві архітектурні традиції представляють собою унікальні та вражаючі форми релігійної спадщини і культурної ідентичності. У буддистських храмах, де акцент робиться на медитативних інтер'єрах і символічних сходах, особлива увага приділяється досягненню спокою та внутрішньої рефлексії. В даоських пагодах, де зустрічаються благородні дракони і фенікси, виявляється прагнення до гармонії та рівноваги з природою. У християнських церквах, з їх величною архітектурою та складними деталями інтер'єрів, підкреслюється велич Бога та служіння Йому. Кожна з цих архітектурних традицій використовує власну символіку для вираження

вірувань і цінностей. У сучасній китайській культовій архітектурі яскраво виявляється синтез мистецтв, що відображає національну специфіку. Історизм, ревівалізм, вернакулізм, метафоризм, постмодерністський простір і подвійне кодування стали основними критеріями синтезу мистецтв у сучасній практиці Китаю. При цьому китайські архітектори та дизайнери культових споруд розширили розуміння постмодернізму в мистецтві, виходячи за межі національних рамок, що призвело до створення інноваційних проєктів у цій сфері.

6. Встановлено, що синтез мистецтва храмової архітектури в Китаї взаємодіє з чотирма основними структурами: архітектурою, релігією, людиною та середовищем. Ці структури взаємодіють, формуючи унікальну релігійну домінанту та підпорядковуючи загальний простір. Кожна структура поділяється на духовну та матеріальну складову: архітектура включає стилістику та конструкцію; релігія охоплює семантику та форму; людина враховує естетику та ергономіку; середовище включає дух місця та геоластику. Визначено, що змінюючи вплив на конкретну структуру, можна впливати на релігійну концепцію храму та його роль у соціокультурному житті суспільства сучасного Китаю. А для створення повноцінного храмового комплексу з вираженими знаково-семантичними та теологічними концепціями необхідно враховувати комплексну взаємодію двох функціональних напрямків: цитування релігійного образу та інтеграції в місцеве природне середовище – з урахуванням визначеного вектора архітектурної конструкції споруди.

7. Сучасний аналіз визначних об'єктів вказує на те, що формування сучасної культової архітектури Китаю тепер ґрунтується не лише на взаємодії релігійного образу та природного середовища, враховуючи вектор побудови архітектури. Тепер діють три функціональні лінії: цитування традиційного образу, імітація природи та впровадження інноваційних технологій. Вибір однієї з чотирьох структурних домінант визначає провідний напрямок. Технологія віртуальної реальності (VR) виявляє значний потенціал у захисті

та популяризації традиційних будівель храмів, забезпечуючи віртуальні реконструкції, освітні програми та збереження історичної спадщини. Впровадження VR може перетворити спосіб взаємодії з релігійною архітектурою, сприяючи збереженню та передачі культурної спадщини. Створення віртуальної архітектурної культури храму, яка включає віртуальні реконструкції, освітні програми та інтерактивні можливості, стає ключовим інструментом для збереження та популяризації храмових комплексів, поєднуючи традиційну культуру із передовими технологіями та змінюючи наше сприйняття та захист архітектурної спадщини.

8. Проведений комплекс досліджень довів, що оскільки будь-який храм – це матеріальне уособлення релігійної ідеї, в традиційному храмі головне завдання синтезу мистецтв – посилення сприйняття цієї ідеї за рахунок використання різноманітних художньо-образних можливостей засобів виразності живопису, скульптури, ужиткового мистецтва, музики тощо. Сучасна культова архітектура, яка зосереджена на формотворенні, і орієнтована на функціоналізм, мінімалізм, концептуалізм та технологічність, свідомо відмовляється від синтезу мистецтв. В ній образ створюється за рахунок суто архітектурних засобів виразності (композиції, тектоніки, масштабу, пропорцій, ритму та пластиці об'ємів, фактури та кольору матеріалів, світлотіньового моделювання простору) та впровадження технологічних інновацій, обумовленими цифровізацією та віртуалізацією суспільства.

9. Визначено і обґрунтовано, що в Китаї при проектуванні сучасних храмових споруд спостерігається дві взаємопов'язані тенденції: перша – відтворення національних або регіональних особливостей/мотивів, яка втілюється шляхом цитування традиційного образу й імітацією локального природнього середовища, на рівні використання традиційного матеріалу, семантики, композиційно-просторового рішення, принципів формотворення, тощо; друга – інтернаціоналізація, яка обумовлена глобалізаційними процесами, й втілюється шляхом інтеграції інноваційних технологій, ця

тенденція обумовлена загальносвітовою тягою до експерименту й пошуку принципово нових унікальних форм на основі параметричного, геометричного, біонічного моделювання; втілення авторської концепції й авторського розуміння трансцендентного з використанням інновацій. Актуальна архітектура використовує задля втілення релігійної ідеї вже не синтез мистецтв, а більш широкий синтез матеріально-духовних компонентів: безпосередньо архітектуру, з її стилістикою і конструкцією; філософію, яка визначає форму та семантику; середовище, що уособлює дух місця і диктує геопластику; і, нарешті людину, з її релігійною свідомістю й новими формами чуттєвого сприйняття, що втілено в естетиці та ергономіці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азизян И.А. Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция 2002. 495 с.
2. Антонов В.Л., Криворучко Н.И., Чепелюк Ю.В., Шубович С.А. Эксперимент «Сквозной учебный архитектурный процесс». - К.: НИИТИАГ, 2000. С. 39 .
3. Антонов В.Л., Шубович С.А. Архитектурная композиция как система. "среда-человек". - К.: НИИТИАГ, 1999. С 72.
4. Антонов В.Л. Композиция городской среды (методологические проблемы системного подхода): Дис... д-ра архит.: 18.00.01. – М., 1987. 440 с.
5. Архитектурная та психология / А.В. Степанов, Г.И. Иванова, Н.М. Нечаев. М., 1993. 236 с.
6. Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева / Ю. С. Асеев. – Киев: Будівельник, 1982. 160 с.
7. Ащепков Е.А. Архитектура Китая. Очерки. // М.: Гос. изд-во по строительству, архитектуре и строительным материалам. 1959. 368 с.
8. Берестовська Д. С., Шевчук В. Г. Синтез мистецтв у художній культурі. Сімферополь: ІТ Аріал, 2010. 230 с.
9. Боков А.В.; Кубенский Э.А.; Нащокина М.В.; Пацюков В.В. Архитектор Андрей Боков. Графика 1968–2018. TATLIN, 2018
10. Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры. В 2-х т. Брунов Н.И. М.: Центрполиграф, 2003. . У 2–х т. М.: Центрполіграф, 2003.
11. Бубнов Ю.Н., Орильская О.В. Архитектура города: Очерки истории 1917–1985. Горький, 1986. 191 с.
12. Бунин А.В., Ильин Л.А., Поляков Н.Х., Шквариков В.А. Градостроительство. Под ред. В. А. Шкварикова. — М.: Издательство Академии Архитектуры СССР, 1945. — 327 с.
13. Бусева-Давыдова И. Л. Архитектура XVII в. В кн.: Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII вв. М. 1996.

14. Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV - XV веков. М. Искусство. 1980г. 268с. илл.
15. Ван Шижень. Структура зала света минтан города Пинчен династии Северная Вэй // Г.В. Эсаулов и др. Архитектура Китая: два взгляда. М. 2013
16. Василик Р. Сакральна архітектура і мистецтво: сучасні проблеми на тлі минулих. Sztuka i jej przemiany po upadku totalitaryzmu w Europie ŚrodkowoWschodniej: materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Katedre Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i Lwowska Akademię Sztuki (Łódź, 24–25 listopada 1997 roku). Łódź : Katedre Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, 1998. С. 117–119.
17. Василик Р. Сакральне мистецтво в системі освітньої діяльності Львівської академії мистецтв. Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності): матеріали наук. конф. (м. Львів Рудно, 30 листопада 2002 р.). Львів–Рудно, 2002. Вип. № 1. С. 70–73.
18. Васильев Л. С. История Востока. В 2 т. Т. 2. М.: Высшая школа, 2001. 560 с.
19. Войцехівська І. Н. Володимир Іконников. Джерелознавчі студії. К. 1999. 360 с. ISBN 966–02–1199–6.
20. Волошин Л. Інтерпретація традицій сакрального мистецтва у творчості Костя Марковича. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2013. Вип. 23. С. 272–279.
21. Гардабхадзе І. А. Особливості інноваційної діяльності у сегменті сучасного одягу індустрії моди / І. А. Гардабхадзе // Теорія та практика дизайну. - 2013. - Вип. 3. - С. 3-14. - URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tprd_2013_3_3
22. Глазычев В. Л. Эволюция творчества в архитектуре. М.: Строительство, 1986. 495 с

23. Глазычев В. Л. О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М.: Искусство, 1970. 192 с.
24. Гординський С. Сакральне мистецтво української діаспори. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи: матеріали міжнар.наук. конф. Львів, 1994. С. 46–54.
25. Гутнов О.Е. Город как объект системного исследования//Вопросы теории архитектуры (тезисы лекций для семинаров повышения квалификации архитекторов): Сборник статей.М., 1976. С. 101–114.
26. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Дженкс Ч.; Перевод с английского А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; Под редакцией А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. М.: Будиздат, 1985. 136 с., Ил.
27. Добрицына И. М.: Прогресс-Традиция, Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / Добрицына И. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 470 с.
28. Духовная культура Китая. Т. 6. Искусство/гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Вост. лит., 2010. 1031 с.
29. Дуцев М. В. Концепція художньої інтеграції у новітній архітектурі. ННГАСУ, 2013. 233 с.
30. Єрошкіна О., Іванов О. Мистецтво як дослідження естетично-інформаційного образу. Комунальне господарство міст. ХНУМГ, 2019. с. 77–81. ISSN 2522–1809 URL: <https://eprints.kname.edu.ua/60144/1/5715-Текст%20статті-12108-1-10-20210413.pdf> (дата звернення: 24.10.2021)
31. Завадська І.А. Про походження християнської архітектури ранньовізантійського Херсонеса//. МАІЕТ. 2001. Вип. VIII
32. Иконников А.В. Поэтика архитектурного пространства //Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 163–204.

33. Иконников А.В., Степанов Г.П. Основы архитектурной композиции. М.: Искусство, 1971. 224 с.
34. Иоффе И.И. Культура и стиль. М.: Книга, 2010. 928 с
35. Кантор А.М. Аполлон: терминологический словарь. М.: Эллис Лак, 1997. 735 с.
36. Кириченко Е. И. Памятники архитектуры 1830-1910-х годов. М.: Искусство, 1978. 395 с.
37. Котляр Є. О. Синагоги України другої половини XVI – початку XX століть як історико-культурний феномен.: Дис... канд. наук: 17.00.01 / Котляр Євген Олександрович; Харків. держ. акад. мистецтв. Харків, 2001. 244 с.: рис. укр.
38. Крвавич Д. Сакральне мистецтво України і енцикліка «Сотий рік». Церква і соціальні проблеми: матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 1993. С. 109–117.
39. Криворучко Ю. І. Феномен сакрального у розвитку міст та територій (на досвіді України): автореф. дис. ... д-ра архітектури : 18.00.01 / Криворучко Юрій Іванович; Київ. нац. ун-т буд-ва та архітектури. Київ, 2018. 36 с.: рис. укр.
40. Куїдер Р. Методологія дослідження мечетей Алжиру URL: <https://repository.knuba.edu.ua/server/api/core/bitstreams/9a402751-a194-4fc5-82fb-142551520a13/content> (дата звернення: 20.10.2022)
41. Куїдер Р. Національна ідентичність і зовнішні впливи в архітектурі мечетей Алжиру (XI ст. – 1830 рр.): дис. ... канд. архітектури : 18.00.01 /Резга Куїдер; Київ. нац. Ун-т буд-ва та архітектури. Київ, 2019. 200 с. : рис. укр.
42. Куцевич В. В. Архітектура мусульманських мечетей в Україні. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Київ, 2022. Вип. 62. С. 264 – 277. URL: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2022.62.264-2774> (дата звернення: 16.05.2022)
43. Лао-Цзи. Дао-Де-Цзин / Лао-Цзи. М.: Медков С. Б., 2017. 192 с.

44. Лежава И. Г. Современная архитектура и город. URL: <file:///C:/Working/Downloads/sovremennaya-arhitektura-i-gorod.pdf> (дата звернення 15.05.2023).
45. Лесів Т. Візантизм як парадигма сакральної творчості (на прикладі церковного малярства Галичини ХХ – початку ХХІ століття). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2018. Вип. 4. С. 60–68.
46. Лесів Т. До проблеми художнього образу в сакральному мистецтві. Україна в системі духовних, економічних та політичних координат глобалізованого світу: Матеріали наук.-практ. конф. Київ : Національна академія управління, 2006. С. 271–273.
47. Лесів Т. Образно-символічна ідентичність українського сакрального мистецтва. Виклик українській ідентичності: політико-економічні та соціокультурні проблеми: Матеріали науково-практичної конференції. Київ : Національна академія управління, 2008. С. 258–260.
48. Лесів Т. Роль традиції у контексті новітнього розвитку східнохристиянського сакрального мистецтва. Народознавчі зошити. Львів, 2009. Вип. 3–4. С. 117–127.
49. Лесів Т. Українське сакральне малярство: між естетикою модернізму та постмодернізму. Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство». Івано-Франківськ, 2010. Вип. 19–20. С. 94–105.
50. Лесів Т. Християнське сакральне мистецтво в контексті міждисциплінарних підходів. Ерделівські читання: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (Ужгород, 12–14 травня 2011 р.). Ужгород, 2012. Ч. 2. С. 81–92.
51. Лесів Т.В. Іконопис Галичини кінця ХІХ – початку ХХІ століття: художній образ і теоретичний дискурс: дис. ... канд. мист.: 17.00.05 – образотворче мистецтво / Лесів Тарас Васильович; Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2021. – 392 с.: рис. – укр. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2021/lesiv/Дисертація_%20Лесів%20Т.pdf (дата звернення: 12.06.2022)

52. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве. М.: Строительство, 1986. –С. 74
53. Линч К. Образ города / К. Линч. М.: Стройиздат, 1982. 327 с.
54. Линч К. Образ города / К. Линч. М., 1983. 328 с. URL: <http://www.glazychev.ru/books/translations/Linch/Linch.htm>. (дата звернения 24.03.2023).
55. Лотман Ю.М. Символика и проблемы семиотики города. СПб.: Академический проект, 2002, 762 с. 541
56. Лоу Цинси. Классические сады и парки Китая/Лоу Цинси; пер. Сан Хуа, Хэ Жу, Ли Дипин. Пекин: Межконтинентальное издательство Китая, 2018. 152 с.
57. Лоу Чинси. Двадцать лекций по древней архитектуре Китая. М.: АСВ, 2010. 392 с.
58. Лоу Чинси. Десять этюдов по китайскому зодчеству. М.: АСВ, 2009. 208 с.
59. Лукьянов А. Е. Судьба и природа в Большой триаде Неба – Человека – Земли / А. Э. Лукьянов // Китай. 2019. № 11. С. 79.
60. Лучкова В. И. История китайского города. Градостроение, архитектура, садово-парковое искусство. Ха: Издательство Тихоокеан. гос. ун-та, 2011. 442 с.
61. Лучкова В. И. Китайский четырехугольник – универсальная основа архитектурно-градостроительной композиции Востока // Новые идеи нового века 2011. В 2 т. Т. 1. Х.: Издательство Тихоокеан. гос. ун-та, 2011. С. 56–62.
62. Лучкова В. И. Принципы построения пространственной структуры средневекового китайского города // Вестник тога. 2012. № 4. С. 59–68.
63. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: Дизайн. Информация. Картография; Астрель; АСТ, 2001. 632 с.
64. Город как социокультурное явление исторического процесса. Глазычев В.Л., Гольц Г.А., Сайко Э.В. и др. М.Наука: 1995.

65. Градостроительство и территориальное планирование: понятийно-терминологический словарь/редкол. Г. А. Потаев (отв. ред.), И. А. Йодо, К. К. Хачатрянц, А. И. Ничкасов. Минск: Минсктиппроект, 1999. 192 с.
66. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М.: Искусство, 1982. 192 с. 3
67. Надирова Д. А. Особенности формирования архитектурного облика: к постановке проблемы // Известия КГАСА. 2014. № 2 (28). С. 32–37
68. Нейромережа від Nvidia. URL: <https://habr.com/ua/post/444468/> (дата звернення: 20.02.22)
69. Никифорова О. М. «Музыкующая» архитектура. Культура. Наука. Творчество: XI Междунар. науч.-практ. конф., Алмата. 2017
70. Орленко М. І. Проблеми та методи реставрації пам'яток архітектури України (XI – поч. XX ст.): автореф. дис. ... д. арх. Київ, 2018. 44 с.
71. Осінчук М. Сучасне церковне мистецтво. Мета: український тижневик. Львів, 1931. Ч. 8. С. 5–6.
72. Павлов Н. Л. Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. · Издательство: М.: Олма–Пресс. 2001. 386 с. ·
73. Пан Зехон, Лю Дапин. Исследование стены духов в китайском традиционном доме // Новые идеи нового столетия. 2011. В 2 т. Т. 1. Хабаровск: Издательство Тихоокеан. гос. Ун-ту, 2011. С. 408–412.
74. Панг Гуси. История архитектуры Китая / Гуси Панг.–5–езд. / Пекин: Архитектура и промышленность Китая. 2016.
75. Приймич М. В. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва: дис. ... д.мист.: 17.00.05 – образотворче мистецтво / Приймич Михайло Васильович; Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 200 с.: рис. укр.
76. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська

канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва, Ужгород: Карпати, 2017. 508 с.

77. Приймич М. Церковний живопис Закарпаття. Станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до першої половини ХХ ст. Історико-мистецтвознавчі нариси, Ужгород: Карпати, 2017. 248 с.

78. Пучков А. О. Габричевський та навколо: Теорія архітектурного організму 1920-1930-х. Нью-Йорк: Алмаз. 2022.

79. Пучков А. О. Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво). Київ: Дух і Літера. 2018.

80. Пучков А. О. Про засади і межі застосування терміна ««поетика»» в архітектурознавстві // Регіональні проблеми архітектури та містобудування. Зб. науч. пр. No 7–8. Одеса: Астропринт. 2005. С. 344–353.

81. Пучков А.О. Просторові околиці теорії архітектури: Досвід архітектонічної жестикуляції та культурний контекст. Київ: НДІТІАГ, 1994. 84 с.

82. Пюрвеев Д. От кочевой к мобильной архитектуре / Д. Майдар, Д. Пюрвеев. М. 1980.

83. Ракова В.Б. Архитектурный образ города в графике XVII – начала XIX века.. К., 2005. 332 с.

84. Рифтин Б. Л. Сказки Китая. Монография. / Б. Л. Рифтин. // АСТ. 2007. С. 93.

85. Рубин В. А. Личность и власть в Древнем Китае: сб. трудов / В.А. Рубин. М.: Восточная литература, 1999. 384с.

86. Рудак О. Монументальні храмові розписи ХХІ століття. Асоціація сакрального мистецтва. URL: <http://nauka.zinet.info/31/rudak.php> (дата звернення: 10.08.2023)

87. Рудич А. Церковні розписи випускників Львівської національної академії мистецтв. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 27. 2015. С. 191-201.

88. Рябушин А.В., Шукурова А.Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. М., 1985
89. Саймондс Дж. О. Ландшафт и архитектура / Издательство литературы по строительству, 1965. 193 с.
90. Селівачов М. Поняття «сакральне мистецтво»: зміст і межі. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Вип.1. 2008. С. 67–76.
91. Сімонова А. Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України (кінець ХХ – початку ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Харків, 2015. 20 с.
92. Сінологія: історія і культура Китаю. URL:<http://www.synologia.com> (дата звернення: 25.08.2022).
93. Соколов-Ремизов С. Н. Художественный синтез – термин, понятие, явление (на примере китайского изобразительного искусства) / С.Н. Соколов-Ремиз // Синтез в искусстве стран Азии: сб. науч. ст. М.: Восточная литература, 1993. С. 24–33.
94. Стоян С. П. Символізм як феномен європейського образотворчого мистецтва: культурний контекст: автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 26.00.01 / Стоян Світлана Петрівна; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2015. 35 с. укр.
95. Студницький Р. Художній образ церкви: дискурс публічної дискусії в Галичині наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2007. Вип. 18. С. 107-121.
96. Тадрус С. Синтез мистецтв як образний діалог пластики міста. Вісник ХДАДМ, №1\2007. С. 104-111.
97. Таруашвили, Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества / Л.И. Таруашвили. – М.: Языки культуры, 1998. 376 с.

98. Турій О. Греко-католицька церква та українська національна ідентичність у Галичині. Ковчег: науковий збірник із церковної історії. 2003. Ч. 4. С. 67-85.
99. Хан-Магомедов С.А. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) М.: Архитектура-С, 2007. 520 с., ил. ISBN: 978-5-9647-0139-2.
100. Храм земной и небесный / сост. и авт. предисл. Ш. М. Шкуров. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 584 с.
101. Цугорка О. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 4. 2016. С. 115–119.
102. Цуй Фуд. Критика про архітектуру Китаю // ХуаЧжун Архітектура. 2005. № 5. С. 121-134.
103. Чанчжи У. Естетична цінність храмів в традиційній китайській архітектурі // Архітектурна практика» випуск 9, 2022 р., дата публікації 23 серпня 2022 р. URL: 5jol2w10jv/6325212 <https://g3mv.com/thesis/detail/6325212> (дата звернення 24.05.2023).
104. Чанчжи У. Міфопоетика та міфотворчість в методиці дослідження стародавньої китайської архітектури / Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Випуск 63. 2022. С 110–123; ISSN 2522–1809 URL: <http://archinform.knuba.edu.ua/article/view/263703>
105. Чанчжи У. Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю / Чанжи У. Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю. Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. Архітектура та будівництво. К.: НАУ, 2022. Вип. 25. С. 120–129. URL: 10.18372/2415–8151.25.16788 <https://jrnl.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/16788>
106. Чанчжи У. Філософсько-релігійна змістовність храмової архітектури Китаю. у Чанчжи / Філософія в аксіосфері глобалізуючого соціуму // Матеріали міжвузівського міського науково-практичного семінару – Харків:

Нац. аерокосм. Ун-т ім. М. Є. Жуковського «Харків. авіац. Ін-т», 2022. – 124 с. С. 45.

107. Чанчжи У. Форми синтезу мистецтв китайської архітектури. Комунальне господарство міст, 2021, 4(164), 58–64. ISSN 2522–1809 URL: <https://khg.kname.edu.ua/index.php/khg/article/view/5821>

108. Чанчжи У. Особливості національних архітектурних шкіл Китаю / Комунальне господарство міст, 2021, том 1, випуск 161, С 98–103.

109. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Китайський досвід впровадження форм синтезу у створенні архітектурного образу храму/ Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика» 16-17 листопада 2023 р. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022 – 580 с. С.246. *Особистий внесок здобувача: визначення складових синтезу, які можуть працювати як при реконструкції/ створенні аутентичного храмового комплексу Китаю, так і при реконструкції/ створенні сучасного храму або культової споруди..*

110. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Національна традиція як підґрунтя розвитку архітектури Китаю / Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика» 16–17 листопада 2022 р. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022 – 274 с. С.173.

111. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Порівняльний аналіз храмової архітектури Китаю та західної Європи періоду середньовіччя / Комунальне господарство міст, 2022, том 3, випуск 170. ISSN 2522–1809 URL: <https://khg.kname.edu.ua/index.php/khg/article/view/5964>

112. Введение в китайскую культуру. Пекин: Китайское Драматическое Изд-во, 2013.

113. Чень Цзінке. П'ятий фасад – традиції китайської архітектури URL: <https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/84006/55-56.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 25.09.2023).

114. Чернявський В. Г. Синтез мистецтв і дизайн міського середовища / В. Г. Чернявський // Містобудування та територіальне планування. 2011. Вип. 39. – С. 436–442. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/МТР_2011_39_66 (дата звернення: 25.08.2022).
115. Чернявський В. Г. Регіональні особливості розвитку різьби по дереву в Україні та сучасні тенденції застосування в інтер'єрі / В. Г. Чернявський, І. М. Понайда // Сучасні проблеми архітектури та містобудування : наук.-техн. зб. / Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. ; відп. ред. М. М. Дьомін. – Київ : КНУБА, 2018. – Вип. 19. – С. 104–109.
116. Чернявський В.Г. Роль монументально-декоративної скульптури при формуванні міського середовища / В.Г. Чернявський // Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. збірник. 2010. Вип. 38. С. 445–451.
117. Чжоу Цзюньян. Тектонически-декоративные системы неоклассической архитектуры Китая: автореферат дис. канд. искусствоведения. СПб., 2009. 25 с.
118. Чун Яту. Работа, опережающая эпоху// Китай. 2013. № 11 (97). С. 42–43.
119. Шахаб З. Еволюція архітектури мечетей Ірану (VII – XVIII ст.): дис. ... канд. архітектури: 18.00.01/Захеді Шахаб; Київ. нац. ун-т буд-ва та архітектури. Київ, 2018. 200 с.: рис. укр.
120. Швыдковский О. А. Гармония взаимодействия // Архитектура и монументальное искусство. – М.: Строительство, 1984. 280 с.
121. Швыдковский О. Искусство взаимодействия // Синтез искусств в архитектуре общественных зданий. М: Совет. Художник. 1974.
122. Шевченко М. Ю. Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая эпохи Чжоу. XI-III ст. до н. э., среднего и нижнего течения реки Хуанхэ: автореферат дис. ... канд. арх. М., 2006. 28 с.
123. Ши Менлян. Рідна мова сучасної архітектурної культури Китаю / Ши Менлян, Вей Цзюнь, Вань Міннь // ХуаЧжун Архітектура. 2003. № 2. 248 с.

124. Шкляр С. П., Романенко І. І. Принципи формування і удосконалення архітектурного середовища. Містобудування та територіальне планування. 2017. Вип. 63. С. 499–508.
125. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т./пер. с ним. Ю. Н. Попова. М.: Искусство, 1983. Т. 2. 448 с.
126. Шлегель Ф. Памятники мировой эстетической мысли. М.: Искусство, 1967. 254 с.
127. Юдина А. В. Архитектурный облик городов в аспекте геометрических форм // Педагогический вестник. 2015. № 4. С. 354–361.
128. Alex William. Japanese Architecture, New York: George Braziller, Inc. 1963
129. Architecture as social laboratory: Modernity, Cultural Revival, and Architectural Experiment in Peri-urban China // International journal of urban and regional research. 2022. Volume 46: Number 5; pp 729-748.
130. Berkovich G. Reclaiming a History. Jewish Architects in Imperial Russia and the USSR. Volume 4. Modernized Socialist Realism: 1955–1991. Weimar und Rostock: Grunberg Verlag. 2022. С.120. ISBN 978-3-933713-65-0.
131. Binda L. Survey and Investigation for the Diagnosis of Damaged Masonry Structures: the «Torrazzo of Cremona», 12th Int. Brick/Block Masonry Conf., Madrid, Spain. 2000. P.237--257/
132. Blaser W. Chinese Pavilion Architecture: Quality, Design, Structure Exemplified by China. Translated by D. Q. Stephenson. New York: Architectural Book Publishing Co., c1974
133. Boyd A. Chinese Architecture and Town Planning. London: Tiranti Press, 1962; Chicago: The University of Chicago Press, 1962
134. Brown P. Indian Architecture: Buddhists and Hindu Period. Bombay: Taraporevala & Sons. 1942.
135. Bulling A. Buddhist Temples in the T'ang Period. Oriental Art, n.s., 1 (1955:2), pp.79-86; (1955:3), pp. 115-22.

136. Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes URL: <https://www.stirworld.com/see-features-buro-ziyu-zhuang-s-chamber-church-is-an-ethereal-abstraction-of-sacred-archetypes> (дата звернення 15.05.2023).

137. Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes URL: <https://www.stirworld.com/see-features-buro-ziyu-zhuang-s-chamber-church-is-an-ethereal-abstraction-of-sacred-archetypes> (дата звернення 15.05.2023).

138. Chen Ch. "«Chinese Architectural Theory.»» Architectural Review (July 1947), 144 pp.

139. Chen X. On the Origin and Development of Three-back-shared Buddhist Temple in western Region. Available online, 2001. URL: <https://new.qq.com/omn/20210122/2021> (дата звернення 15.07.2023).

140. China Pavilion at Shanghai Expo <https://www.hunterdouglasarchitectural.eu/fr-BE/projects/project.jsp?pId=8a43834927a88aca0128888cdffc0283>

141. Chinese Traditional Architecture. Edited by Nancy S. Steinhardt. New York: China Institute, 1984.

142. Chinesische Architektur. 2 vols. Berlin: Ernst Wasmuth, 1925.; Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. 3 vols. Berlin: G.Reimer, 1911, 1913, 1931.

143. Chung Tai Chan Monastery <https://english.cw.com.tw/article/article.action?id=2820>

144. Courtyard House in China: Tradition and Present . Translated by D. Q.Stephenson. Basel: Birkh auser, 1979

145. CyArk. URL: <https://www.greece-is.com/i-took-a-virtual-tour-of-the-acropolis-museum-with-google-arts-culture/> (дата звернення 15.05.2023).

146. Dagens B. Mayamata: An Indian Treatise on Housing Architecture and Iconography. New Delhi: Sitaram Bhartia Institute of Scientific Research, 1986.

147. Eliade M. Aspects du mythe. Paris: Gallimard, 1963. 247 p.
148. Fletcher Sir. Banister. The History of Architecture. New Delhi: CBS Publishers and Distributors 1992.
149. Georges B. Les tombeaux imperiaux : Ming et Tsing : historique, cartes, plans; Letemple des lamas : temple lamaiste de Yung ho kung a Peking: descriptions, plans, photos, ceremonies
150. Grover S. The Architecture of India: Buddhist and Hindu. Ghaziabad: Vikas Publishing House PVT Ltd. 1988.
151. Hardabkhadze I. Сучасний дизайн. Синтез мистецтв, технологій, етнокультури та екології. Питання культурології, (35), 21–33, 2019 URL:: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.35.2019.188781> (дата звернення 18.04.2023).
152. Hardy A. The Temple Architecture of India. Great Britain: Wiley. 2007.
153. Jean--Louis Cohen. Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes. – New York: Museum of Modern Art, 2013.
154. Kak S. «Space and Cosmology in Hindu Temple». Vaastu Kaushal: International Symposium on Science and Technology in Ancient Indian Monuments. New Delhi, November 16-17, 2002. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.ece.lsu.edu/kak/Time2.pdf> (дата звернення 15.05.2023).
155. Koolhaas R. Mutations, Arc en rêve centre d'architecture, Bordeaux, 2001 ISBN 978--84--95273--51--2.
156. Koolhaas R. The Great Leap Forward. Harvard Design School Project on the City, Taschen, New York, 2002 ISBN 978-3-8228-6048-9
157. Koolhaas R.; Chung Ch. Judy; Inaba J. and Leong Sze Tsung (2002) The Harvard Design School Guide to Shopping. Harvard Design School Project on the City 2, Taschen, New York, ISBN 978-3-8228-6047-2
158. Kramrisch, Stella. The Hindu Temple (Volume I&II.) Delhi: Motilal Banarsidas Publishers Private Limited, 2002.

159. Kris Yao & ARTECH Unveils A Floating Meditation Place-Water Moon Monastery URL: https://worldarchitecture.org/article-links/efhch/kris-yao-artech-unveils-a-floating-meditation-placewater-moon-monastery.html#google_vignette
160. Kutsevych V., Osychenko H., Rusin V., Tyshkevych O. Ways to Improve the School Buildings Capital Fund. In: Onyshchenko V., Mammadova G., Sivitska S., Gasimov A. (eds). Proceedings of the 2nd International Conference on Building Innovations. ICBI 2019.. Lecture Notes in Civil Engineering. Springer, Cham, 2020. Vol. 73.
161. Le Corbusier. The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale, Universally Applicable to Architecture and Mechanics (1954). Basel & Boston: Birkhäuser, 2004. — 133 p.
162. Liang S. A Pictorial History of Chinese Architecture: A Study of the Development of Its Structural System and the Evolution of Its Types . Cambridge: MIT Press, 1984. /Gen
163. Lin Wei-Cheng. Building Sacred Mountain: The Buddhist Architecture of China's Mount Wutai. Washington: University of Washington Press. (2014).
164. Liu G. Beijing: A Cornucopia of Classical Chinese Architecture. Singapore: GrahamBrash, 1982.
165. Liu J. The Architectural Artistry of China's Timber Arch Covered Bridges. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2017. pp. 262–66.
166. Liu J., Changdong Ch. Bucolic Fu'an. Beijing: Zhonghua Book Company, 2016, pp. 20, 243
167. Liu J., Gang H. Bucolic Qingyuan. Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 2011 pp. 296–318.
168. Liu J., Weiping Sh. Lounge Bridges in Taishun. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2005. pp. 6–20.
- 169.
170. Liu L. G. Chinese Architecture. New York: Rizzoli, 1989

171. Liu Sh. Bei Qi Biaoyixiang Yicahui shizhu—zhonggu Fojiao shehui jiuji de ge'an yanjiu (The Northern Qi Yicahui stone pillar of Biaoyixiang—A case study of a medieval Buddhist relief society). *Xinshixue* (New history) 4, no. 5 (1994):1–47.
172. Lourenco P. B., Roque J.A. Simplified indexes for the seismic vulnerability of ancient masonry buildings. *Construction and Building Materials*, 20, 2006, pp 200–208. URL: <http://www.sciencedirect.com/> (дата звернення 08.02.2023).
173. Lu Yu-tsun. The Place of Chinese Architecture in Chinese Culture: A Rambling Discussion. *Chinese Culture*, 1962, pp. 9–27.
174. Lung D. Chinese Traditional Vernacular Architecture. Hong Kong: Regional Council and University of Hong Kong, 1991.
175. Luo Sh. Xianren hao louju: Xiangyang xin chutu xianglun taolou yu Zhongguo futuci leizheng. Immortals favor tower dwelling: A comparative study on the newly unearthed ceramic building model with chattras from Xiangyang and the futuci of China. *Gugong Bowuyuan Yuankan. Palace Museum Journal*, 2002 p.10–26.
176. Ma Xueqiang. Eight Hundred Miles of Oujiang. Beijing: The Commercial Press. 2016.
177. Michell G. The Hindu Temple: An Introduction to its Meaning and Forms. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.
178. Miller T. Of Palaces and Pagodas: Palatial Symbolism in the Buddhist Architecture of Early Medieval China. *Frontiers of History in China* 2, 2015: 222–63.
179. Novelli L. Shanghai: Architettura & Citta: Tra Cina E Occidente. Architecture and the City: Between China and the West. Rome: Edizioni Librerie Dedalo, 1999.
180. Open Heritage Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/project/openheritage> (дата звернення 15.07.2023).

181. Osada T., Sekino T. *The Historical Sites of Chinese Culture*. Kyoto, 2000: nihonnoshingaku, vol. 4, p. VI-69-120.
182. Peking et ses environs : dixieme serie: Tsing ming yuan (la Fontaine de jade). Beijing: A. Nachbauer, 1925--1931. URL: Urb:Beijing /Imp /Gard /Tomb /Rel (дата звернення 11.11.2022).
183. *Picturesque China: Architecture and Landscape, A Journey through Twelve Provinces*. Translated by Louis Hamilton. London: T. Fisher Unwin Ltd., n.d.
184. Pirazzoli-t'Serstevens M. *Living Architecture: Chinese*. Translated by Robert Allen. New York: Grosset and Dunlap, 1971; London Macdonald, 1972.
185. Rian I. M., Park J., Ahn H. U & Chang D. Fractal geometry as the synthesis of Hindu cosmology in Kandariya Mahadev temple, Khajuraho. *Building and Environment*, Vol. 42, Issue 12, 2007, pp 4093--4107. URL: Режим доступу до ресурсу: <http://www.elsevier.com/> (дата звернення 15.11.2022).
186. Rowe P. and Seng K. R. *Architectural Encounters With Essence and Form in ModernChina*. Cambridge: MIT Press, 2002. URL: (SA) (UES) NA1545 .R68 2002 /20th (дата звернення 19.04.2023).
187. Ruan X. *Accidental Affinities: American Beaux--Arts in Twentieth--century ChineseArchitectural Education and Practice*. *Journal of the Society of Architectural Historians*, March 2002
188. Salguero C. P. *Translating Buddhist Medicine in Medieval China*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014
189. Shi J. *Incorporating All For One: The First Emperor's Tomb Mound*. *Early China* 37: 359--91, 2014.
190. Shweta V. *Building Science of Indian Temple Architecture*. Masters Program: Structural Analysis of Historic Constructions, 2008.
191. Sickman L., Soper A. *The Art and Architecture of China*. Harmondsworth: Penguin Books, 3rd edition, 1971.
192. Sleptsov O. *Orthodox Church Architecture: From Concept to Implementation*. Kiev: A+C; Istanbul, Printed and Publishing by SoncagPublishing,

, 2019, 608 p., / Ukrainian Academy of Architecture, Kiev National University of Building and Architecture, LICENCE&ARCH Architectural practice. Монографія. ISBN 978–605–7539–54–0

193. Sleptsov O., Ivashko Yu., Andrii Dmytrenko A., Krupa M. The contemporary churches in the natural environment: modernization of landscape traditions Landscape Architecture and Art. Scientific Journal of Latvia University of Life Sciences and Technologies, Landscape Architecture and Art. 2021. 19(19), pp. 121–130 URL: 10.22616/j (дата звернення: 12.07.2021).

194. Steinhardt N. S. Chinese Architecture: A History. Princeton: Princeton University Press, 2019.

195. Steinhardt N. S. Early Buddhist Architecture and Its Indian Origins. In Flowering of a Foreign Faith. Edited by Janet Baker. New Delhi: New Delhi Publishers, 1998, pp. 38–53.

196. Towards a human science: The relevance of E. Fromm for today / Ed. R. Funk, N. McLaughlin. Gießen, 2015.

197. Traditional Chinese Architecture: Twelve Essays: Twelve Essays (The Princeton--China Series, 8) Hardcover – May 30, 2017 by Xinian Fu (Author), Nancy Steinhardt (Editor), Alexandra Harrer (Translator)

198. Vlasov V. G.; Publisher, Кольна, 1997 ; Original from, the University of Michigan ; Digitized, Nov 4, 2008 ; ISBN, 5887370106

199. Wang R. The History of Buddhism in Fujian. Xiamen: Xiamen University Press 1999, p. 4.

200. Wong, Dorothy. The Mapping of Sacred Space: Images of Buddhist Cosmographies in Medieval China. In The Journey of Maps and Images on the Silk Road, edited by Philippe Forêt and Andreas Kaplony: Leiden and Boston: Brill., 2000.

201. Xu Y., Li J. Cong Beiwei huangshi fojiao huodong kan Songyuesi ta de xingzhi zhunbei. Analysis of the form preparation for the Songyuesi pagoda from the view of royal religious activities in Northern Wei dynasty. Huazhong jianzhu (Huazhong architecture, 2005) 25, no. 11: 101–3.

202. Yang H. *A Record of Buddhist Monasteries in Lo-yang*. Translated by Yi-t'ung Wang. Princeton: Princeton University Press, 1984.
203. Yang X. *Luoyang qielanji jiaojian* (A Record of Buddhist Monasteries in Luoyang, with annotation). Beijing: Zhonghua shuju, 2006.
204. Yu Sh. Ito Chuta and the Narrative Structure of Chinese Architectural History. *JA (Journal of Architecture, 2015) 20*: 1–35.
205. Yu Sh. The Formation of the Basic Narrative Structure of Chinese Architectural History as Reflected in Ito Chuta's Scholarship. *Zhongguo jianzhushilun huikan* (The Journal of Chinese Architecture History, 2015) 11: 3–30.
206. Zhang G. *Han-Tang Fosi wenhua shi (shang)* (A history of Buddhist temple culture from Han-Tang, vol. 1). Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1999.
207. Zhang Sh. *Buddhist Temples of Jiangnan in China*. Wuhan: Hubei Education Press 2002, pp. 72–73.
208. Zhang Sh. The Architecture of Chen Taiwei Palace in Luoyuan, Fujian. *Cultural Relics, 2009, 1*: 67–75.
209. Zhang Sh. *The Main Hall of Baoguo Temple in Ningbo: Survey Analysis and Basic Research*. Nanjing: Southeast University Press 2012, pp. 188, 204.
210. Zherdiev V. *The Golden Age of Orthodox Ecclesiastical Architecture in Germany (19th – beginning of 20th centuries): History and Synthesis of Arts* (Munich, 2020, ISBN 978-3-935217-811)
211. Zhong X. *Bei Wei Luoyang Yongningsi ta fuyuan tantao*. On the reconstruction of the Yongningsi pagoda in Northern Wei's Luoyang. *Wenwu (Culture relics) 1998, no. 5*: 51–64.
212. Zhongguo X. *Shehui kexueyuan kaogu yanjiusuo*, ed. *Bei Wei Luoyang Yongningsi, nian kaogu fajue baogao* (Yongningsi in Northern Wei Luoyang: An excavation report on the archaeology of the years). Beijing: Zhongguo da baike quanshu chubanshe, 2015.

213. 中国传统建筑美学对现代建筑的影响研究, 2023 [Дослідження впливу китайської традиційної архітектурної естетики на сучасну архітектуру]
214. 中国传统建筑美学对现代建筑的影响研究.文化科学, 2022 [Дослідження впливу китайської традиційної архітектурної естетики на сучасну архітектуру. Культурологія]
215. 中国传统建筑美学探究.建筑技术科学, 2018 [Дослідження традиційної китайської архітектурної естетики. Architectural Technology Science]
216. 从灵隐寺的“智慧寺院”浅谈企业数字化转型 [Коротке обговорення цифрової трансформації підприємства від «розумного храму» храму Лін'їнь] URL: <https://cloud.tencent.com/developer/article/2121991>
217. 佛教建筑绕拜空间的演变及动因 [The Evolution and Motivation of the Space of Worship in Buddhist Architecture"» New Architecture. 2021, (03) p.115--119]
218. 作者凌俐云 从佛教建筑称谓流变探其形制的汉化进程2019 [Дослідження процесу синізації буддійських архітектурних найменувань на основі еволюції найменувань буддійської архітектури»», Чжецзянський університет, с. 98]
219. 傅熹年。中国建筑史论选集 [Fu Xinian. Zhongguo Jianzhu Shilun Xuanji. Shenyang, 2013, 502 p.]
220. 北京法海寺水月观音：什么是皇家气派？
URL:https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10771494
221. 古筝的中国传统美学价值.成人教育学 [Традиційна китайська естетична цінність. Guzheng, 2014]

222. 国家级佛教建筑文化遗产的时空分布 [The Temporal and Spatial Distribution of National Buddhist Architectural Cultural Heritage, Journal of Guilin University of Technology. 2021,41(02) p.332--341]
223. 孙儒儻, 孙毅华。敦煌石窟全集 [Sun Ruxian, Sun Yihua. The Complete Works of Dunhuang Grottoes. Vol. 21. Hongkong, 2001, 280 p.]
224. 孫娟東。敦煌莫高窟的建築藝術 2007[Sun Juan Dong. The architectural art of the mogao grottoes in dunhuang].
225. 孫尊 綜合藝術”理念對我國地鐵車站藝術設計的影響 [Sun Tsun. The influence of the synthesis of the arts concept on the artistic design of china's subway stations]
226. 宋]王溥《唐会要. 2004
227. 山海 摩近代文化中的整體藝術視野 현상.2009
228. 張彥凡。敦煌莫高窟建築藝術的審美特徵.2011 [Zhang Yanfan. Aesthetic characteristics of the architectural art of the Mogao grottoes in Dunhuang]
229. 承德古建筑。天津大学建筑系、承德市文物局编著 [Chengde Gujianzhu. Tianjin Daxue Jianzhuxi, Chengdeshi Wenwuju Bianzhu. Beijing, 1982, 330 p.]
230. 文化遗韵、精神空间 中国传统建筑技术美学. 工程地质 Естетика традиційної китайської архітектури
231. 日本建築史図集。日本建築學會編集 /An Illustrated History of Japanese Architecture. Edited by the Architectural Society of Japan. Tokyo, 2016, 203 p.
232. 李英光。空間的藝術：第285窟莫高窟空間規劃與北朝建築行為研究 \ Li Yingguang. The Art of Space: A Study of the Spatial Planning of the 285th Mogao Grotto and Construction Behavior of the Northern Dynasties

233. 汉典 // Zidian URL: <http://www.zdic.net>. 汉典 // Zidian [Electronic resource]. – 2004–2012. – Mode of access: <http://www.zdic.net>.
234. 洛阳龙门石窟景区夜景 (页面存档备份, 存于互联网档案馆) \ Мальовничий район грот Лунмен у Лояні, 亚太日报 · 2013年4月9日
235. 浅谈中国传统建筑美学对现代建筑的影响 [Розповідаючи про вплив китайської традиційної архітектурної естетики на сучасну архітектуру., 2023]
236. 浅谈中国传统建筑美学对现代建筑的影响.市政工程 [Розповідаючи про вплив традиційної китайської архітектурної естетики на сучасну архітектуру. Муніципальне будівництво, 2021]
237. 浅谈中国传统建筑美学对现代建筑的影响.文化科学 [Говорячи про вплив традиційної китайської архітектурної естетики на сучасну архітектуру. Культурологія, 2021]
238. 浅谈古筝的中国传统美学价值.教育学 [Про традиційну китайську естетичну цінність Гучжен Освіта, 2021]
239. 清式营造则例 / 梁思成著. 北京: 清华大学出版社 [Лян Січен. Правила строительства. Пекин: Издательство Университета Циньхуа, 2006. 208 с.]
240. 清式营造则例 / 梁思成著. 北京: 清华大学出版社 [Лян Січен. Правила строительства. Пекин: Издательство Университета Циньхуа, 2006. 208 с.]
241. 潘谷西。中国古代建筑史, 第四卷 [Pan Guxi. Zhongguo Gudai Jianzhushi, Vol. 4. Beijing, 2009, 643 p.]

242. 王, 秀明. "«乐"» 字初义研究 / 秀明王 .- 武汉: 武汉音乐学院学报 第 4 期, 武汉音乐学院学报出版社, 2005, 103–106 页 = [Ван Сюмін. Дослідження базового сенсу ієрогліфа ««Юе»» / Сюмін Ван // Вісник Уханьської академії музики. – Ухань: Вид-во ««Вісник Уханьського академії музики»», 2005. –С. 103–106.]
243. 王卉娟. 元代永乐宫纯阳殿建筑壁画线描 [Wang Huijuan. Yuandai Yonglegong Chunyangdian Jianzhu Bihua Xianmiao. Beijing, 2013, 120 p.]
244. 禅境在当代佛教建筑设计中的表达策略与方法研究 \ [Дослідження стратегій і методів вираження дзен у сучасному буддійському архітектурному проектуванні. Університет Шеньян Цзяньчжу, Фу Сінян Традиційна китайська архітектура: дванадцять есе.]
245. 视听联觉艺术|数字艺术|交互艺术|数字媒体艺术|北京跨媒体艺术 / Лі Хуайдзі. [Застосування та креативні рішення технології VR в цифрових музеях] URL: https://etdam.com/VR/artlab/academic%20research_detail8.html
246. 许宏, 陈国梁, 赵海涛. 二里头遗址聚落形态的初步考察 考古 [Xu Hong, Chen Guoliang, Zhao Haitao. Erlitou Yizhi Juluo Xingtaide Chubu Kaocha. Kaogu]. 2004, no. 11, pp. 23–31].
247. 论述传统建筑符号在中国传统建筑中的应用.建筑设计及理论 [Обговорення застосування традиційних архітектурних символів у китайській традиційній архітектурі. Архітектурний дизайн і теорія, 2018]
248. 说文解字注 // 中华博物 [Electronic resource]. – 2001–2012. – Mode of access: <http://www.gg-art.com/imgbook/index.php?bookid=53>.
249. 酈道元《水经注·灋水》 [Ли Даюань. Комментарии к Канону вод]

250. 郭东恒), 云冈石窟山顶东部北魏佛教建筑遗址发掘报告 [Звіт про розкопки буддійських архітектурних об'єктів північної Вей на сході гірської вершини гротів Юньган»», Дослідження храмів у Гротах. 2021, с. 1--50]
251. 郭黛姮。中国古代建筑史, 第三卷 [Guo Daiheng. Zhongguo Gudai Jianzhushi, Vol. 3. Beijing, 2009, 868 p.]
252. 马得志。1959—1960 年唐大明宫发掘简报 考古
253. 傅熹年.中国建筑史论选集 (Вибрані статті з історії архітектури). Шеньян: Ляонін мейшу, 2013. 502 с.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Чанчжи У. Особливості національних архітектурних шкіл Китаю / Комунальне господарство міст, 2021, том 1, випуск 161, С 98-103.
ISSN 2522-1809 <https://eprints.kname.edu.ua//60147/1/5720-Текст%20статті-12119-2-10-20211017.pdf>
2. Чанчжи У. Форми синтезу мистецтв китайської архітектури. Комунальне господарство міст, 2021, 4(164), 58–64. ISSN 2522-1809 <https://khg.kname.edu.ua/index.php/khg/article/view/5821>
3. Чанчжи У. Міфопоетика та міфотворчість в методиці дослідження стародавньої китайської архітектури / Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Випуск 63. 2022. С 110-123; ISSN 2522-1809 <http://archinform.knuba.edu.ua/article/view/263703>
4. Чанчжи У. Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю / Чанжи У. Порівняльний аналіз буддійської та даоської храмової архітектури стародавнього Китаю. Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. Архітектура та будівництво. К.: НАУ, 2022. Вип. 25. С. 120-129. DOI: 10.18372/2415-8151.25.16788 <https://jrnl.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/16788>
5. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Порівняльний аналіз храмової архітектури Китаю та Західної Європи періоду середньовіччя / Комунальне господарство міст, 2022, том 3, випуск 170. ISSN 2522-1809 <https://khg.kname.edu.ua/index.php/khg/article/view/5964> *Особистий внесок здобувача: аналіз відмінностей храмової архітектури на прикладі окремого часового проміжку – епохи Середньовіччя, принципи розрізнення у культурі, самоідентифікації, та у теоретично-практичних підходах до формування храмових комплексів.*

6. Чанчжи У. Естетична цінність храмів в традиційній китайській архітектурі // Архітектурна практика» випуск 9, 2022 р., дата публікації 23 серпня 2022 р. DOI:5jol2w10jv/6325212 <https://g3mv.com/thesis/detail/6325212>
Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:
7. Чанчжи У. Філософсько-релігійна змістовність храмової архітектури Китаю. у чанчжи / Філософія в аксіосфері глобалізуючого соціуму // Матеріали міжвузівського міського науково-практичного семінару – Харків : Нац. аерокосм. ун-т ім. М. Є. Жуковського «Харків. авіац. ін-т», 2022. – 124 с. С. 45.
8. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Національна традиція як підґрунтя розвитку архітектури Китаю / Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика» 16-17 листопада 2022 р. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022 – 274 с. С.173. *Особистий внесок здобувача: аналіз китайських архітектурних шкіл та їх вплив на сучасне будівництво, визначення аспектів впливу конфуціанства на формування китайських архітектурних шкіл.*
9. Чанчжи У. Оленіна О.Ю. Китайський досвід впровадження форм синтезу у створенні архітектурного образу храму/ Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Перспективи розвитку територій: теорія і практика» 16-17 листопада 2023 р. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022 – 580 с. С.246. *Особистий внесок здобувача: визначення складових синтезу, які можуть працювати як при реконструкції/ створенні аутентичного храмового комплексу Китаю, так і при реконструкції/ створенні сучасного храму або культової споруди..*

ДОДАТОК Б



Рис. 2.1. Мавзолей і меморіальний парк Сунь Ят-сена, 1929-1930 рр., архітектор
Люн Янь-Ці



Рис. 2.1. А. Мавзолей і меморіальний парк Сунь Ятсена, 1929-1930 рр.,
архітектор Люн Янь-Ці. Статуя Сунь Ятсена в меморіальній залі



Рис. 2.1. Б. Мавзолей і меморіальний парк Сунь Ятсена, 1929-1930 рр., архітектор Люн Янь-Ці. Емблема Республіки Китай в орнаменті на стелі жертовного залу.



Рис. 2.1. В. Мавзолей і меморіальний парк Сунь Ятсена, 1929-1930 рр., архітектор Люн Янь-Ці. Купол мавзолею. Мозаїка.



Рис. 2.1. Г. Мавзолей і меморіальний парк Сунь Ятсена, 1929-1930 рр., архітектор Люн Янь-Ці. Кам'яна табличка в павільйоні



Рис. 2.2. Міністерство закордонних справ Гоміндану в Нанкін (1932-1933 рр., архітектор Хуа Чай)

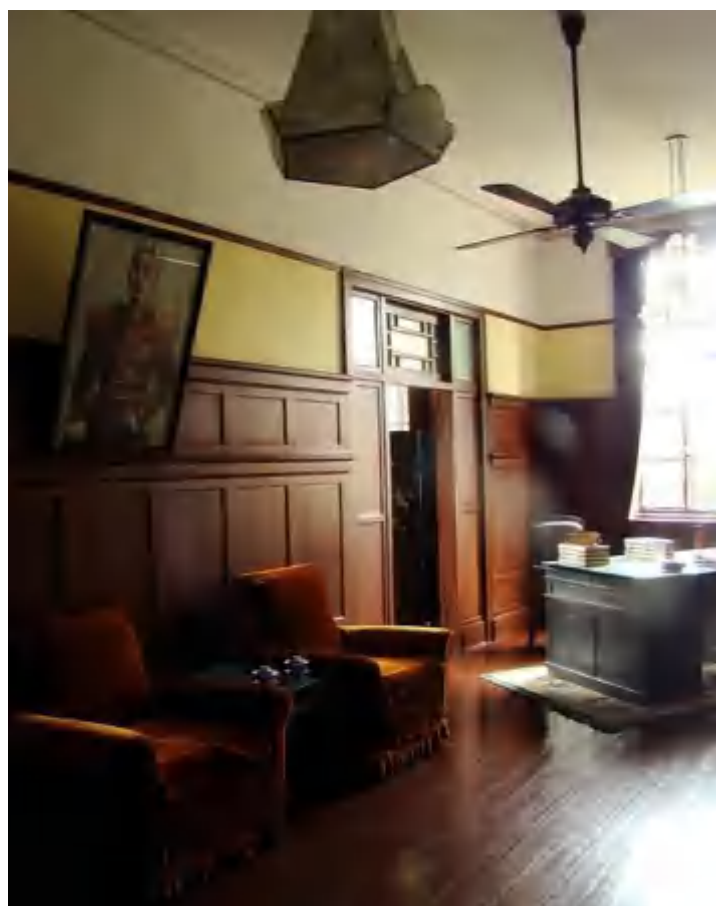


Рис. 2.2. А. Міністерство закордонних справ Гоміндану в Нанкін (1932-1933 рр., архітектор Хуа Чай). Інтер'єр.



Рис.2.3. Будівля державної бібліотеки у Шанхаї,1934-1936 рр., архітектор Дун Да-Кю



Рис.2.3. А. Будівля державної бібліотеки у Шанхаї,1934-1936 рр., архітектор Дун Да-Кю. Оздоблення фасаду



Рис.2.3. Б. Будівля державної бібліотеки у Шанхаї, 1934-1936 рр. Головний зал з відреставрованими розписами на стелі та «павиними воротами».



Рис.2.3. В. Будівля державної бібліотеки у Шанхаї, 1934-1936 рр., архітектор Дун Да-Кю. Чавунні ворота в головному холі бібліотеки.



Рис.2.4. Готель «Дружба» У Пекіні, 1954 р., архітектор Чжан Бо



Рис.2.4. А. Готель «Дружба» У Пекіні, 1954 р., архітектор Чжан Бо. Оздоблення фасаду



Рис.2.4. Б. Готель «Дружба» У Пекіні, 1954 р., архітектор Чжан Бо. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.4. В. Готель «Дружба» У Пекіні, 1954 р., архітектор Чжан Бо. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.5. Санаторій для студентів з Азії та Африки біля Пекіну, 1955 р., (Нині The Peking Union Medical College) архітектор Чен Тін-О



Рис.2.6. Адміністративна будівля Сань Лі Хо у Пекіні, 1955, архітектор Чжан Кай-Ті



Рис.2.6. А. Адміністративна будівля Сань Лі Хо у Пекіні, 1955, архітектор Чжан Кай-Ті. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.6. Б. Адміністративна будівля Сань Лі Хо у Пекіні, 1955, архітектор Чжан Кай-Ті. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.6. В. Адміністративна будівля Сань Лі Хо у Пекіні, 1955, архітектор Чжан Кай-Ті. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.6. Г. Адміністративна будівля Сань Лі Хо у Пекіні, 1955, архітектор Чжан Кай-Ті. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.6. Д. Адміністративна будівля Сань Лі Хо у Пекіні, 1955, архітектор Чжан Кай-Ті. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.7. Університет Цінхуа у Пекіні, 1953, архітектор Ляан Ші-Чен



Рис.2.7.А. Університет Цінхуа у Пекіні, 1953, архітектор Ляан Ші-Чен. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.7.Б. Університет Цінхуа у Пекіні, 1953, архітектор Ляан Ші-Чен. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.7.В. Університет Цінхуа у Пекіні, 1953, архітектор Ляан Ші-Чен. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.7.Г. Університет Цінхуа у Пекіні, 1953, архітектор Ляан Ші-Чен. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.8. Готель Сіань Шан, Пекін, 1982 р., архітектор Йо Мін Пей



Рис.2.8. А. Готель Сіань Шан, Пекін, 1982 р., архітектор Йо Мін Пей

Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.2.9. Готель Діан Го, Пекін, 1982 р., архітектор Чен Шен-Юен



Рис.2.9. А. Готель Діан Го, Пекін, 1982 р., архітектор Чен Шен-Юен



Рис.2.10. Музейно-храмовий комплекс Че Лі Бін Ше (Vihua Temple), архітектор Де Ніан-Ці



Рис.2.10. А. Музейно-храмовий комплекс Че Лі Бін Ше (Vihua Temple), архітектор Де Ніан-Ці. Оздоблення інтер'єру храму.



Рис.2.10. Б. Музейно-храмовий комплекс Че Лі Бінь Ше (Bi Hua Temple), архітектор Де Ніан-Ці. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис. 2.11. Комплекс Сань-тан, м.Сіань



Рис. 2.11. А. Комплекс Сань-тан, м.Сіань. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис. 2.11. Б. Комплекс Сань-тан, м.Сіань. Оздоблення стін Великої пагоди.



Рис. 2.11.В. Комплекс Сань-тан, м.Сіань. Фреска Цюе на стіні Тан.



Рис. 2.11. Г. Комплекс Сань-тан, м.Сіань. Оздоблення стін Великої пагоди.



Рис. 2.11.Д. Комплекс Сань-тан, м.Сіань. Настінний розпис



Рис. 2.12. Західний вокзал, Пекін

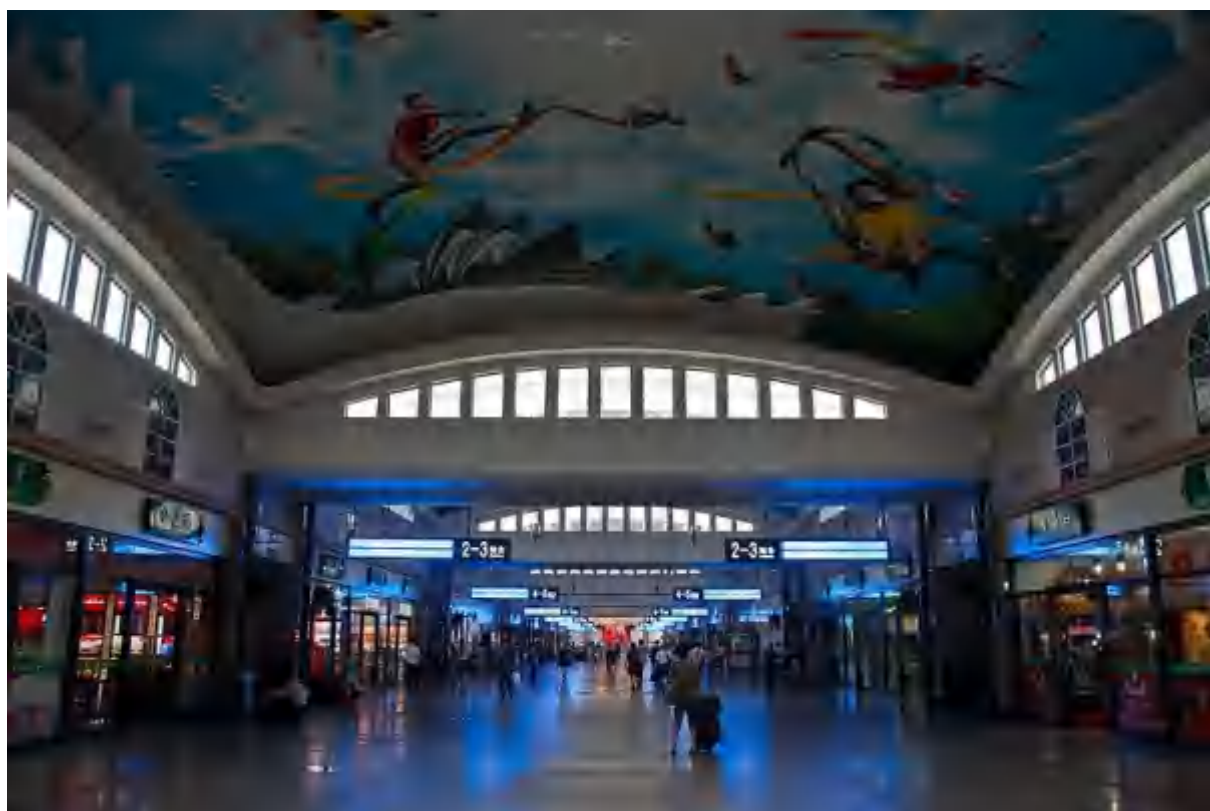


Рис. 2.12.А. Західний вокзал, Пекін. Інтер'єр



Рис. 2.13. Ресторан Сіан Шань, Пекін



Рис. 2.13. А. Ресторан Сіан Шань, Пекін. Інтер'єр



Рис. 2.14. Ресторан Фен Цзе-Юань, Пекін.



Рис. 2.14.А. Ресторан Фен Цзе-Юань, Пекін. Інтер'єр



Рис.2.15. Храм Чжунтай, Тайвань.



Рис.2.15. А. Храм Чжунтай, Тайвань. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.2.15. Б. Храм Чжунтай в окрузі Наньтоу, Тайвань. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.2.16. Центр вечірок та громадських послуг у селі Юаньхегуань



Рис.2.16. А. Центр вечірок та громадських послуг у селі Юаньхегуань. Фасад



Рис.2.16. Б. Центр вечірок та громадських послуг у селі Юаньхегуань.



Рис.2.16. В. Центр вечірок та громадських послуг у селі Юаньхегуань. Фойє



Рис.2.17. Тонгде, студія ZSZY



Рис.2.17. А. Тонгде, студія ZSZY. Дах



Рис.2.17. Б. Тонгде, студія ZSZY. Внутрішній двір



Рис.2.18. Китайський Павільйон Всесвітньої Виставки 2010, Шанхай, Китай



Рис.2.18. А. Китайський Павільйон Всесвітньої Виставки 2010, Шанхай, Китай

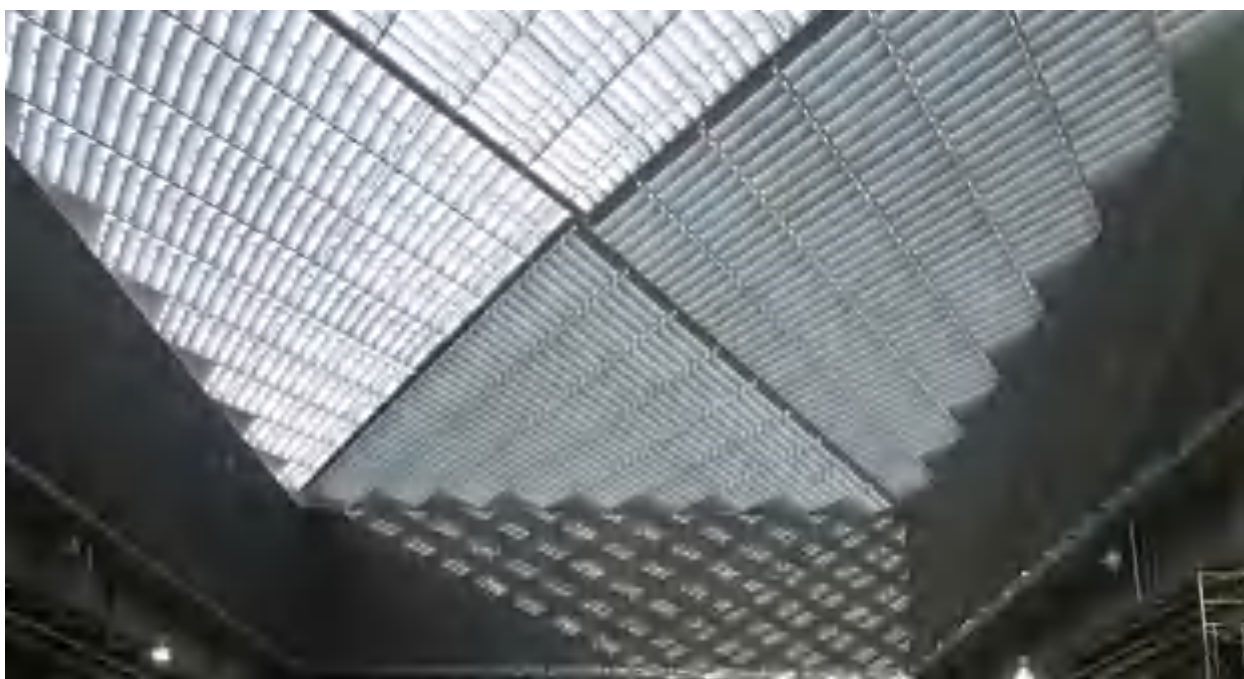


Рис.2.18. Б. Китайський Павільйон Всесвітньої Виставки 2010, Шанхай, Китай



Рис.3.1. Храм Білого Коня або Баймаси (白馬寺), Лоян в провінції Хенань.Китай.



Рис.3.1.А. Храм Білого Коня або Баймаси, Лоян в провінції Хенань.Китай.



Рис.3.1. Б.Храм Білого Коня або Баймаси, Лоян в провінції Хенань.Китай.



Рис.3.1. В. Храм Білого Коня або Баймаси, Лоян в провінції Хенань.Китай.



Рис.3.1. Г. Храм Білого Коня або Баймаси, Лоян в провінції Хенань.Китай.



Рис.3.2. Грот Могао в Дуньхуані.



Рис.3.2.А.Грот Могао в Дуньхуані. Фрески.



Рис.3.2.Б Грот Могао (Північна Вей). Дах гліфів з фронтоном.

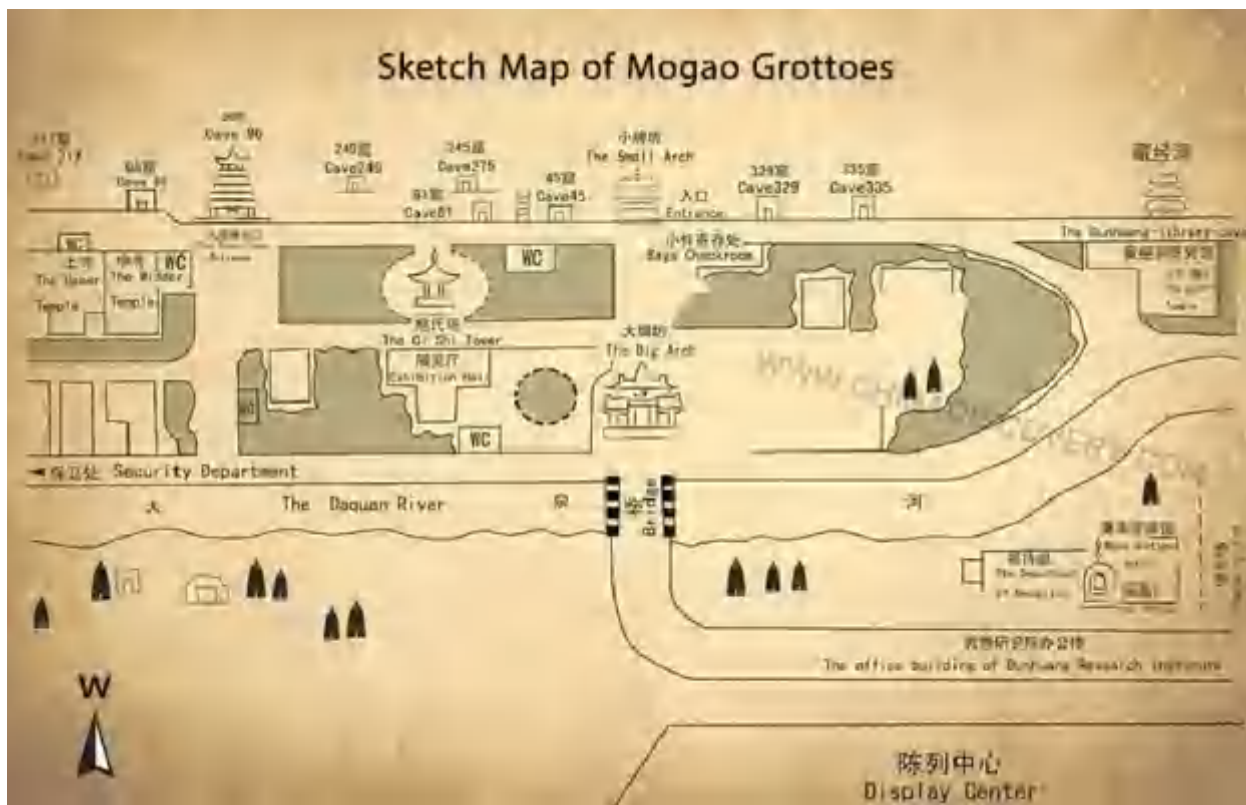


Рис.3.2.В.Грот Могао в Дуньхуані.План



Рис.3.3. Гроты Юньган, Датун, провинция Шаньсі.



Рис.3.3.А. Гроты Юньган, Датун, провинция Шаньсі.



Рис.3.4. Гроты Лунмень («Кам'яні печери біля Драконових воріт»)



Рис.3.4.А.Гроты Лунмень («Кам'яні печери біля Драконових воріт»)



Рис.3.5. Храм Будди та Храм Майтреї. Гора Фаньцзіншань знаходиться в провінції Гуйчжоу, Китай.



Рис.3.6. Храм Наньчан, Доуцунь на Утайшань, провінція Шаньсі, Китай.



Рис.3.7. Храм Фогуан (Світло Буди), район Утайшань. Китай.

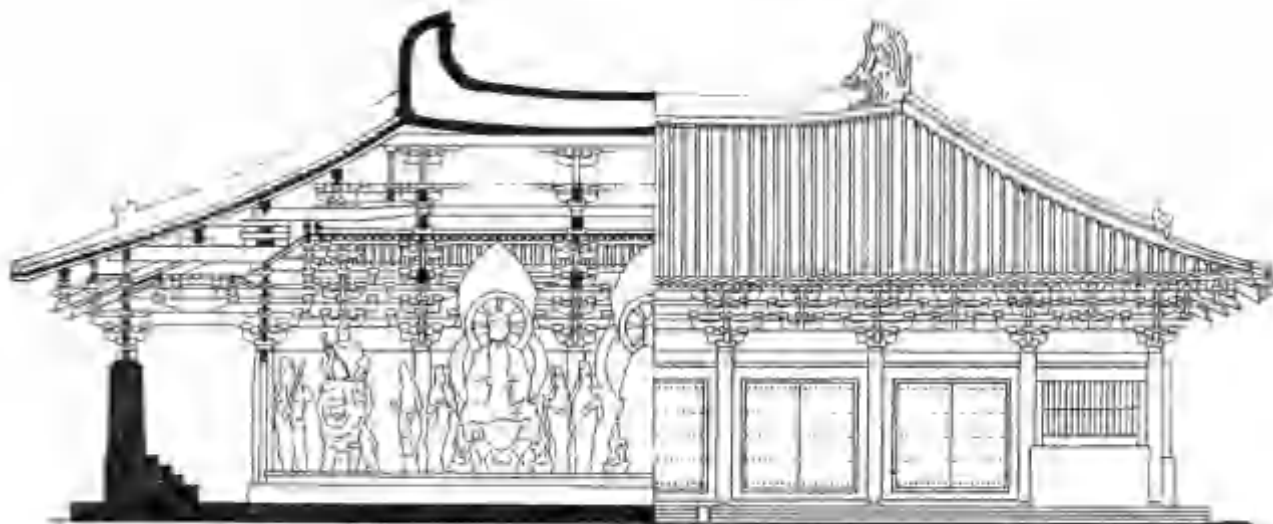


Рис.3.7.А. Храм Фогуан (Світло Буди), район Утайшань. Китай.



Рис.3.8. Храм Цзіньдзін, вершина гори Емей в Сичуані, Китай.



Рис.3.8.А. Храм Цзіньдзін, вершина гори Емей в Сичуані, Китай.



Рис.3.9. Храм Шаолінь, провінція Хенань, Денфен, Китай.



Рис.3.9. А. Храм Шаолінь, провінція Хенань, Денфен, Китай.

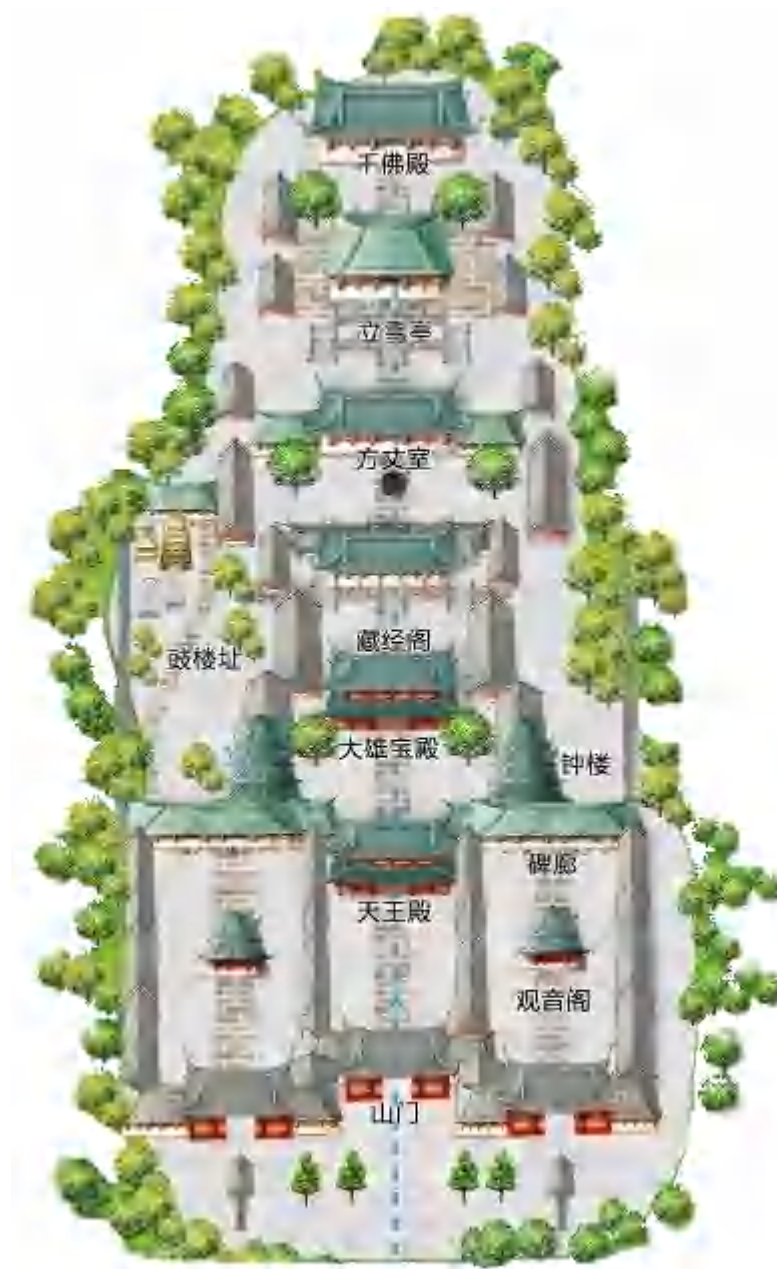


Рис.3.9. Б. Храм Шаолін, провінція Хенань, Денфен, Китай. План.



Рис.3.9. В. Храм Шаолінь, провінція Хенань, Денфен, Китай. Фреска.



Рис.3.9. Г. Храм Шаолінь, провінція Хенань, Денфен, Китай. Ліс пагод.



Рис.3.10. Храм Ханьшань-сі або «Храм Холодної гори», Сучжоу.Китай.



Рис.3.10. А. Храм Ханьшань-сі або «Храм Холодної гори», Сучжоу.Китай.



Рис.3.11. Храм Сіхуанси (або Західний жовтий храм). Пекін. Китай. Пагода Цінцзіхуанчента.



Рис.3.11. А. Храм Сіхуанси (або Західний жовтий храм). Пекін. Китай. Палац Юнцинванфу (Юнхегун)

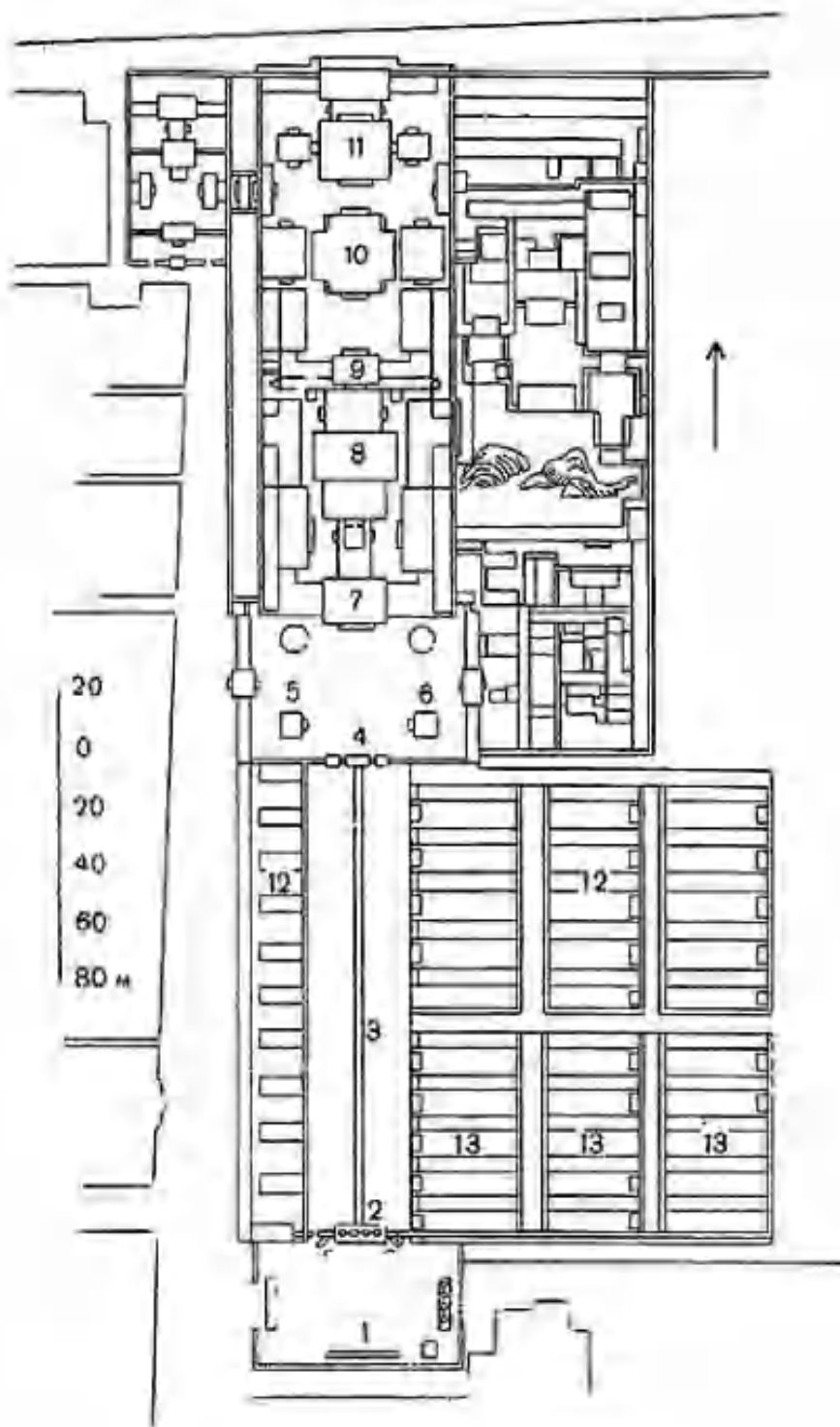


Рис.3.12 Храм Юнхегун Пекін. 1723-1744 рр. План: 1 - стіна «інбі» перед входом; 2 - пайлоу; 3 - площа Урочистих ходів; 4 - ворота Чжаотаймін; 5 - башта Барабана; 6 - башта Дзвона; 7 - павільйон Юнхемін; 8 - павільйон Юнхегун; 9 - павільйон Юн'юдянь; 10 - павільйон Фалундянь; 11 - павільйон Ваньфуге; 12 – «містечко живих Будд»; 13 – «містечко лам»



Рис.3.12.А. Комплекс Юнхегун. Буддйський храм Тибету Юнхегун.
Пекін.Китай



Рис.3.12.Б. Буддйський храм Тибету Юнхегун. Пекін. Китай



Рис.3.12.В. Буддійський храм Тибету Юнхегун. Пекін. Китай. Вивіска.



Рис.3.12.Г. Буддійський храм Тибету Юнхегун. Пекін. Китай. Головний зал



Рис.3.12.Д. Комплекс Юнхегун. Павильон Ваньфуге. Пекин.Китай



Рис.3.13. Сюанькун-си (Висячий монастир), Хеншань провінції Шаньсі, Китай.



Рис.3.13. А. Сюанькун-си (Висячий монастир), Хеншань провінції Шаньсі, Китай.



Рис.3.13.Б Сюанькун-си (Висячий монастир), Хеншань провінції Шаньсі, Китай. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.13.В Сюанькун-си (Висячий монастир), Хеншань провінції Шаньсі, Китай. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.13.Г Сюанькун-си (Висячий монастир), Хеншань провінції Шаньсі, Китай. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.13.Д Сюанькун-си (Висячий монастир), Хеншань провінції Шаньсі, Китай. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.14. Храм Фахай у Шіцзіньшані. Пекін,Китай.



Рис.3.14.А.Храм Фахай у Шіцзіньшані. Пекін,Китай. Бодхісаттва.



Рис. 3.15. Храм Баогуо біля підніжжя гори Емейшань



Рис. 3.15. А. Храм Баогуо біля підніжжя гори Емейшань. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис. 3.15. Б. Храм Баогуо біля підніжжя гори Емейшань. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис. 3.15. В. Храм Баогуо біля підніжжя гори Емейшань. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис. 3.15. Г. Храм Баогуо біля підніжжя гори Емейшань. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис. 3.15. Д. Храм Баогуо біля підніжжя гори Емейшань. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис. 3.16. Храм Ваньняньси посеред гори Емейшань



Рис. 3.16. А. Храм Ваньняньси посеред гори Емейшань. Оздоблення внутрішнього двору



Рис. 3.16. Б. Храм Ваньяньси посеред гори Емейшань. Оздоблення



Рис. 3.16. В. Храм Ваньяньси посеред гори Емейшань. Скульптура



Рис. 3.17. Зал Цзеїнь на вершині гори Емейшань



Рис. 3.17.А. Зал Цзеїнь на вершині гори Емейшань. Оздоблення фасаду



Рис. 3.17.Б. Зал Цзеїнь на вершині гори Емейшань. Оздоблення



Рис.3.18. Храм Наньчань. Nanshan Temple Zhaoan, Zhangzhou, Фуцзянь, Китай, 783 р.н.е.



Рис.3.18. А. Храм Наньчань. Nanshan TempleZhaoan, Zhangzhou, Фуцзянь, Китай, 783 р.н.е.Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.18. Б. Храм Наньчань. Nanshan TempleZhaoan, Zhangzhou, Фуцзянь, Китай, 783 р.н.е. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.19. Храм Фогуан, 867 р. н.е. на горі Вутай провінції Шаньсі



Рис.3.19. А. Храм Фогуан, 867 р. н.е. на горі Вутай провінції Шаньсі. Інтер'єр



Рис.3.20. Храм п'яти безсмертних Wu Xian Guan (Гуанчжоу)



Рис.3.20.А. Храм п'яти безсмертних Wu Xian Guan (Гуанчжоу).

Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.20.Б. Храм п'яти безсмертних Wu Xian Guan (Гуанчжоу).
Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.20. В. Храм п'яти безсмертних Wu Xian Guan (Гуанчжоу).



Рис.3.20. Г. Храм п'яти безсмертних Wu Xian Guan (Гуанчжоу).
Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.20.Д Храм п'яти безсмертних Wu Xian Guan (Гуанчжоу).
Скульптура



Рис.3.21. Храм Тяньнин в районі Січен, Пекін, КНР.



Рис.3.21.А. Храм Тяньнин в районі Січен, Пекін, КНР. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.21. Б. Храм Тяньнин в районі Січен, Пекін. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.21. В. Храм Тяньнин в районі Січен, Пекін. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.22. Біла пагода храму Мяоін (тип Тупо), побудована за часів династії Юань у Фучэнмені



Рис.3.22. А. Біла пагода храму Мяоін (тип Тупо). Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.22. Б. Біла пагода храму М'яоін (тип Тупо)/ Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.22. В. Біла пагода храму М'яоін (тип Тупо)/ Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.23. Пагода храму Цишоу побудована за часів династії Мін у Ченмені (тип Доюю Міяо)



Рис.3.23.А. Пагода храму Цишоу . Оздоблення фасаду



Рис.3.23.Б. Пагода храму Цишоу. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.24. Храм Дачженджуе. Тронна вежа Кінг-Конг (тип трону Індійського Кінг-Конг)



Рис.3.24. А. Храм Дачженджуе. Тронна вежа Кінг-Конг храму Дачженджуе



Рис.3.24. Б. Храм Дачженджуе.



Рис.3.25.Павільйон Тенгванг (Павільйон принца Тена) у північно-західній частині Наньчану столиці провінції Цзянсі на сході Китаю

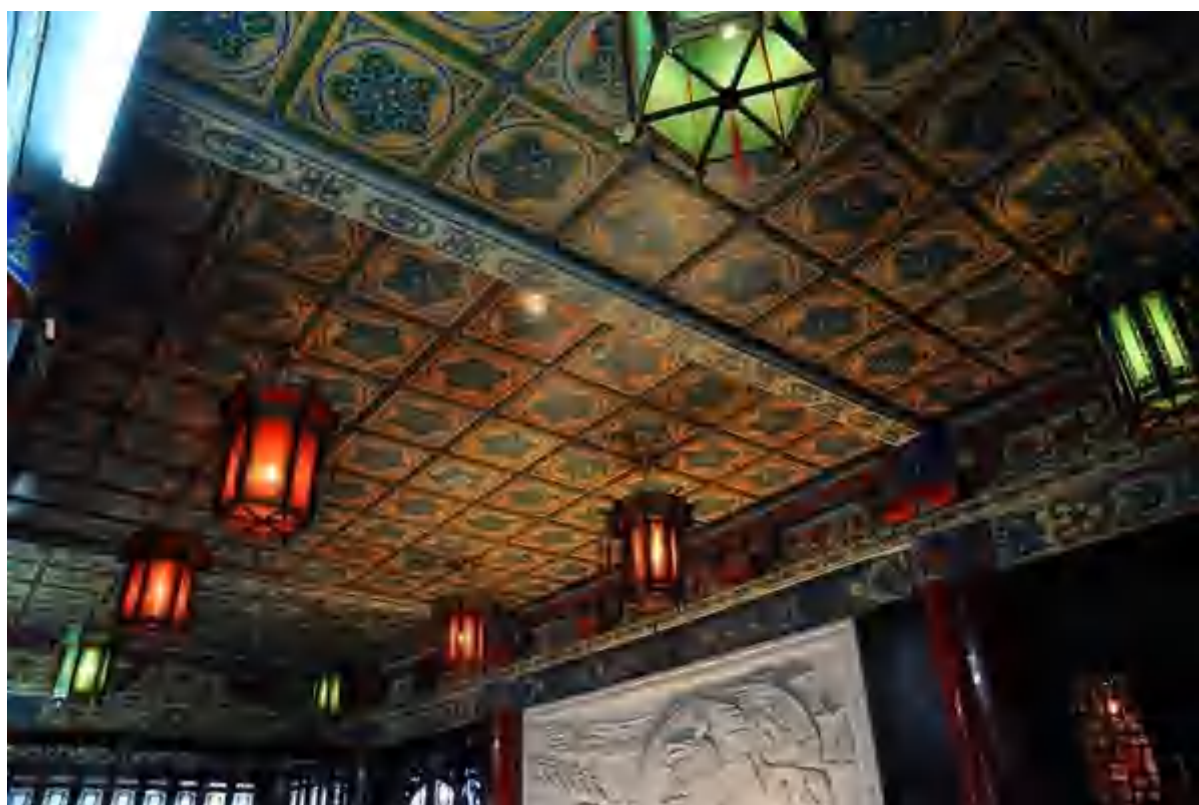


Рис.3.25.А. Павільйон Тенгванг. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.25.Б. Павільйон Тенгванг. Синтез мистецтв в інтер'єрі



Рис.3.25.В. Павільйон Тенгванг. Синтез мистецтв в інтер'єрі

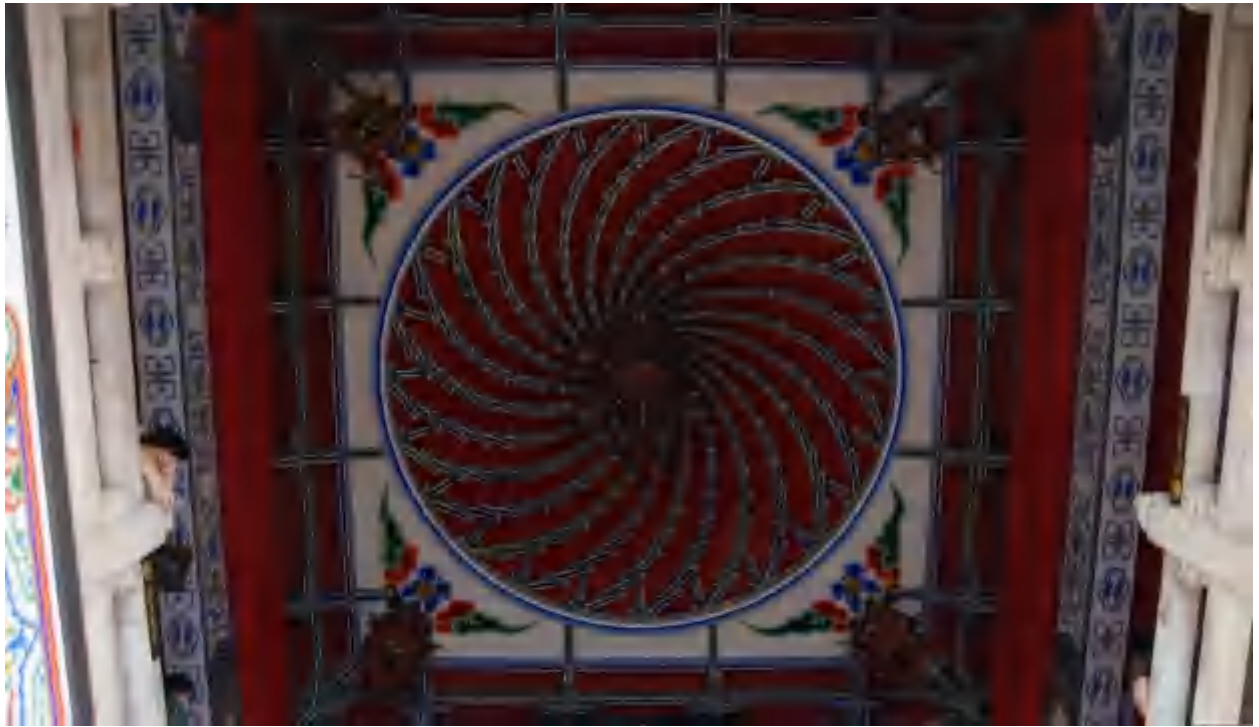


Рис.3.25.Г. Павільйон Тенгванг. Синтез мистецтв в інтер'єрі. Кесон вежі Юеян



Рис.3.25.Д. Павільйон Тенгванг. Синтез мистецтв в інтер'єрі. Розпис



Рис.3.26. Храм Неба (кит. 天壇, пінйїнь: Tiāntán, Тяньтань) — храмово-монастирський комплекс у центральному Пекїні



Рис.3.26. А. Храм Неба в Пекїні. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.3.26. Б. Храм Неба в Пекіні. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.3.26. В. Храм Неба в Пекіні. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.3.26. Г. Храм Неба в Пекіні. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.3.26. Д. Храм Неба в Пекіні. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.3.26. Е. Вівтар. Храм Неба (кит. 天壇, пінїнь: Tiāntán, Тяньтань) —
храмово-монастирський комплекс у центральному Пекіні



Рис.3.27. Храм Нефритового Будди, Шанхай



Рис.3.27.А. Храм Нефритового Будди, Шанхай



Рис.3.27.Б. Храм Нефритового Будди, Шанхай. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.3.27.В. Храм Нефритового Будди, Зал Небесних Царів,
Шанхай



Рис.3.27.Г. Храм Нефритового Будди, Павильон Великого Мудреца,
Шанхай



Рис.3.27.Д. Храм Нефритового Будди, Будинок Нефритового Будди
Шанхай



Рис.3.28. Храм Ханчжоу Зал Дасюн, Китай



Рис.3.28.А. Храм Ханчжоу Зал Дасюн, Китай. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.3.29. Розпис Сюаньцзи на Лян Фан



Рис.3.30. Мистецтво різьблення по каменю храмових будівель. Тіковий храм



Рис.3.31. Буддійська скульптура. Скульптури династії Тан у гротах Могао



Рис.3.32. Зображення Різдва Будди Шак'ямуні



Рис.3.33. Рослинний ландшафт храму Кайюань на горі Цзінань Фохуей



Рис.4.1. Храм Фагу (Hu Sheng Temple Glass Temple) на Тайвані



Рис.4.1.А. Храм Фагу. Внутрішній двір.



Рис.4.1.Б. Храм Фагу. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.4.1.В. Храм Фагу. Синтез мистецтв в інтер'єрі.



Рис.4.2. Храм Нонгчан, архітектор Кріс Яо. Тайвань Даюань



Рис.4.2.А. Храм Нонгчан, архітектор Кріс Яо. Тайвань. Оздоблення фасаду.



Рис.4.2.Б. Храм Нонгчан, архітектор Кріс Яо. Тайвань. Розріз.

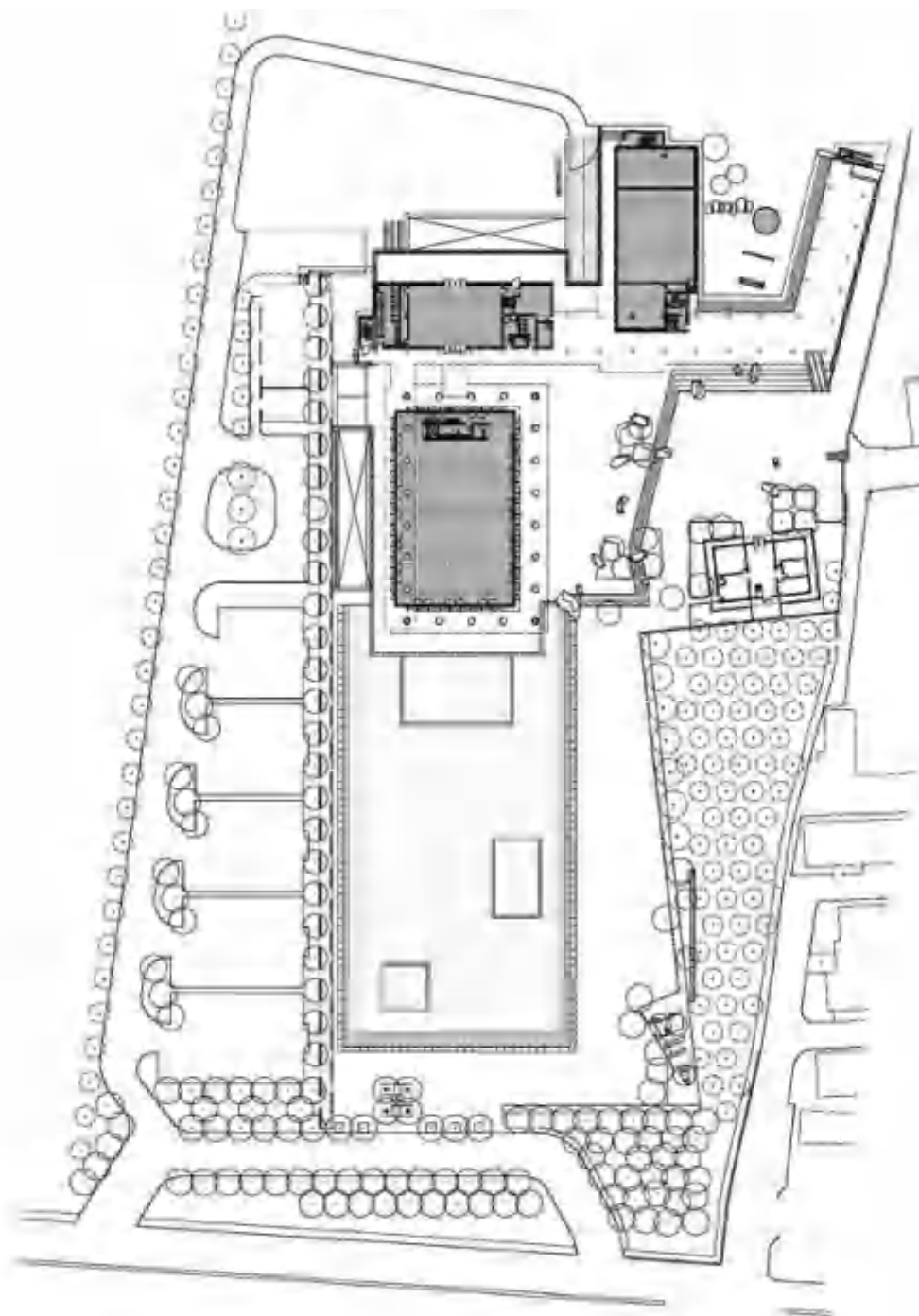


Рис.4.2.В. Храм Нонгчан, архітектор Кріс Яо. Тайвань. План.

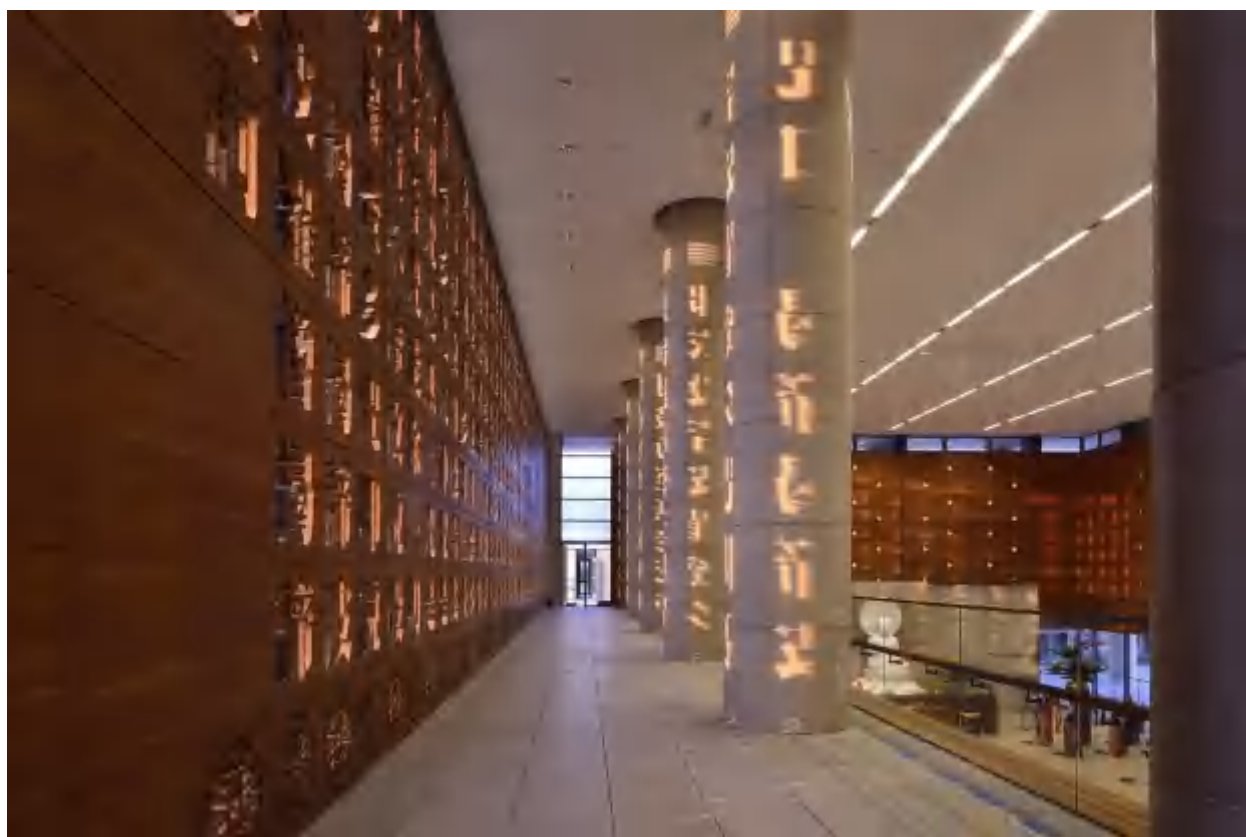


Рис.4.2.Г. Храм Нонгчан, архітектор Кріс Яо. Тайвань. Інтер'єр.



Рис.4.2.Д. Храм Нонгчан, архітектор Кріс Яо. Тайвань. Оздоблення фасаду.



Рис.4.3. Храм на воді Тадао Андо



Рис.4.3. А. Храм на воді Тадао Андо



Рис.4.4. Colline de Voullémont, Роншан (Ronchamp), Франція, 1950-1955, Le Corbusier



Рис.4.4.А. Colline de Voullémont, Роншан (Ronchamp), Франція, 1950-1955



Рис.4.5. Церква Святої Марії на узбережжі Північного моря на острові Шиліг.
Kirche am Meer / Church by the Sea, Schillig, Germany. Architect: Koenigs
Architekten, 2012.



Рис.4.5. А. Церква Святої Марії на узбережжі Північного моря на острові
Шиліг.



Рис.4.6. Церква Святого Трінітатіса (St. Trinitatis Church) в Лейпцигу, арх. Schulz und Schulz, 2015



Рис.4.6. А. Церква Святого Трінітатіса (St. Trinitatis Church) в Лейпцигу, арх. Schulz und Schulz, 2015

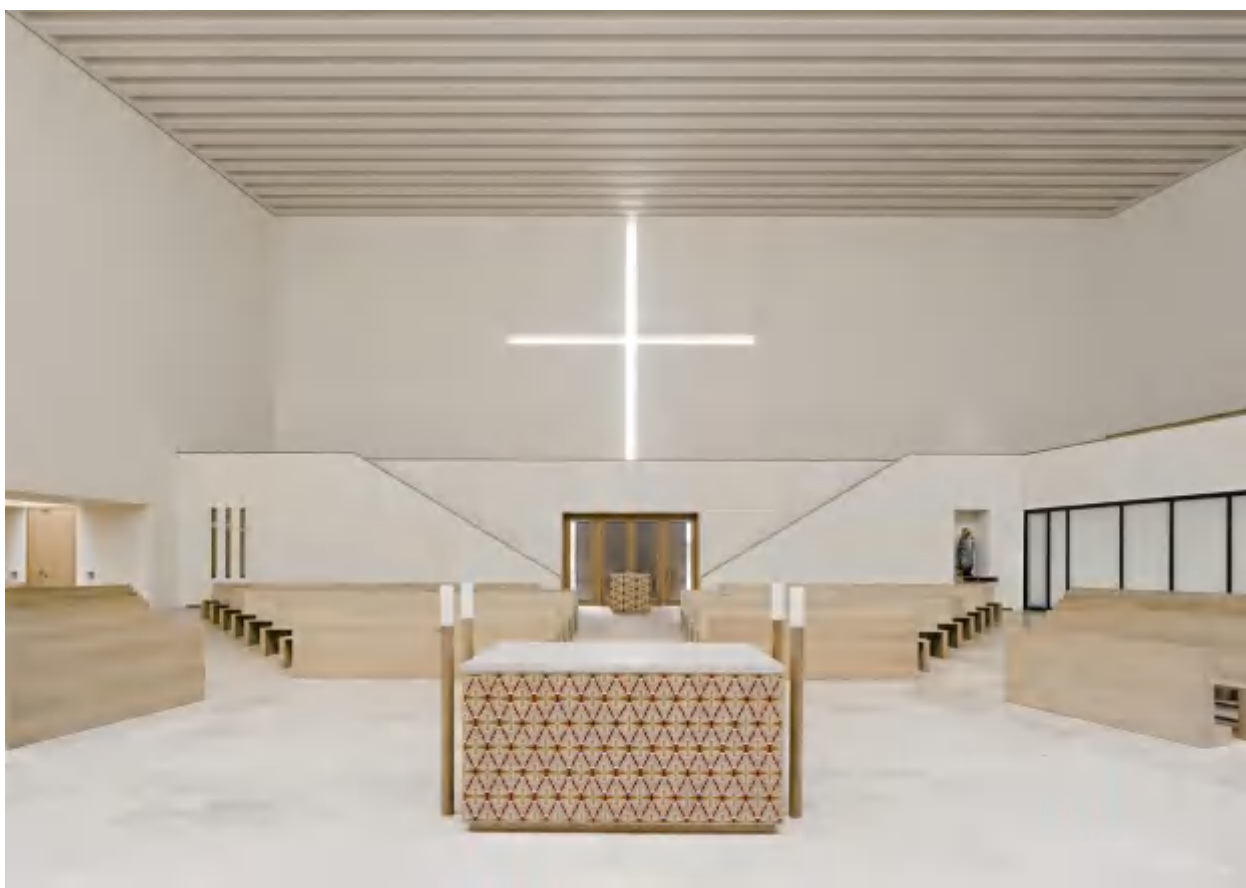


Рис.4.6. Б. Церква Святого Трійцаті. Інтер'єр



Рис.4.6. В. Церква Святого Трійцаті. Інтер'єр



Рис.4.7. Церква Святого Серця Ісуса в Мюнхені, арх. А. Саттлер, Вапшнер, 2000



Рис.4.7. А. Церква Святого Серця Ісуса. Інтер'єр



Рис.4.8. Церква Святої Реститути (Kostel blahoslavené Marie Restituty), арх. Atelier Štěpán, Marek Jan Štěpán. Брно – Леснар, Чехія, 2020



Рис.4.8.А. Церква Святої Реститути (Kostel blahoslavené Marie Restituty), арх. Atelier Štěpán, Marek Jan Štěpán. Брно – Леснар, Чехія, 2020



Рис.4.8.Б Церква Святої Реситути. Інтер'єр



Рис.4.8.В Церква Святої Реситути. Інтер'єр



Рис.4.8.Г Церква Святої Ресститути. Інтер'єр



Рис.4.9. Громадська церква Кнарвік в Норвегії. Кнарвік, Хордаланд, Норвегія, 2015



Рис.4.9. А. Громадська церква Кнарвік в Норвегії. Кнарвік, Хордаланд, Норвегія, 2015



Рис.4.10. Церква в Страсбурзі Strasbourg Cathedral Fold. Франція, 2011



Рис.4.10. А. Церква в Страсбурзі Strasbourg Cathedral Fold. Франція, 2011

Оздоблення фасаду



Рис.4.10. Б. Церква в Страсбурзі Strasbourg Cathedral Fold. Франція, 2011

Інтер'єр



Рис.4.11. Церква Вілла Серра (Villa Hercules de Haro). Куенка, Іспанія, 2021



Рис.4.11. А. Церква Вілла Серра (Villa Hercules de Haro). Куенка, Іспанія, 2021



Рис.4.11.Б. Церква Вілла Серра (Villa Hercules de Haro). Куенка, Іспанія, 2021

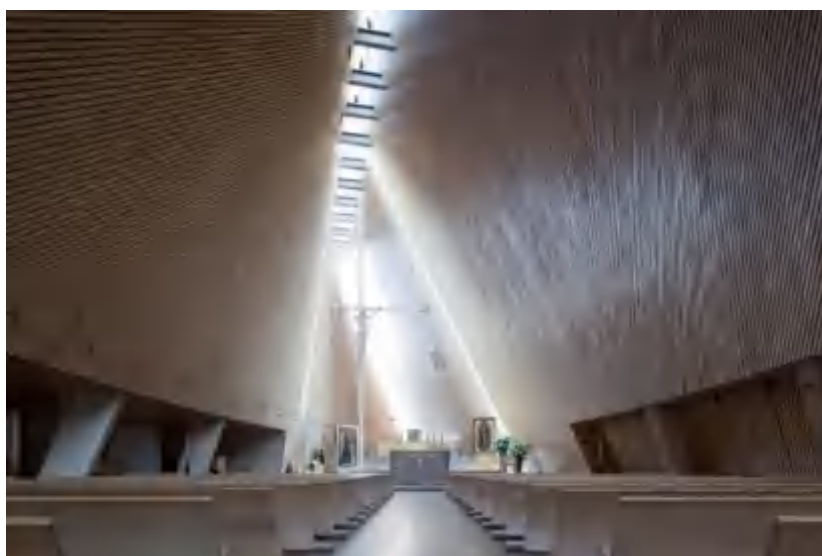


Рис.4.12. Церква Хосемарії Ескрві Балагеру, Брінгас, Іспанія. 2008



Рис.4.13. Каплиця Босьєс, арх. Студія Steyn. Кейп Вайнлендс, Південна Африка, 2016



Рис.4.13. А. Каплиця Босьєс, арх. Студія Steyn. Кейп Вайнлендс, Південна Африка, 2016



Рис.4.14. Белла Віста Сакайгахама в Ономічі, Гірошіма, Японія



Рис.4.14.А. Белла Віста Сакайгахама в Ономічі, Гірошіма, Японія



Рис.4.15. Церква Уайтчепел у Гуанчжоу, 2015



Рис.4.15.А. Церква Уайтчепел у Гуанчжоу, 2015



Рис.4.15.Б. Церква Уайтчепел у Гуанчжоу, 2015



Рис.4.16. Християнська церква Сучжоу Сянчен (Xiangcheng Christian Church),
2019



Рис.4.16. А. Християнська церква Сучжоу Сянчен, 2019. Інтер'єр



Рис.4.16. Б. Християнська церква Сучжоу Сянчен, 2019. Інтер'єр



Рис.4.17. Церква Цзінань Чанг, арх. Archipoetry Studio, 2018



Рис.4.17.А. Церква Цзінань Чанг, арх. Archipoetry Studio, 2018. Інтер'єр

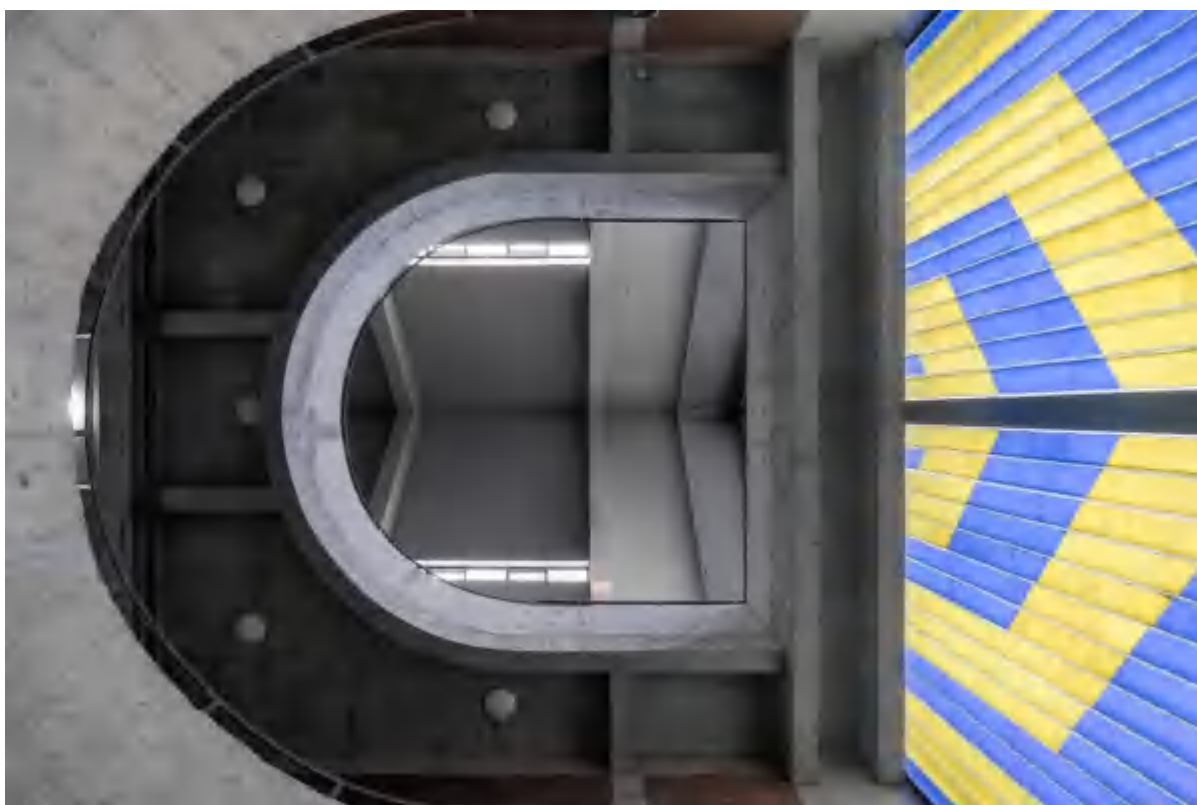


Рис.4.17.Б. Церква Цзінань Чанг, арх. Archipoetry Studio, 2018. Інтер'єр

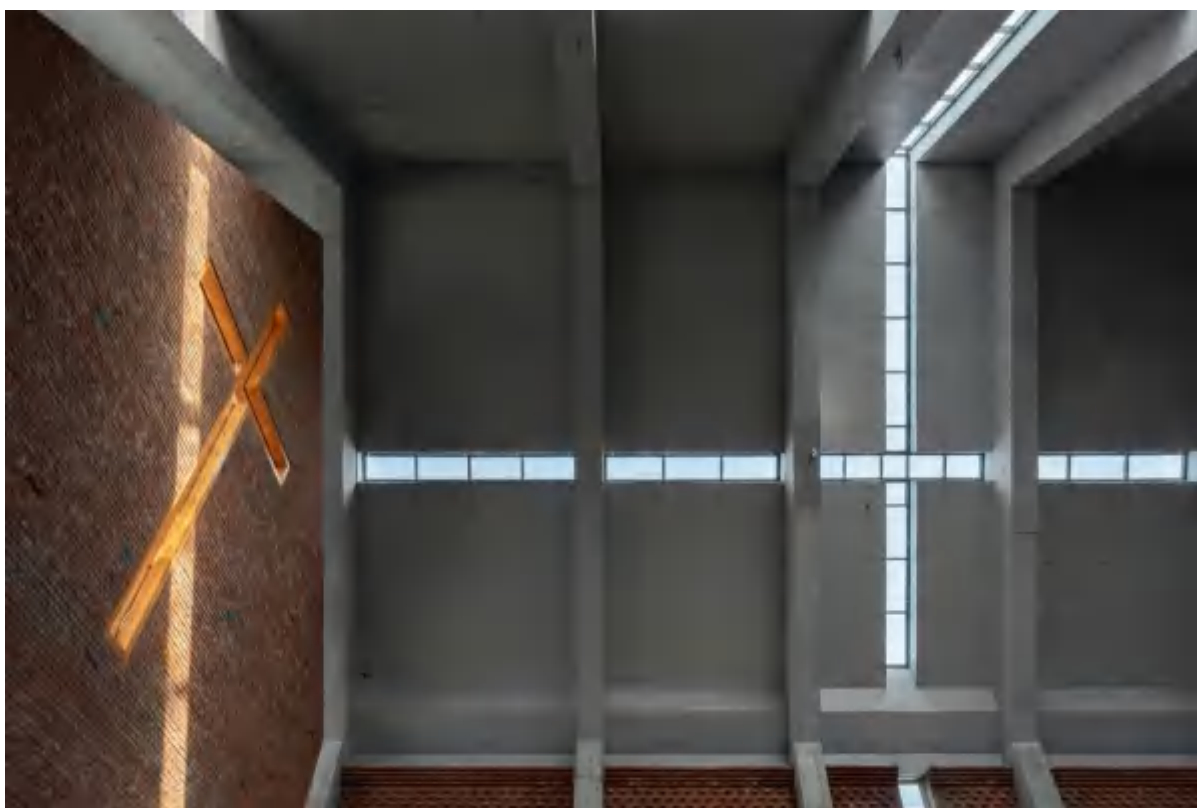


Рис.4.17.В. Церква Цзінань Чанг, арх. Archipoetry Studio, 2018. Інтер'єр



Рис.4.18. «Найпривітніша» церква в Гімпо (Heesoo Kwak та IDMM Architects)

Гімпо, Південна Корея, 2015



Рис.4.18.А. «Найпривітніша» церква в Гімпо. Інтер'єр



Рис.4.19. Каплиця Пусанського університету іноземних досліджень. Арх.бюро RAUM + Nikken Sekkei, Південна Корея, 2014

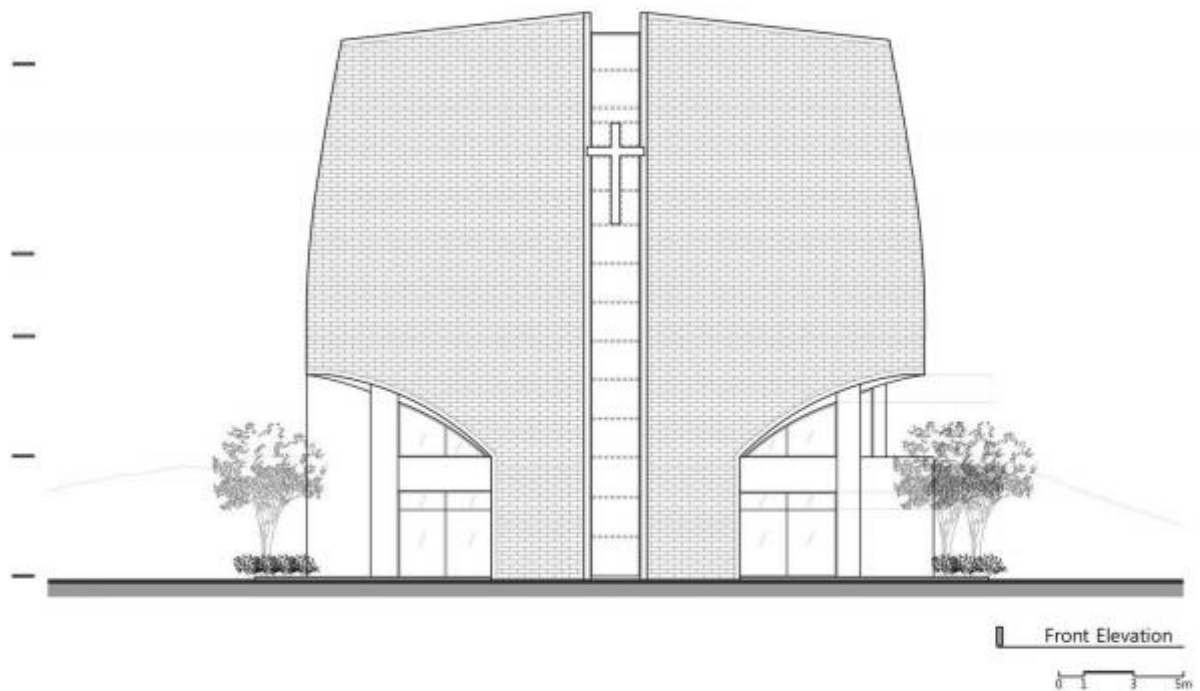


Рис.4.19.А. Каплиця Пусанського університету іноземних досліджень.
Арх.бюро RAUM + Nikken Sekkei, Південна Корея, 2014



Рис.4.19.Б. Каплиця Пусанського університету іноземних досліджень.
Арх.бюро RAUM + Nikken Sekkei, Південна Корея, 2014. Інтер'єр

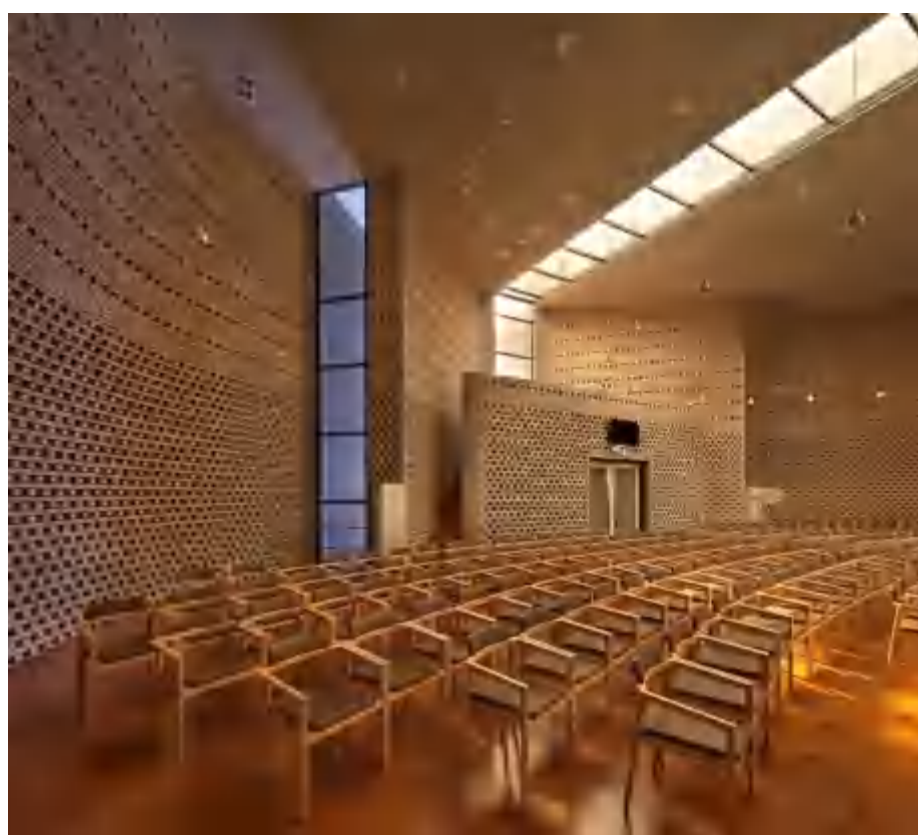


Рис.4.19.В. Каплиця Пусанського університету іноземних досліджень.
Арх.бюро RAUM + Nikken Sekkei, Південна Корея, 2014. Інтер'єр



Рис.4.20. Християнська методистська церква Цзінань Чанг, арх. K2LD Architects, Сінгапур, 2013

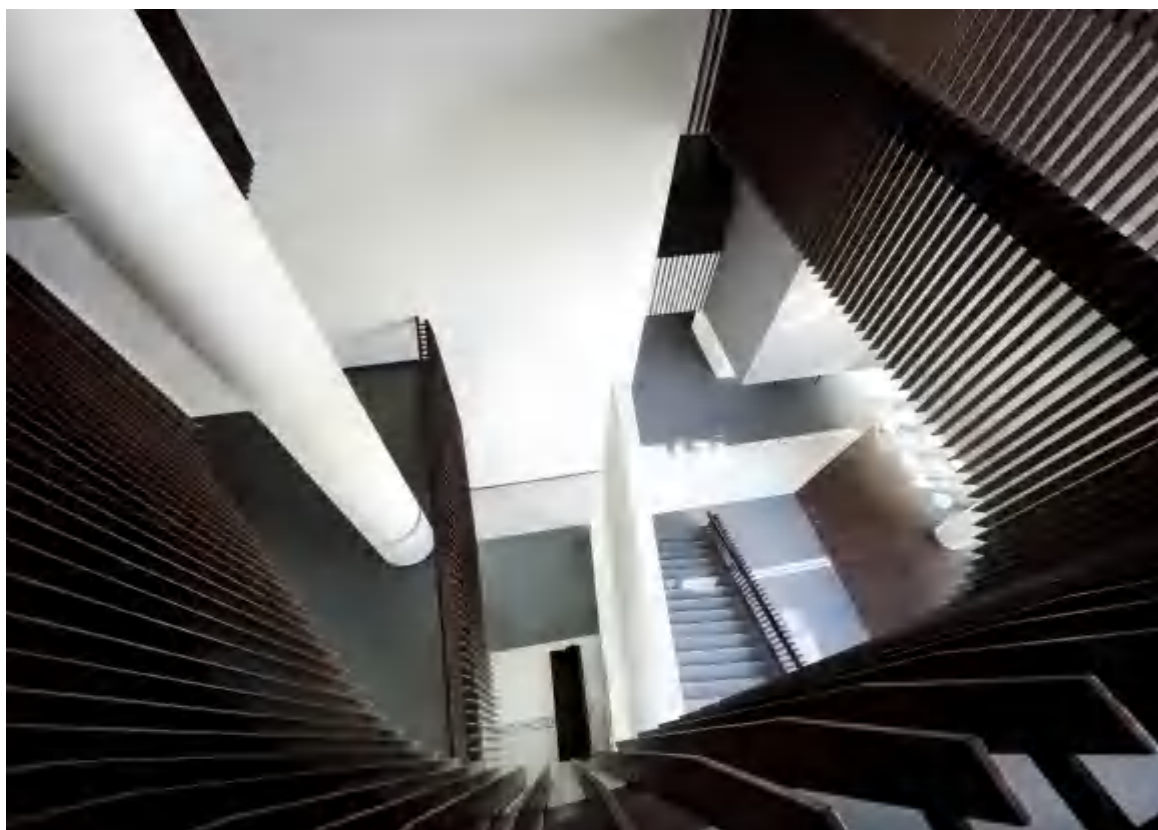


Рис.4.20.А. Християнська методистська церква Цзінань Чанг, Сінгапур, 2013.
Інтер'єр.



Рис.4.20.Б. Християнська методистська церква Цзінань Чанг, Сінгапур, 2013.

Інтер'єр.

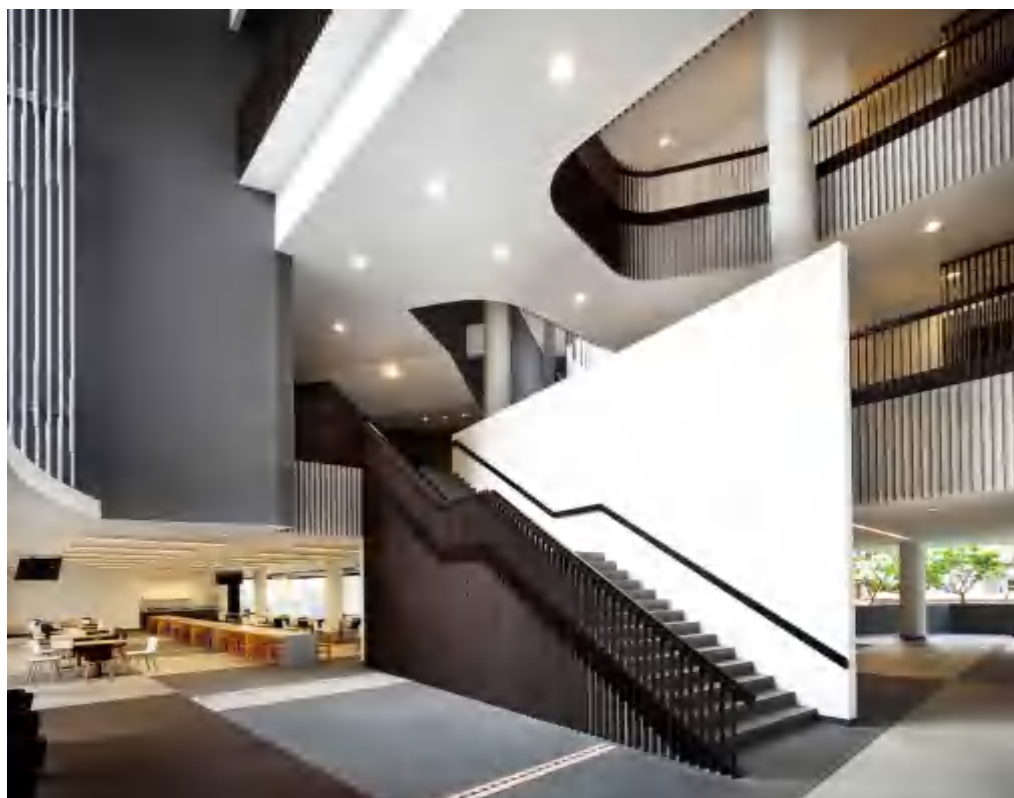


Рис.4.20.В. Християнська методистська церква Цзінань Чанг, Сінгапур, 2013.

Інтер'єр.



Рис.4.21. Reading Between the Lines, арх. Gijs Van Vaerenbergh. Бельгія, 2011



Рис.4.21. А. Reading Between the Lines, арх. Gijs Van Vaerenbergh. Бельгія, 2011



Рис.4.22. Храм Північного сяйва, арх.schmidt hammer lassen architects + LINK arkitektur. Норвегія, 2013



Рис.4.22. А. Храм Північного сяйва, арх.schmidt hammer lassen architects + LINK arkitektur. Норвегія, 2013. Інтер'єр



Рис.4.23. Церква в рамках проекту «Aduo Town», арх. Büro Ziyu Zhuang,
м.Циндао у китайській провінції Шаньдун



Рис.4.23.А. Церква в рамках проекту «Aduo Town», арх. Büro Ziyu Zhuang,
м.Циндао у китайській провінції Шаньдун



Рис.4.23.Б. Церква в рамках проєкту «Aduo Town», арх. Büro Ziyu Zhuang,
м.Циндао у китайській провінції Шаньдун



Рис.4.23.В. Церква в рамках проєкту «Aduo Town», арх. Büro Ziyu Zhuang,
м.Циндао у китайській провінції Шаньдун



Рис.4.24. Храм Пливучої Місячної Гори, округ Суйнін, провінція Цзянсу



Рис.4.24. А. Храм Пливучої Місячної Гори, округ Суйнін, провінція Цзянсу.

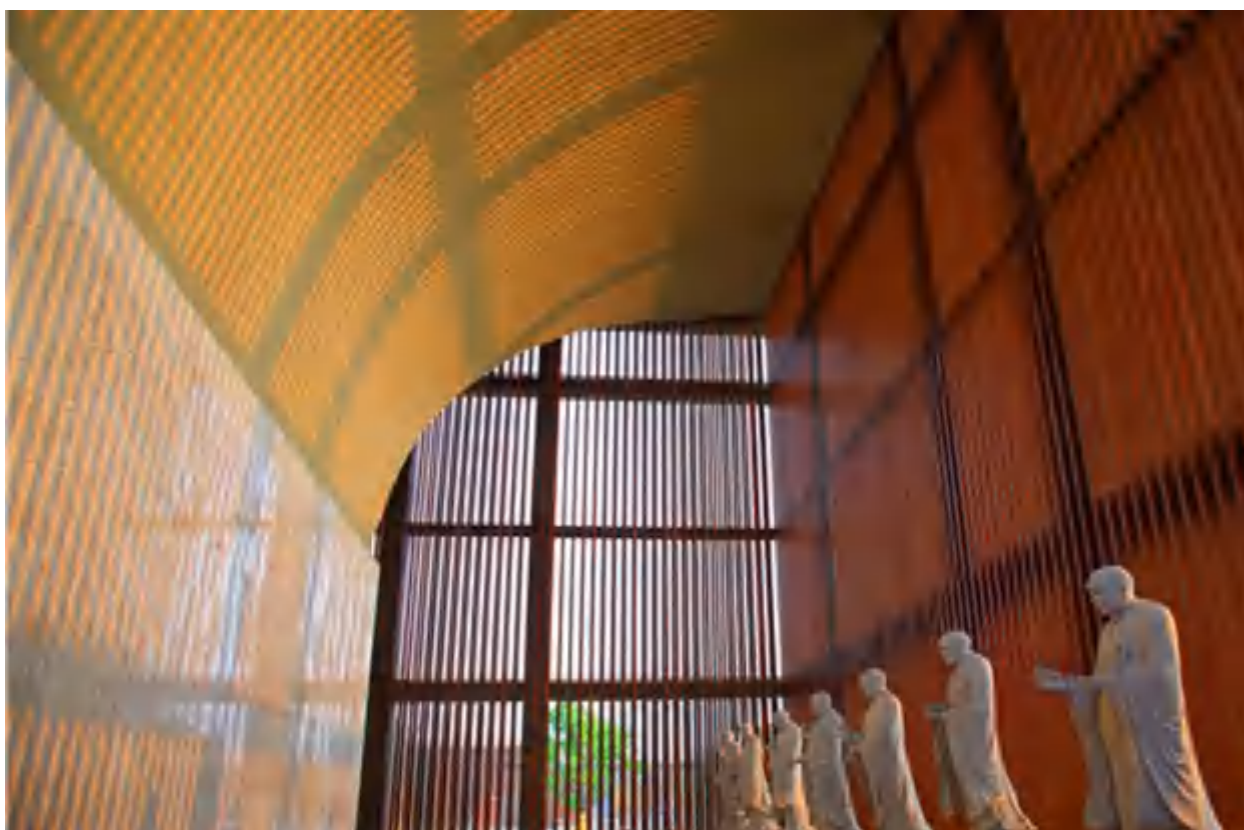


Рис.4.24. Б. Храм Пливучої Місячної Гори, парк Байтанхе, округ Суйнін, провінція Цзянсу



Рис.4.24. В. Храм Пливучої Місячної Гори, парк Байтанхе, округ Суйнін, провінція Цзянсу



Рис. 4.25. Проект сучасного буддійського храму - Їао Ванг Діан (Yào Wáng Diàn). Тайвань, Китай.



Рис. 4.25.А. Проект сучасного буддійського храму - Їао Ванг Діан (Yào Wáng Diàn). Тайвань, Китай. Концепція простору для тривимірного зміщення.

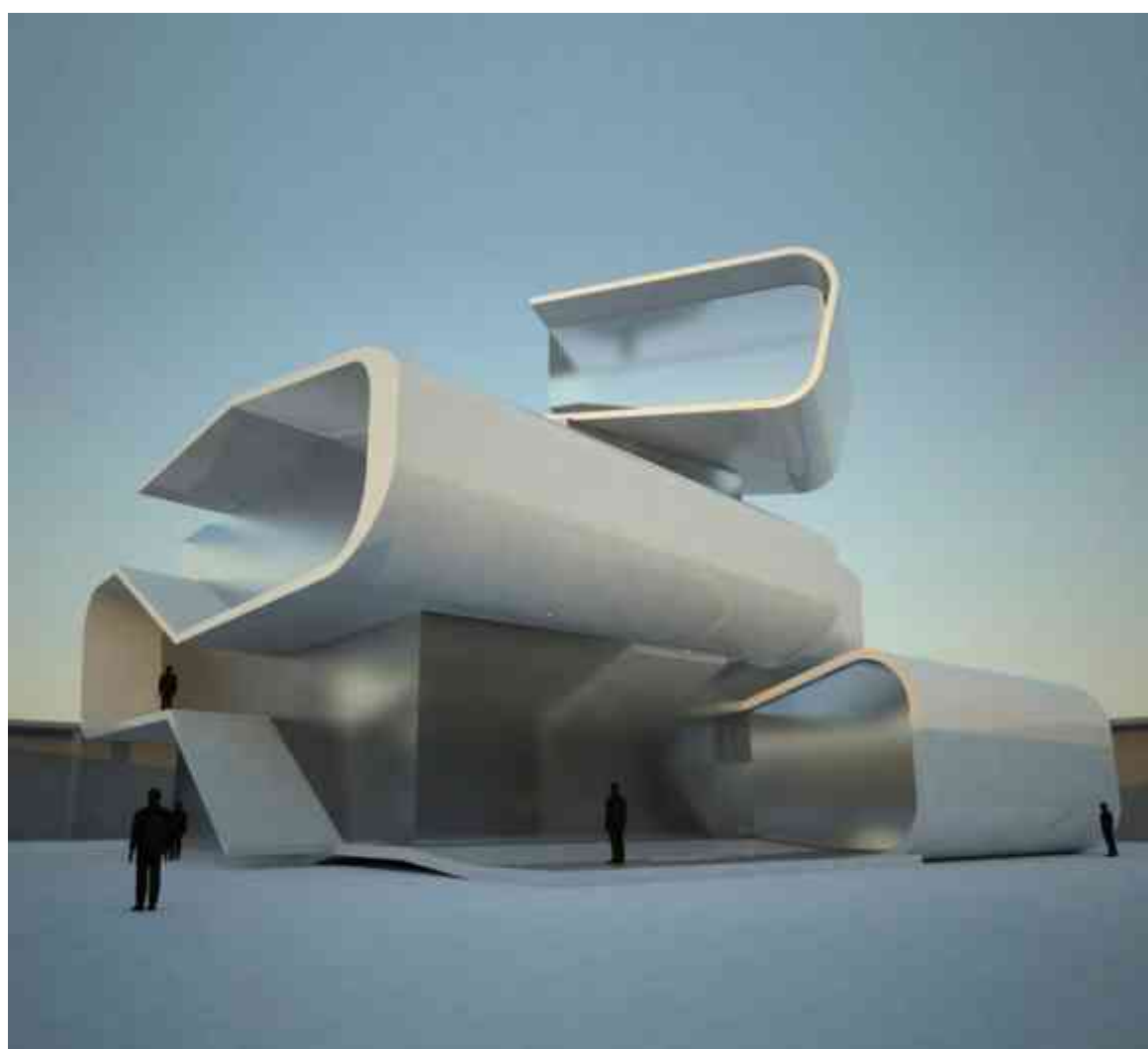
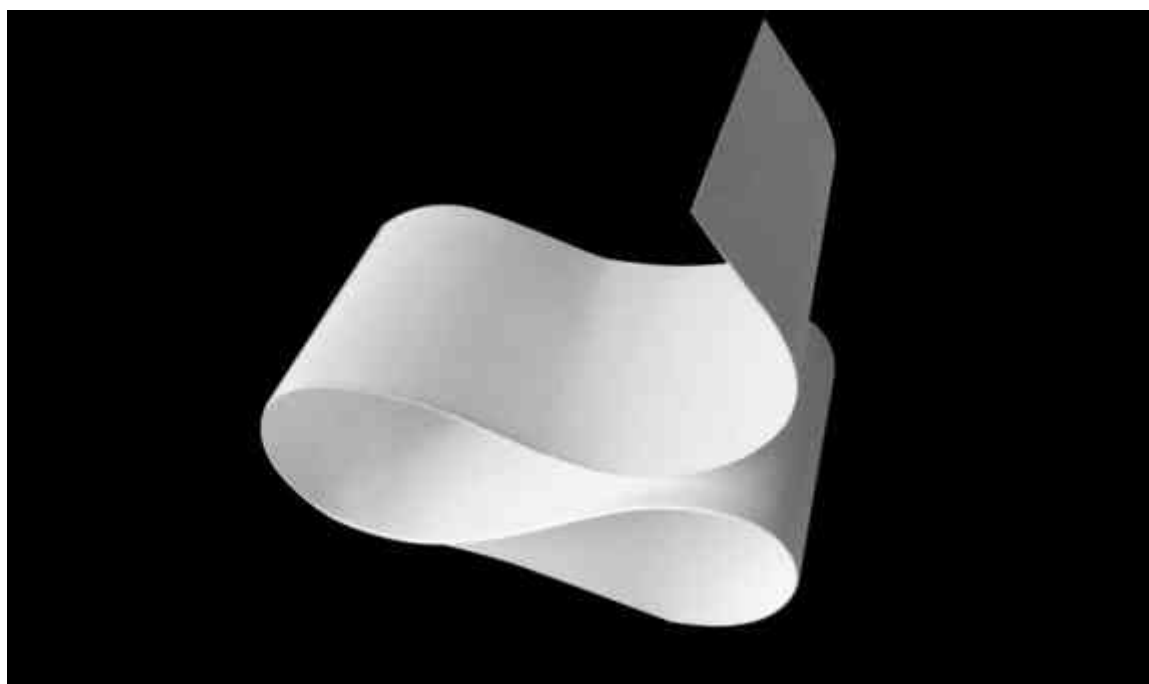


Рис. 4.25.Б. Проект сучасного буддйського храму - Їао Ванг Діан (Yào Wáng Diàn). Тайвань, Китай. Концепція неперервного простору

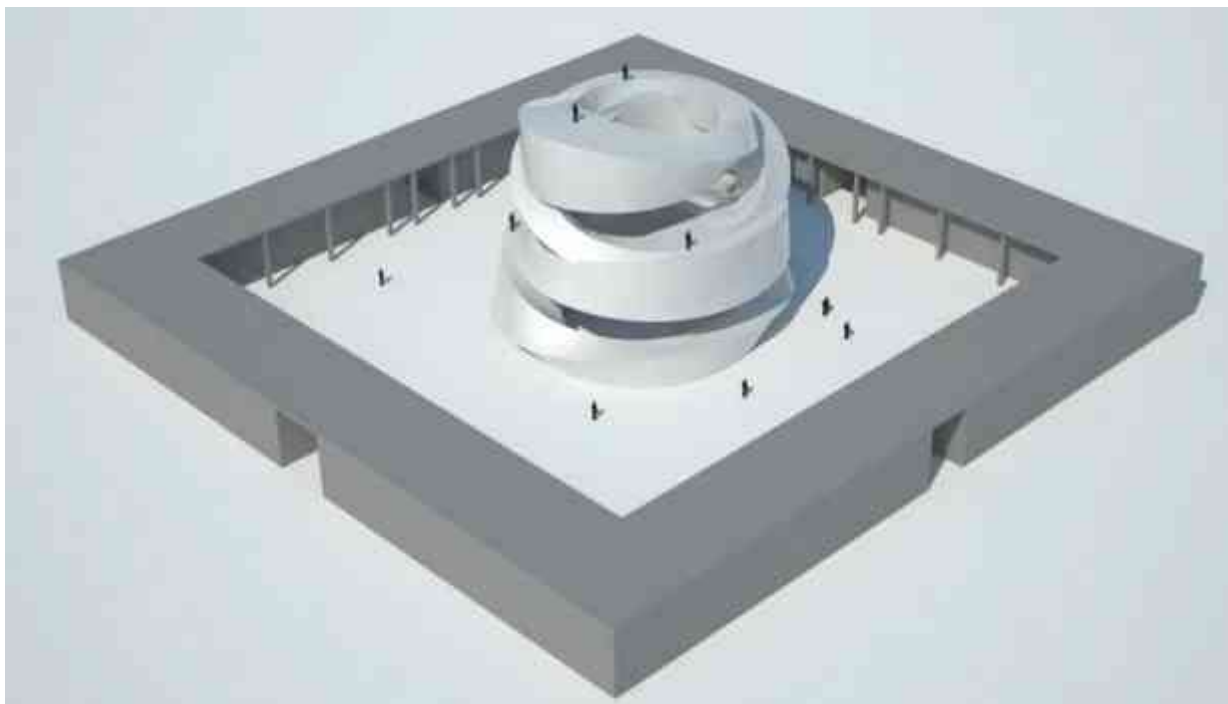


Рис. 4.25.В. Проект сучасного буддійського храму - Йао Ванг Діан (Yào Wáng Diàn). Тайвань, Китай. Концепція мебіусового кільця.



Рис. 4.25.Г. Проєкт сучасного буддйського храму - Їао Ванг Діан (Yào Wáng Diàn). Тайвань, Китай. Концепція мебіусового кільця.



Рис.4.26. Храм Фамен (Fāmén Sì), Фамен, округ Фуфен, , Шеньсі, Китай



Рис.4.26.А. Храм Фамен (Fāmén Sì), Фамен, округ Фуфен, , Шеньсі, Китай



Рис.4.26. Б. Храм Фамен (Fāmén Sì), Фамен, округ Фуфен, , Шеньсі, Китай



Рис.4.26.В. Храм Фамен (Fāmén Sì), Фамен, округ Фуфен, , Шеньсі, Китай



Рис.4.26.Г. Храм Фамен (Fāmén Sì), Фамен, округ Фуфен, , Шеньсі, Китай.

Інтер'єр



Рис.4.26.Д. Храм Фамен (Fāmén Sì), Фамен, округ Фуфен, , Шеньсі, Китай.

Інтер'єр



Рис.4.27. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.



Рис.4.27.А. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.
Зал чотирьох небесних королів.



Рис.4.27.Б. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.
Великий величний зал



Рис.4.27.В. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.
Зал для медитації

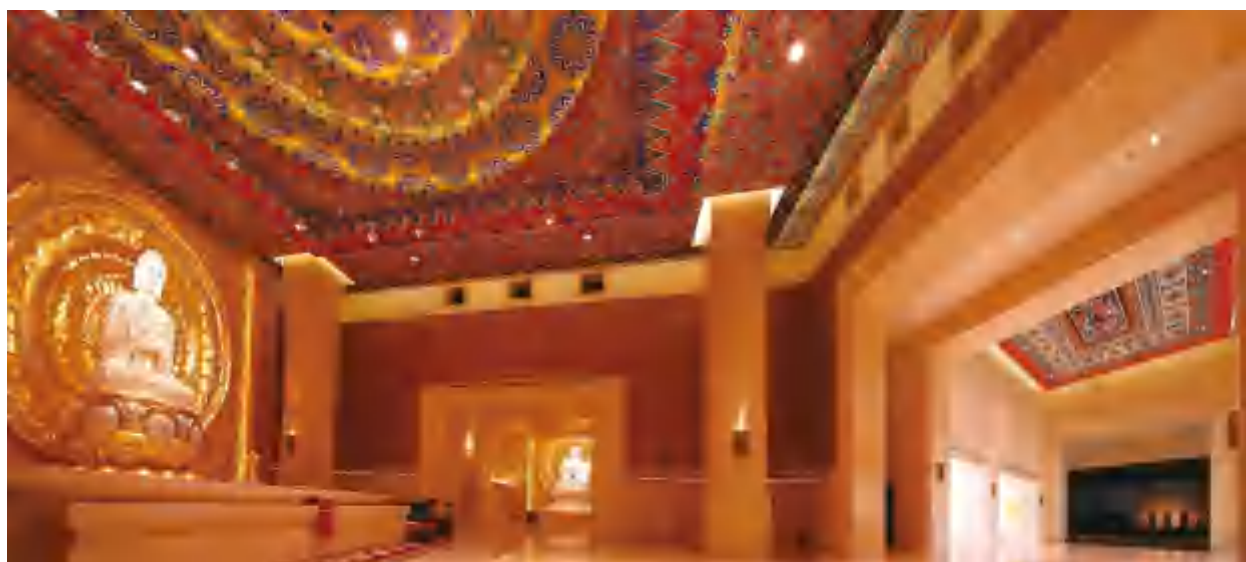


Рис.4.27.Г. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.

Великий зал

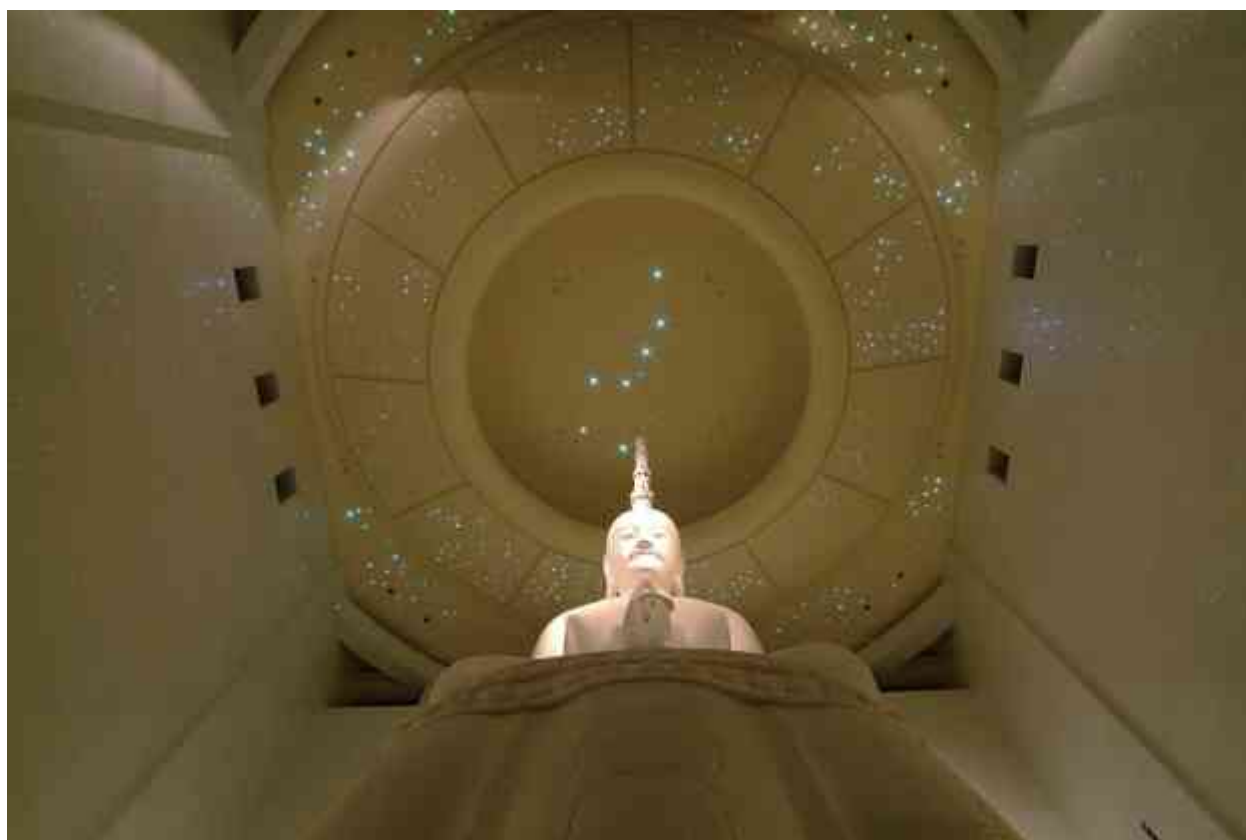


Рис.4.27.Д. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.

Великий зал Просвіти



Рис.4.27. Е. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.

Зал десяти тисяч будд

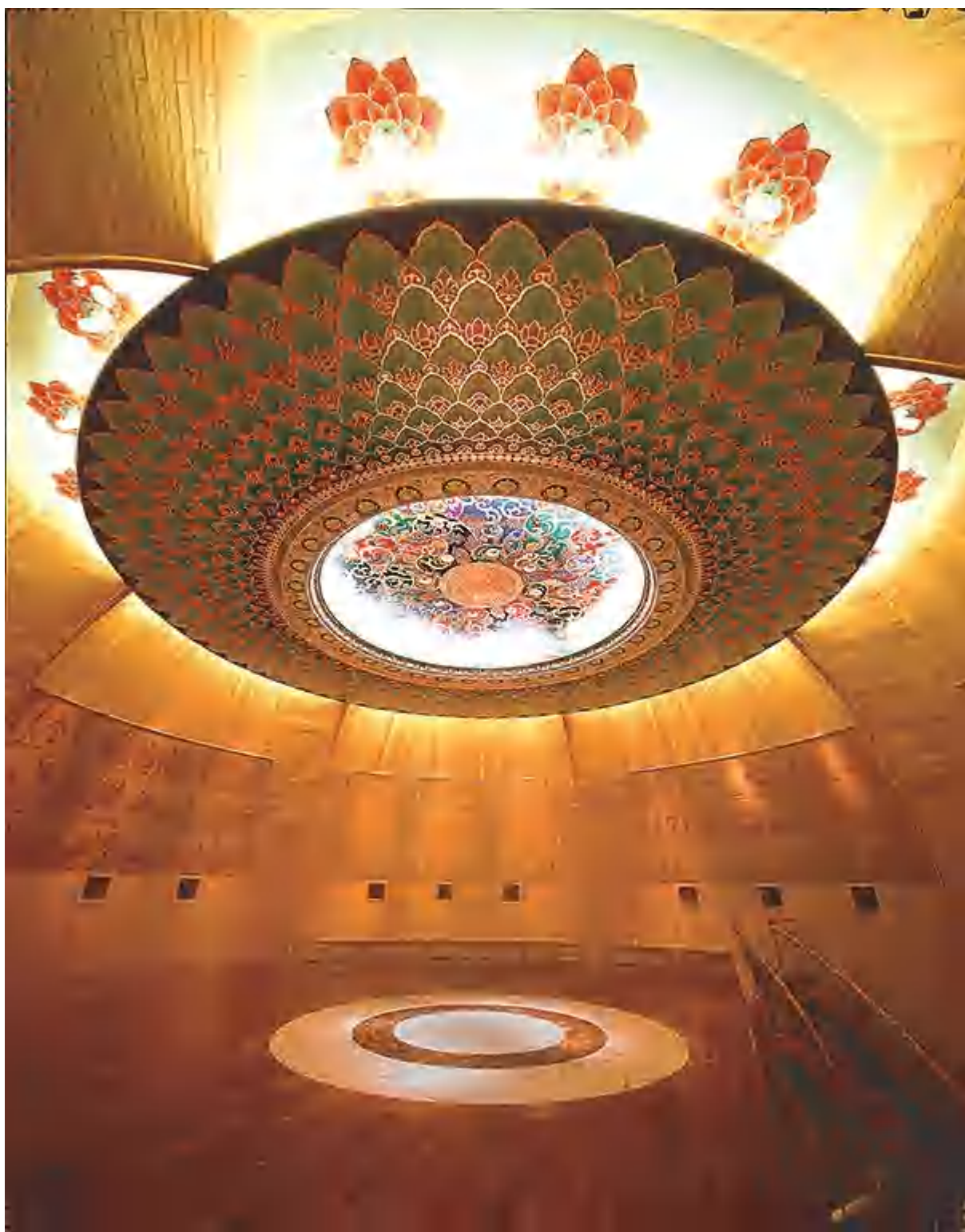


Рис.4.27. Ж.. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.
Золотоверхий зал.

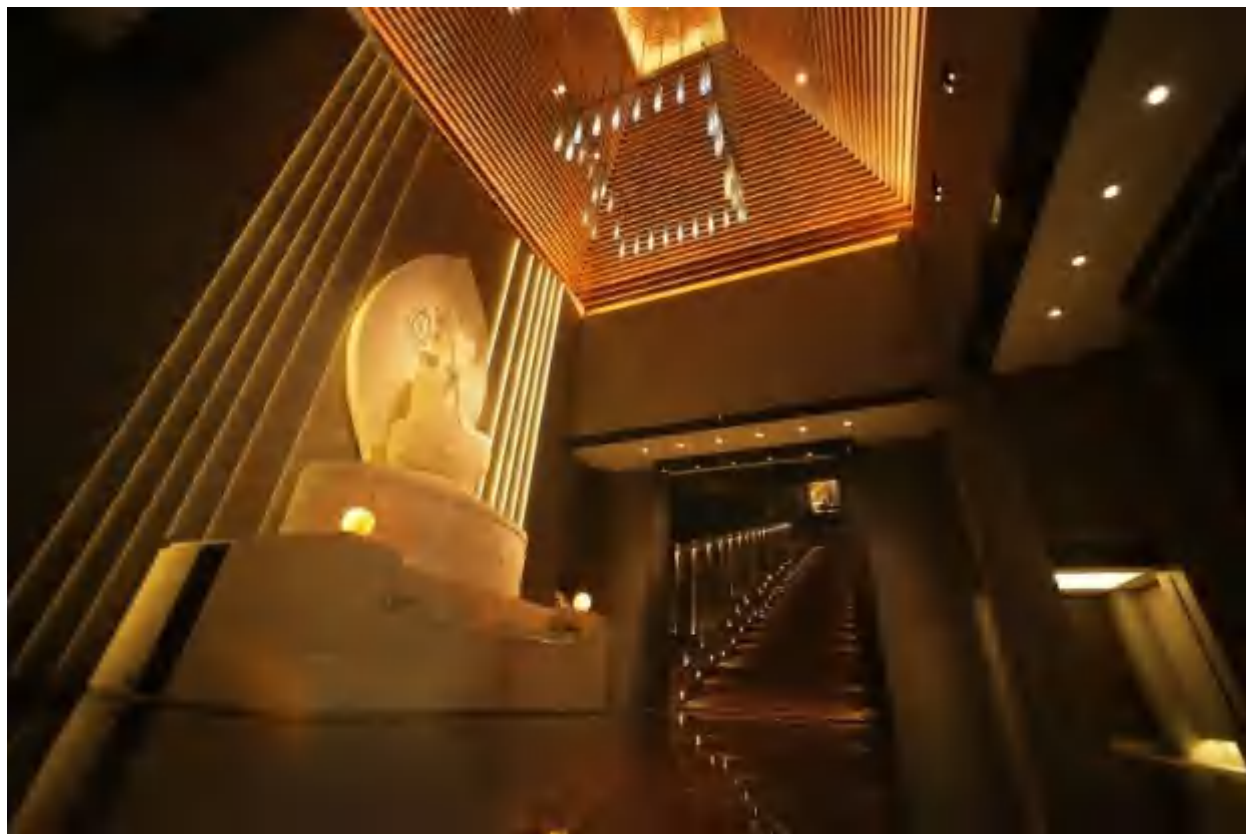


Рис.4.27.3. Монастир Чун Тай Чан, Пулі, округ Наньтоу, Тайвань.

Зали Бодхісаттви



Рис.4.28. Пагода Фо Гуан Шань, китай. Арх. Уорреном і Махоні.



Рис.4.28.А. Пагода Фо Гуан Шань, китай. Арх. Уорреном і Махоні.Внутрішній двір

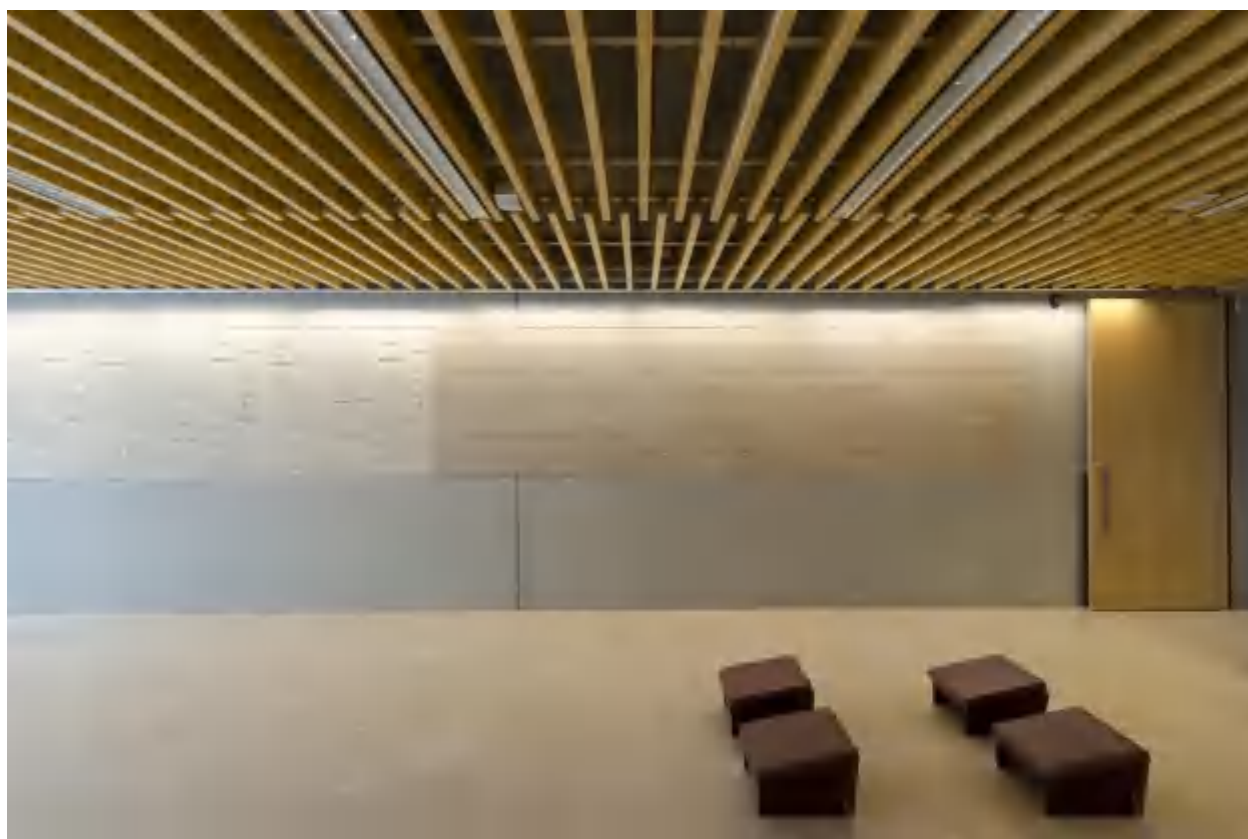


Рис.4.28.Б. Пагода Фо Гуан Шань, китай. Арх. Уорреном і Махоні. Інтер'єр



Рис.4.29. Представлення плану «Цифрового храму» у храмі Ліньїнь

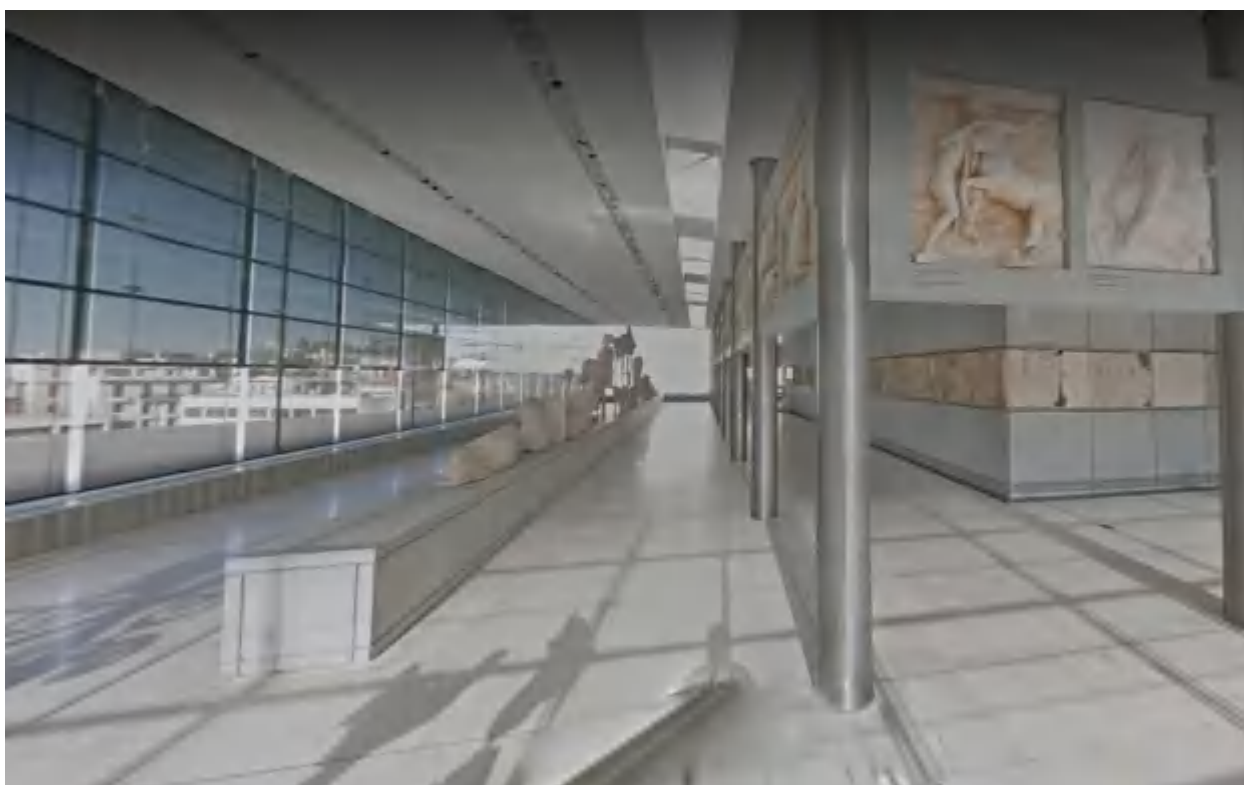


Рис.4.30. Віртуальний Музей Акрополя. Acropolis Museum, Athens, Greece



Рис.4.31. Віртуальний тур по храму Боробудур (Borobudur Temple, Indonesia).

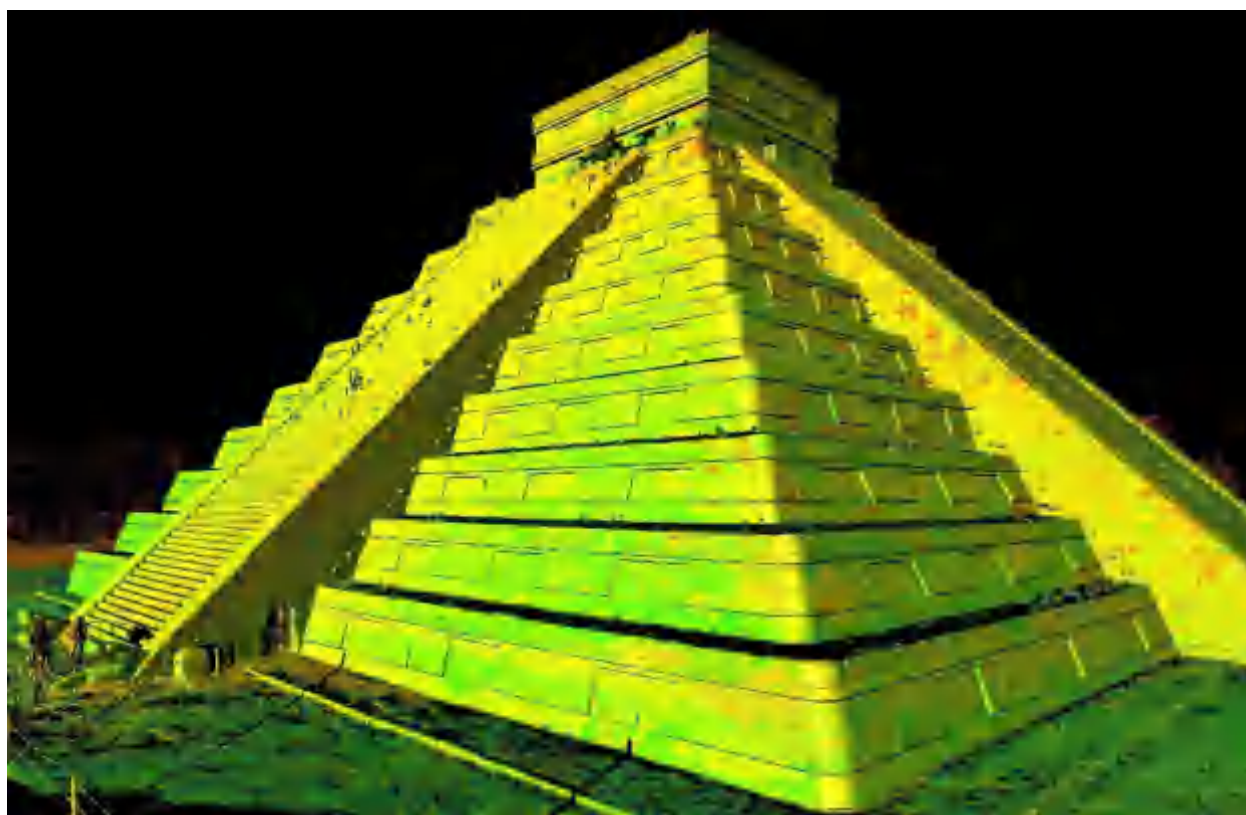


Рис.4.32. Проект CyArk: QueryArch3D



Рис.4.33. Проєкт Open Heritage Google Arts & Culture: Google Arts & Culture
спільно з СуArk

ДОДАТОК Г

Джерела ілюстрацій

Рис. 2.1. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-45308250>

Рис. 2.1. А. https://funsitestotravel.com/2019/11/29/zhongshan-mountain-national-park-d/dd/Sun-jat-sen_nanjing_140883.jpg

Рис. 2.1. Б. https://www.reddit.com/r/ChunghwaMinkuo/comments/sydxoy0/中山陵_sun_yatsen_mausoleum_nanjing_三民主義萬歲/?rdt=64446

Рис. 2.1. В. https://smile-chinese.sakura.ne.jp/ZHONGSHANLING_NANJING_20200913.html

Рис. 2.1. Г. [https://funsitestotravel.com/2019/11/29/zhongshan-mountain-national-park-\(-鐘山-紫金山-風景區-美齡宮, 明孝陵, /](https://funsitestotravel.com/2019/11/29/zhongshan-mountain-national-park-(-鐘山-紫金山-風景區-美齡宮, 明孝陵, /)

Рис. 2.2. <https://kknews.cc/history/85vlzbl.html>

Рис. 2.2. А. <https://www.xuehua.us/a/5ebf744d8ce587f1a12482b3?lang=zh-hk>

Рис. 2.3. <http://www.thuvienquandoi.vn/上海市立图书馆>

Рис.2.3. А. https://zzhz.zjol.com.cn/hz/lsnews/202206/t20220612_24365180.shtml

Рис.2.3. Б. https://zzhz.zjol.com.cn/hz/lsnews/202206/t20220612_24365180.shtml

Рис.2.3. В. https://zzhz.zjol.com.cn/hz/lsnews/202206/t20220612_24365180.shtml

Рис. 2.4. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:北京友谊宾馆贵宾楼.jpg>

Рис.2.4. А. <http://beijingfriendship.ds.hotelsite-builder.com/guibinlou.html>

Рис.2.4. Б. <http://beijingfriendship.ds.hotelsite-builder.com/guibinlou.html>

Рис.2.4. В. <http://beijingfriendship.ds.hotelsite-builder.com/guibinlou.html>

Рис. 2.5. <http://hx.cnd.org/2020/2020/05/08/王丹红：吴瑞夫人：你见过我的瑞/>

Рис. 2.6. <https://www.toutiao.com/article/6996967975760724488/1699298118724>

Рис.2.6. А. <https://www.globalphotos.org/changchun-japan.htm>

Рис.2.6. Б. <https://www.globalphotos.org/changchun-japan.htm>

Рис.2.6. В. <https://www.globalphotos.org/changchun-japan.htm>

Рис.2.6. Г. <https://www.globalphotos.org/changchun-japan.htm>

Рис.2.6. Д. <https://www.globalphotos.org/changchun-japan.htm>

Рис. 2.7. http://www.gototsinghua.org.cn/th/tsinghua/mba_83068.html

Рис.2.7. А. <https://myarchetypes.wordpress.com/2015/07/03/清華大學圖書館-tsinghua-university-library/>

Рис.2.7. Б. <https://myarchetypes.wordpress.com/2015/07/03/清華大學圖書館-tsinghua-university-library/>

Рис.2.7. В. <https://myarchetypes.wordpress.com/2015/07/03/清華大學圖書館-tsinghua-university-library/>

Рис.2.7. Г. <https://myarchetypes.wordpress.com/2015/07/03/清華大學圖書館-tsinghua-university-library/>

Рис. 2.8. <https://www.hk01.com/藝文中國/329940/貝聿銘逝世-圖輯-從香山飯店到蘇州博物館-展現濃郁中國風>

Рис.2.8. А. <http://btgfragranthill.hotels-inbeijing.com/>

Рис. 2.9. <https://baike.sogou.com/v22929914.htm?ch=zhihu.topic>

Рис.2.9. А. <https://dynamic-media-cdn.tripadvisor.com/media/daodao/photos/01/82/cd/40/caption.jpg?w=600&h=-1&s=1>

Рис.2.10. https://go.liontravel.com/zh-tw/poi-tw-bi_hua_si-6803

Рис.2.10. А. <https://travelababies.com/親子景點/【台灣一日遊】端午連假捷運出遊！新北5條探索歷/>

Рис.2.10. Б. <https://travelababies.com/親子景點/【台灣一日遊】端午連假捷運出遊！新北5條探索歷/>

Рис. 2.11. <http://m.cnwest.com/sxxw/a/2020/06/03/18810739.html>

Рис.2.11.А. <https://turbinatravels.com/guide/Sian-Kitay-127860/Otzyvy/> 4 毫米，报告还认为，塔身总体倾斜量相对稳定，且回弹趋势未变。

Рис.2.11.Б. <https://turbinatravels.com/guide/Sian-Kitay-127860/Otzyvy/> 4 毫米，报告还认为，塔身总体倾斜量相对稳定，且回弹趋势未变。

Рис.2.11.В. <https://turbinatravels.com/guide/Sian-Kitay-127860/Otzyvy/> 4 毫米, 报告还认为, 塔身总体倾斜量相对稳定, 且回弹趋势未变。

Рис.2.11.Г. <https://turbinatravels.com/guide/Sian-Kitay-127860/Otzyvy/> 4 毫米, 报告还认为, 塔身总体倾斜量相对稳定, 且回弹趋势未变。

Рис.2.11.Д. <https://turbinatravels.com/guide/Sian-Kitay-127860/Otzyvy/> 4 毫米, 报告还认为, 塔身总体倾斜量相对稳定, 且回弹趋势未变。

Рис. 2.12. <http://www.gaotie.cn/beijingxizhan/>

Рис.2.12.А. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_-_Beijing_Railway_Station_%287427086924%29.jpg

Рис. 2.13. <https://www.sohodd.com/archives/120092>

Рис.2.13.А. <https://www.sohodd.com/archives/120092>

Рис. 2.14. <https://www.archdaily.cn/cn/913865/bei-jing-yan-she-si-ji-can-ting-gu-lu-qi-shi-nei-she-ji>

Рис.2.14.А. <http://www.aplusda.org/index.php?id=2630>

Рис.2.15. <https://english.cw.com.tw/article/article.action?id=2820>

Рис.2.15. А. <https://english.cw.com.tw/article/article.action?id=2820>

Рис.2.15. Б. <https://english.cw.com.tw/article/article.action?id=2820>

Рис.2.16. <https://www.archdaily.cn/cn/934744/yuan-he-guan-cun-dang-qun-fu-wu-zhong-xin-luo-yu-jie-gong-zuo-shi>

Рис.2.16. А. <https://www.stirworld.com/see-features-architecture-as-process-retrofitting-a-former-factory-in-mexico-city-la-laguna#gallery-2>

Рис.2.16. Б. <https://www.stirworld.com/see-features-architecture-as-process-retrofitting-a-former-factory-in-mexico-city-la-laguna#gallery-3>

Рис.2.16. В. <https://www.stirworld.com/see-features-architecture-as-process-retrofitting-a-former-factory-in-mexico-city-la-laguna#gallery-4>

Рис.2.17. <https://www.archdaily.com/958592/tongde-hall-zszy-studio>

Рис.2.17. А. <https://www.stirworld.com/see-features-architecture-as-process-retrofitting-a-former-factory-in-mexico-city-la-laguna#gallery-5>

Рис.2.17. Б. <https://www.stirworld.com/see-features-architecture-as-process-retrofitting-a-former-factory-in-mexico-city-la-laguna#gallery-6>

Рис.2.18. <https://www.alamy.com/stock-photo-china-pavilion-at-night-2010-shanghai-world-expo-park-pudong-shanghai-30441129.html>

Рис.2.18. А. <https://www.hunterdouglasarchitectural.eu/fr-BE/projects/project.jsp?pId=8a43834927a88aca0128888cdffc0283>

Рис.2.18. Б. <https://www.hunterdouglasarchitectural.eu/fr-BE/projects/project.jsp?pId=8a43834927a88aca0128888cdffc0283>

3.1.[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:27476-Luoyang_\(49068264971\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:27476-Luoyang_(49068264971).jpg)

3.1.А.[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:27472-Luoyang_\(49085731003\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:27472-Luoyang_(49085731003).jpg)

3.1.Б.[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:27461-Luoyang_\(49085727613\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:27461-Luoyang_(49085727613).jpg)

3.1.В.https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:2011-

[06_Tomb_of_Tang_Official_Noted_for_His_Ability_to_Solve_Crimes_04.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:2011-06_Tomb_of_Tang_Official_Noted_for_His_Ability_to_Solve_Crimes_04.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:2011-06_Tomb_of_Tang_Official_Noted_for_His_Ability_to_Solve_Crimes_03.jpg

3.1.Г.https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:White_Horse_Temple#/media/File:2011-06_White_Horse_Temple_13_-_Jade_Buddha.jpg

3.2.<https://www.globaltimes.cn/page/202209/1274915.shtml>

3.2.А.<https://www.globaltimes.cn/page/202209/1274915.shtml>

3.2.Б.<https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0254>

3.2.В.<https://www.chinadiscovery.com/gansu/dunhuang/mogao-caves/maps.html>

3.3.<https://masterok.livejournal.com/909331.html>

3.3.А.<https://masterok.livejournal.com/909331.html>

3.4.<https://wikiway.com/china/groty-lunmen/>

- 3.4.A.<https://wikiway.com/china/groty-lunmen/>
- 3.5.https://zgt.china.com.cn/v2/content/2022-06/17/content_11096.html
- 3.6.<https://vacation.eztravel.com.tw/sight/plc0000055793/nanzenji-南禪寺>
- 3.7. <https://kobiak.livejournal.com/212675.html>
- 3.7.A.<https://kobiak.livejournal.com/212675.html>
- 3.8.<https://academic-accelerator.com/encyclopedia/jinding#!>
- 3.8.A.<https://academic-accelerator.com/encyclopedia/jinding#!>
- 3.9. A<https://uk.wikipedia.org/wiki/少林寺:Shaolinsi.JPG>
- 3.9.A. https://uk.wikipedia.org/wiki/少林寺_du_monast%C3%A8re_Shaolin.JPG
- 3.9.Б.https://uk.wikipedia.org/wiki/少林寺:Shaolin_temple_layout_plan.png
- 3.9.B.https://uk.wikipedia.org/wiki/少林寺:Shaolin_Mural_wide.jpg
- 3.9.Г.[https://uk.wikipedia.org/wiki/少林寺:Pagoda_Forest,_Shaolin_Temple_-_September_2011_\(6169489040\).jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/少林寺:Pagoda_Forest,_Shaolin_Temple_-_September_2011_(6169489040).jpg)
- 3.10.<https://www.hanshansi.org/>
- 3.10.A.https://www.settour.com.tw/travel_guide/中國/寒山寺景區/attractions_POI0000005822.html
- 3.11.
https://east.totalarch.com/universal_history_of_architecture/china_17_19_century/temples
- 3.11.A.
https://east.totalarch.com/universal_history_of_architecture/china_17_19_century/temples
- 3.12. <https://9-arh-vost-yug-vost-aziya-do-19v.archisto.info/arh-kitaya-17-19v-13.html>
- 3.12.Д.<https://9-arh-vost-yug-vost-aziya-do-19v.archisto.info/arh-kitaya-17-19v-13.html>
- 3.12.A.https://east.totalarch.com/universal_history_of_architecture/china_17_19_century/temples

3.12.Б.https://east.totalarch.com/universal_history_of_architecture/china_17_19_century/temples

3.12.В.https://www.turpravda.com/places/cn/pekin/Tibetskij_buddijskij_hram_JUnhegun-s4368/#google_vignette

3.12.Г.<https://9-arh-vost-yug-vost-aziya-do-19v.archisto.info/arh-kitaya-17-19v-13.html>

3.12.Д.<https://9-arh-vost-yug-vost-aziya-do-19v.archisto.info/arh-kitaya-17-19v-13.html>

Рис.3.13. [https://Hanging Temple in China has been suspended above ground for 1,500 years \(dailymail.co.uk\)](https://Hanging Temple in China has been suspended above ground for 1,500 years (dailymail.co.uk))

Рис.3.13. А. <https://www.tripchinaguide.com/photo-p142-7076-the-statues-in-the-hanging-temple-of-hengshan.html>

Рис.3.13. Б. <https://www.tripchinaguide.com/photo-p142-7076-the-statues-in-the-hanging-temple-of-hengshan.html>

Рис.3.13. В. <https://www.tripchinaguide.com/photo-p142-7076-the-statues-in-the-hanging-temple-of-hengshan.html>

Рис.3.13. Г. <https://www.tripchinaguide.com/photo-p142-7076-the-statues-in-the-hanging-temple-of-hengshan.html>

Рис.3.13. Д. <https://www.tripchinaguide.com/photo-p142-7076-the-statues-in-the-hanging-temple-of-hengshan.html>

Рис.3.14.<https://theme.udn.com/theme/story/6775/4197695>

Рис.3.14.А. <https://theme.udn.com/theme/story/6775/4197695>

Рис.3.15. <https://zhuanlan.zhihu.com/p/554025477>

Рис.3.15. А. <https://www.chinatoursnet.com/chengdu-travel-guide/attraction/baoguo-temple%28emei-mountain%29.html>

Рис.3.15. Б. <https://www.chinatoursnet.com/chengdu-travel-guide/attraction/baoguo-temple%28emei-mountain%29.html>

Рис.3.15. В. <https://www.chinatoursnet.com/chengdu-travel-guide/attraction/baoguo-temple%28emei-mountain%29.html>

Рис.3.15. Г. <https://www.chinatoursnet.com/chengdu-travel-guide/attraction/baoguo-temple%28emei-mountain%29.html>

Рис.3.15. Д. <https://www.chinatoursnet.com/chengdu-travel-guide/attraction/baoguo-temple%28emei-mountain%29.html>

Рис. 3.16. <https://www.backpackers.com.tw/forum/showthread.php?t=1596031>

Рис.3.16. А. <https://www.backpackers.com.tw/forum/showthread.php?t=1596031>

Рис.3.16. Б. <https://www.backpackers.com.tw/forum/showthread.php?t=1596031>

Рис.3.16. В. <https://www.backpackers.com.tw/forum/showthread.php?t=1596031>

Рис. 3.17. <http://www.ems517.com/article/12/11497.html>

Рис.3.17.А. <https://www.keeptravel.com/ru/china/attraction/monastyr-baogo>

Рис.3.17.Б. <https://www.keeptravel.com/ru/china/attraction/monastyr-baogo>

Рис.3.18. <https://baike.sogou.com/m/fullLemma?lid=64331688>

Рис.3.18.А. <https://www.alamy.com/stock-photo-shrine-inside-old-chinese-temple-quanzhou-china-170532703.html>

Рис.3.18.Б. <https://www.alamy.com/stock-photo-shrine-inside-old-chinese-temple-quanzhou-china-170532708.html>

Рис.3.19. <https://www.chinadragontours.com/foguang-temple-in-mount-wutai.html>

Рис.3.19.А. https://ru.freepik.com/premium-photo/chinese-buddhist-temple-inside-interior_39865554.htm

Рис.3.20. <https://www.zhihu.com/topic/20562049/hot>

Рис.3.20.А. <https://chinese.yabla.com/chinese-english-pinyin-dictionary.php?define=wu+guan>

Рис.3.20.Б. <https://chinese.yabla.com/chinese-english-pinyin-dictionary.php?define=wu+guan>

Рис.3.21. <https://baike.baidu.com/item/天宁寺/2249381>

Рис.3.21.А. <https://www.zbrty.com/product/120.html>

Рис.3.21.Б. <https://www.zbrty.com/product/121.html>

Рис.3.21.В. <https://www.zbrty.com/product/122.html>

Рис.3.22. <https://vibaike.com/272/>

Рис.3.22.А.https://www.123rf.com/photo_193690106_beijing-miaoying-temple-baita-temple.html?vti=ni7fdcdzkwafv0vaat-1-32

Рис.3.22.Б.https://www.123rf.com/photo_193690106_beijing-miaoying-temple-baita-temple.html?vti=ni7fdcdzkwafv0vaat-1-33

Рис.3.22.В.https://www.123rf.com/photo_193690106_beijing-miaoying-temple-baita-temple.html?vti=ni7fdcdzkwafv0vaat-1-34

Рис.3.23. <https://baike.baidu.com/item/慈寿寺塔/3146701>

Рис.3.23.А.https://www.reddit.com/r/ArchitecturalRevival/comments/16rur9f/the_pagoda_of_cishou_temple_慈寿寺塔_beijing_china/

Рис.3.23.Б.<https://www.reddit.com/r/>

[ArchitecturalRevival/comments/16rur9f/the_pagoda_of_cishou_temple_慈寿寺塔_beijing_china/](https://www.reddit.com/r/ArchitecturalRevival/comments/16rur9f/the_pagoda_of_cishou_temple_慈寿寺塔_beijing_china/)

Рис.3.24. https://www.tripadvisor.co.uk/Attraction_Review-g661421-d1833879-Reviews-Zhongyue_Temple-Dengfeng_Henan.html

Рис.3.24.А.<https://www.visitourchina.com/zhengzhou/attraction/the-zhongyue-temple-zhongyue-miao.html>

Рис.3.24.Б.<https://www.gettyimages.ca/photos/zhongyue-temple>

Рис.3.25. <https://news.cgtn.com/news/2023-10-11/Pavilion-of-Prince-Teng-a-pearl-of-Nanchang-1nOwMSkCGcw/index.html>

Рис.3.25.А.https://www.chinadaily.com.cn/life/2011-06/27/content_12787787_6.htm

Рис.3.25.Б.https://www.chinadaily.com.cn/life/2011-06/27/content_12787787_6.htm

Рис.3.25.В.https://www.chinadaily.com.cn/life/2011-06/27/content_12787787_6.htm

Рис.3.25.Г.<https://www.alamy.com/stock-photo-elaborate-chinese-imperial-throne-displayed-in-pavilion-of-prince-29835555.html>

Рис.3.25.Д.<https://www.alamy.com/stock-photo-elaborate-chinese-imperial-throne-displayed-in-pavilion-of-prince-29835555.html>

Рис.3.26. <https://baike.baidu.com/item/天坛/2820294>

Рис.3.26.А.https://www.beijing.gov.cn/renwen/rwzyd/gdwh/ttgy/202107/t20210705_2429501.html

Рис.3.26.Б. https://www.beijing.gov.cn/renwen/rwzyd/gdwh/ttgy/202107/t20210705_2429501.html

Рис.3.26.В. https://www.beijing.gov.cn/renwen/rwzyd/gdwh/ttgy/202107/t20210705_2429501.html

Рис.3.26.Г. https://www.beijing.gov.cn/renwen/rwzyd/gdwh/ttgy/202107/t20210705_2429501.html

Рис.3.26.Д. https://www.beijing.gov.cn/renwen/rwzyd/gdwh/ttgy/202107/t20210705_2429501.html

Рис.3.26.Е. <http://rovdyrdreams.com/pekinskiy-hram-neba-i-tsentralnaya-tochka-mira-po-kitayskoy-versii/>

Рис.3.27. <https://www.topchinatravel.com/china-attractions/jade-buddha-temple.htm>

Рис.3.27.А. <https://www.topchinatravel.com/china-attractions/jade-buddha-temple.htm>

Рис.3.27.Б. <https://www.topchinatravel.com/china-attractions/jade-buddha-temple.htm>

Рис.3.27.В. <https://www.topchinatravel.com/china-attractions/jade-buddha-temple.htm>

Рис.3.27.Г. <https://sights.com.ua/attraction/hram-nefritovogo-byddi-v-shanghai/>

Рис.3.27.Д. <https://sights.com.ua/attraction/hram-nefritovogo-byddi-v-shanghai/>

Рис.3.28. https://www.urielshen.com/index.php?route=travel/spot&spot_id=417

Рис.3.28.А. <https://inf.news/en/culture/89b9f05ec18981a0a9e728716f0c48ca.html>

Рис.3.29. <https://read01.com/aA74GdP.html>

Рис.3.30. <http://www.dili360.com/cng/article/p5350c3da2237230.htm>

Рис.3.31. <https://wenhui.whb.cn/third/zaker/202208/17/480069.html>

Рис.3.32. <https://today.line.me/hk/v2/article/BljBYQ>

Рис.3.33. https://www.cscec.com/xwzx_new/zqydt_new/202105/3325813.html

Рис.4.1. https://taiwangods.moi.gov.tw/html/landscape_EN/1_0011.aspx?i=45

Рис.4.1.А. https://www.englishintaiwan.com/travel-in-taiwan/things-to-do-in-central-taiwan-lugangs-beautiful-glass-temple#google_vignette

Рис.4.1.Б. https://www.englishintaiwan.com/travel-in-taiwan/things-to-do-in-central-taiwan-lugangs-beautiful-glass-temple#google_vignette

Рис.4.1.В. https://www.englishintaiwan.com/travel-in-taiwan/things-to-do-in-central-taiwan-lugangs-beautiful-glass-temple#google_vignette

Рис.4.2. <https://okgo.tw/newsview.html?id=9595>

Рис.4.2.А. <https://www.turenscape.com/en/project/detail/4624.html>

Рис.4.2.Б. <https://www.turenscape.com/en/project/detail/4626.html>

Рис.4.2.В. <https://www.turenscape.com/en/project/detail/4629.html>

Рис.4.2.Г. https://worldarchitecture.org/article-links/efhch/kris-yao-artech-unveils-a-floating-meditation-placewater-moon-monastery.html#google_vignette

Рис.4.2.Д. https://worldarchitecture.org/article-links/efhch/kris-yao-artech-unveils-a-floating-meditation-placewater-moon-monastery.html#google_vignette

Рис.4.3. <https://dokumen.pub/1941.html>

Рис.4.3.А. <https://dokumen.pub/1941.html>

Рис.4.4. https://corbusier.totalarch.com/chapelle_ronchamp

Рис.4.4.А. <https://joinusinfrance.com/episode/le-corbusier-architecture/>

Рис.4.5. <https://Church by the sea - Arup>

Рис.4.5. А. https://www.bft-international.com/en/artikel/bft_Precast_spire_overlooking_the_sea-2407321.html

Рис.4.6. <https://St. Trinitatis Church / Schulz und Schulz | ArchDaily>

Рис.4.6. А. https://www.archdaily.com/800721/st-trinitatis-church-schulz-und-schulz/5841c11ce58ece9e190004bd-st-trinitatis-church-schulz-und-schulz-photo?next_project=no

Рис.4.6. Б. https://www.archdaily.com/800721/st-trinitatis-church-schulz-und-schulz/5841c11ce58ece9e190004bd-st-trinitatis-church-schulz-und-schulz-photo?next_project=no

Рис.4.6. В. https://www.archdaily.com/800721/st-trinitatis-church-schulz-und-schulz/5841c11ce58ece9e190004bd-st-trinitatis-church-schulz-und-schulz-photo?next_project=no

Рис.4.7. [https://The New Cornerstone: Image \(wordpress.com\)](https://The New Cornerstone: Image (wordpress.com))

Рис.4.7. А. https://www.researchgate.net/figure/Church-of-the-Sacred-Heart-of-Jesus-Munich-Germany-Alexander-Beleschenko-Allmann_fig1_356741535

Рис.4.8. <https://archiweb.cz> - Kostel blahoslavené Marie Restituty

Рис.4.8.А. <https://radekulehla.com/portfolio/kostel-blahoslavene-marie-restituty-brno-lesna/>

Рис.4.8.Б. <https://radekulehla.com/portfolio/kostel-blahoslavene-marie-restituty-brno-lesna/>

Рис.4.8.В. <https://radekulehla.com/portfolio/kostel-blahoslavene-marie-restituty-brno-lesna/>

Рис.4.8.Г. <https://radekulehla.com/portfolio/kostel-blahoslavene-marie-restituty-brno-lesna/>

Рис.4.9. <https://> Community Church Knarvik — Reiulf Ramstad Arkitekter

Рис.4.9.А. <https://www.reiulframstadarkitekter.com/work/community-church-knarvik>

Рис.4.10. <https://> Strasbourg Cathedral Fold | axis mundi (urukia.com)

Рис.4.10.А. <https://www.world-architects.com/en/axis-mundi-new-york/project/cathedral-fold>

Рис.4.10.Б. <https://www.world-architects.com/en/axis-mundi-new-york/project/cathedral-fold>

Рис.4.11. <https://> Chapel, Villaescusa de Haro - Sancho-Madrirdejos | Arquitectura Viva

Рис.4.11.А. https://www.archdaily.com/977892/chapel-in-sierra-la-villa-sancho-madrirdejos/62210d8f48176b016459bae3-chapel-in-sierra-la-villa-sancho-madrirdejos-situation-plan?next_project=no

Рис.4.11.Б. https://www.archdaily.com/977892/chapel-in-sierra-la-villa-sancho-madrirdejos/62210d8f48176b016459bae3-chapel-in-sierra-la-villa-sancho-madrirdejos-situation-plan?next_project=no

Рис.4.12. <https://> San Josemaría Escrivá Church / Javier Sordo Madaleno Bringas | ArchDaily

Рис.4.13. <https://> Bosjes Chapel - Picture gallery 2 (archilovers.com)

Рис.4.13.А. <https://trends.archiexpo.com/project-242096.html>

Рис.4.14. [https://Gallery of Ribbon Chapel / Hiroshi Nakamura & NAP - 1 \(archdaily.com\)](https://Gallery of Ribbon Chapel / Hiroshi Nakamura & NAP - 1 (archdaily.com))

Рис.4.14.А. <https://www.cultofmac.com/315853/10-staircases-that-are-steps-above-the-apple-store/>

Рис.4.15. <https://White Church / LAD | ArchDaily>

Рис.4.15.А. https://www.archdaily.mx/mx/881633/iglesia-blanca-lad/59bc86e7b22e38139f0001c6-white-church-lee-architectural-and-engineering-design-group-photo?next_project=no

Рис.4.15.Б. https://www.archdaily.mx/mx/881633/iglesia-blanca-lad/59bc86e7b22e38139f0001c6-white-church-lee-architectural-and-engineering-design-group-photo?next_project=no

Рис.4.16. <https://Xiangcheng Christ Church - Suzhou Travel Reviews | Trip.com Travel Guide>

Рис.4.16.А. <https://www.trip.com/review/xiangcheng-christ-church-79579751-166182509>

Рис.4.16.Б. <https://www.trip.com/review/xiangcheng-christ-church-79579751-166182508>

Рис.4.17. <https://Jinan Changzhuang Church / Archipoetry Studio | ArchDaily>

Рис.4.17.А. <https://www.cmovip.com/detail/16488.html>

Рис.4.17.Б. <https://www.cmovip.com/detail/16489.html>

Рис.4.17.В. <https://www.cmovip.com/detail/16487.html>

Рис.4.18. <https://The Closest Church / Heesoo Kwak and IDMM Architects | ArchDaily>

Рис.4.18.А. <https://www.heimsath.com/sacred-space-holy-place/a-new-korean-church-de-emphasizes-religion>

Рис.4.19. <https://BUFS Chapel / Architects Group RAUM + Nikken Sekkei | ArchDaily>

Рис.4.19.А. https://www.archdaily.com/792016/bufs-chapel-architects-group-raum-plus-nikken-sekkei/57960b14e58ece7e25000111-bufs-chapel-architects-group-raum-plus-nikken-sekkei-photo?next_project=no

Рис.4.20. [https://Gallery of Christ Methodist Church / K2LD Architects - 1 \(archdaily.com\)](https://Gallery of Christ Methodist Church / K2LD Architects - 1 (archdaily.com))

Рис.4.20.А. https://www.archdaily.com/769082/christ-methodist-church-k2ld-architects/558a1366e58ece410700007b-christ-methodist-church-k2ld-architects-basement-floor-plan?next_project=no

Рис.4.20.Б. https://www.archdaily.com/769082/christ-methodist-church-k2ld-architects/558a1366e58ece410700007b-christ-methodist-church-k2ld-architects-basement-floor-plan?next_project=no

Рис.4.20.В. https://www.archdaily.com/769082/christ-methodist-church-k2ld-architects/558a1366e58ece410700007b-christ-methodist-church-k2ld-architects-basement-floor-plan?next_project=no

Рис.4.21. [https://Gallery of Reading Between the Lines / Gijs Van Vaerenbergh - 3 \(archdaily.com\)](https://Gallery of Reading Between the Lines / Gijs Van Vaerenbergh - 3 (archdaily.com))

Рис.4.21. А. <https://designyoutrust.com/2014/10/reading-between-the-lines-by-gijs-van-vaerenbergh/>

Рис.4.22. [https://Gallery of Cathedral of the Northern Lights / schmidt hammer lassen architects + LINK arkitektur - 1 \(archdaily.com\)](https://Gallery of Cathedral of the Northern Lights / schmidt hammer lassen architects + LINK arkitektur - 1 (archdaily.com))

Рис.4.22. А. <https://bustler.net/news/2790/cathedral-of-the-northern-lights-inaugurated>

Рис.4.23. [https://Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes \(stirworld.com\)](https://Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes (stirworld.com))

Рис.4.23.А. [https://Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes \(stirworld.com\)](https://Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes (stirworld.com))

Рис.4.23.Б. [https://Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes \(stirworld.com\)](https://Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes (stirworld.com))

Рис.4.23.В. [https://Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes \(stirworld.com\)](https://Büro Ziyu Zhuang's Chamber Church is an ethereal abstraction of sacred archetypes (stirworld.com))

Рис.4.24. [https://Hanging Temple in China has been suspended above ground for 1,500 years \(dailymail.co.uk\)](https://Hanging Temple in China has been suspended above ground for 1,500 years (dailymail.co.uk))

Рис.4.25. <http://origin-architecture.com/?p=1458>

Рис.4.25.А.<http://origin-architecture.com/?p=1458>

Рис.4.25.Б. <http://origin-architecture.com/?p=1458>

Рис.4.25.В. <http://origin-architecture.com/?p=1458>

Рис.4.25.Г. <http://origin-architecture.com/?p=1458>

Рис.4.26.

<https://govt.chinadaily.com.cn/s/201812/17/WS5c1761c9498ee2f0291e3f16/famen-temple-buddhist-cultural-area-baoji.html>

Рис.4.27.<https://dharmajewel.us/chung-tai-chan-monastery-2/>

Рис.4.27.А.<https://dharmajewel.us/chung-tai-chan-monastery-2/>

Рис.4.27.Б.<https://dharmajewel.us/chung-tai-chan-monastery-2/>

Рис.4.27.В.<https://dharmajewel.us/chung-tai-chan-monastery-2/>

Рис.4.27.Г.<https://dharmajewel.us/chung-tai-chan-monastery-2/>

Рис.4.27.Д.<https://dharmajewel.us/chung-tai-chan-monastery-2/>

Рис.4.27.Е.<https://dharmajewel.us/chung-tai-chan-monastery-2/>

Рис.4.27.Ж.<https://dharmajewel.us/chung-tai-chan-monastery-2/>

Рис.4.28.<https://architecturenow.co.nz/articles/fo-guang-shan-pagoda/>

Рис.4.28.А.<https://architecturenow.co.nz/articles/fo-guang-shan-pagoda/>

Рис.4.28.Б.<https://architecturenow.co.nz/articles/fo-guang-shan-pagoda/>

Рис.4.29. https://etdam.com/VR/artlab/academic%20research_detail8.html

Рис.4.30. [https://I Took a Virtual Tour of the Acropolis Museum with Google Arts & Culture - Greece Is \(greece-is.com\)](https://I%20Took%20a%20Virtual%20Tour%20of%20the%20Acropolis%20Museum%20with%20Google%20Arts%20%26%20Culture%20-%20Greece%20Is%20(greece-is.com))

Рис.4.31. <https://www.virtual-is.com/tour-of-hengshan-hanging-temple-in-datong-china/>

Рис.4.32. Non-Profit CyArk Uses Lasers to Preserve Cultural Sites « Tecton-ics (voanews.com)

Рис.4.33. <https://artsandculture.google.com/project/openheritage>

ДОДАТОК Д

Акт впровадження

**Certification of implementation results of PhD research of architect
Changzhi U. Synthesis of the Arts in Chinese Temple Architecture.**

The research proposal has undergone thorough evaluation, and it has been determined that the project holds academic merit and aligns with the research goals and standards. The proposed research is expected to contribute significantly to the understanding of the synthesis of arts in Chinese temple architecture, providing valuable insights into the cultural and historical dimensions of this architectural form.

In this practice, the design technique of restoring the historical context was used to deeply discover the original memory of the building, and to reshape the urban context in the reconstruction of industrial buildings, and at the same time create the scale of close to people.

Dean of Architecture Office Zong Bing

Chief Architect Lv Hui





МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА
ІМЕНІ О. М. БЕКЕТОВА

61002, м. Харків, вул. Маршала Бажанова, 17.
Тел. (057) 706-15-37, факс (057) 706-15-54
E-mail: office@kname.edu.ua,
Код ЄДРПОУ 02071151

MINISTRY OF EDUCATION AND
SCIENCE OF UKRAINE

O. M. BEKETOV NATIONAL UNIVERSITY
OF URBAN ECONOMY
IN KHARKIV

17, Marshal's Buzhanova Street, Kharkiv 61002
tel. (057) 706-15-37, fax (057) 706-15-54
E-mail: office@kname.edu.ua,
EDRPOU code 02071151

№ 14.12.23 № 2068

На № _____ від _____

ДОВІДКА

Про впровадження в освітній процес
результатів дисертаційного дослідження

У Чапчжи за темою

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ХРАМОВІЙ АРХІТЕКТУРІ КИТАЮ

Ректорат Харківського національного університету міського господарства ім. О.М. Бекетова підтверджує впровадження в навчальний процес результатів дисертаційного дослідження на злотті наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 191 - Архітектура та містобудування У Чапчжи за темою «Синтез мистецтв в храмовій архітектурі Китаю».

Розробки та рекомендації автора впроваджені у навчально-методичний процес при викладанні дисциплін бакалаврського рівня освітньо-професійної програми «Архітектура та містобудування», а саме: «Історія архітектури, містобудування, мистецтв та дизайну», «Архітектурна композиція» та при викладанні дисциплін бакалаврського рівня освітньо-професійної програми «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», а саме: «Історія та теорія мистецтва».

Дисертаційна робота містить нові теоретико-методичні та практичні рекомендації, які дозволяють студентам поглибити рівень знань стосовно стародавньої та сучасної храмової архітектури Китаю, форм синтезу мистецтв в культових об'єктах цієї країни і вмінь, щодо використання результатів дослідження в архітектурній практиці України.

Ректор ХНУМГ ім. О.М. Бекетова

Володимир БАБАСОВ

м. 14.12.23 р. 2023 року