

УДК 75.047:711.5]:75.03''06 (510)"195/200

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.21>**Тарасов Володимир Володимирович,**

кандидат історичних наук, доцент,

доцент кафедри методики крос-культурних практик,

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-2164-9135

tarasovv1977@gmail.com

Вейке Ван,

аспірант кафедри методики крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0286-3833

674910277@qq.com

ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ У ХУДОЖНІЙ ВІЗУАЛЬНОСТІ КИТАЙСЬКОГО СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ЖИВОПИСНОЇ НОРМИ ДО ДИЗАЙН-ПРАКТИКИ

Стаття присвячена аналізу зображальних художніх принципів у китайському сучасному мистецтві та дизайні як поняттєвої проблематики. Автори розглядають універсальний підхід в китайському дискурсі про мистецтво як один із центральних щодо репрезентації художньої візуальності. Саме цим, за висновком авторів, можна пояснити прискіпливу увагу дослідників до зображальних художніх принципів, що складають основу і для створення, і для інтерпретації художнього твору.

За результатами проведеного дослідження автори визначають дві тенденції. По-перше, зображальні художні принципи розглядаються китайськими вченими в якості системного явища, яке визначає загальний розвиток образотворчого мистецтва та впливає на суміжні художні «території», зокрема дизайну, пластичних мистецтв, а в більш широкому сенсі – художньої візуальності як такої. По-друге, автори звертають увагу на актуальність проблематики наслідування та репрезентації природи, яка мотивує до пошуку та формулювання художніх норм. Це стосується як тих зображальних принципів, що мають традиційне походження (наприклад, принцип «візуального балансу» або типологія «порожніх» просторів), так і новітніх явищ, що увійшли до візуальної художньої культури Китаю як ознаки модернізації (приміром, принципи унормування образних структур або у трансформованому варіанті зображальний принцип «різноманітності та єдності»). Усе зазначене обумовлює помітну увагу до проблематики пейзажу як в жанровому контексті, так і в межах візуальної репрезентації образів природи та ландшафтів в дизайні інтер'єру, просторових або середовищ них рішеннях.

Ключові слова: дизайн, образотворче мистецтво, сучасне мистецтво та дизайн Китаю, зображальні художні принципи, пейзаж.

Tarasov Volodymyr, WeikeWang. DEPICTIVE PRINCIPLES IN THE ARTISTIC VISUALITY OF CHINESE CONTEMPORARY ART: FROM FINE ART NORMS TO DESIGN PRACTICE

The article is devoted to the analysis of pictorial artistic principles in Chinese contemporary art and design as a conceptual issue. The authors consider the universal approach in the Chinese discourse on art as one of the central ones regarding the representation of artistic visuality. According to the authors, this can explain the attention of researchers to pictorial artistic principles, which form the basis for both the creation and interpretation of a work of art.

According to the results of the study, the authors identify two trends. First, pictorial artistic principles are considered by Chinese scholars as a systemic phenomenon. It is in this capacity that the principles influence the development of fine arts and related artistic "territories", in particular design, plastic arts, and in a broader sense – artistic visuality as such. Secondly, the authors draw attention to the relevance of the issues of imitation and representation of nature, which motivates scientists to search for and formulate artistic norms. Here it is worth highlighting two trends. In one case, this concerns pictorial principles that have a traditional origin (for example, the principle of "visual balance" or the typology of "empty" spaces). In another case, artistic norms are influenced by the phenomena of modernization of Chinese art (for example, the principles of normalization of figurative structures

or the principle of "diversity and unity"). All of the above necessitates attention to the issues of landscape both in the genre context and within the visual representation of images of nature and landscapes in interior design, spatial solutions.

Key words: design, fine arts, contemporary art and design of China, pictorial artistic principles, landscape.

Вступ. У новітньому китайському мистецтвознавстві визначення поняття «зображальні принципи» здійснювалось цілим рядом вчених. В цілому їх точки зору, досить різноманітні та часто неузгоджені, можна типологізувати у межах двох груп:

1) науково-академічні визначення, які націлені на чітке інструментування проблеми (переважно такі дефініції присутні у дискурсі науковців та організаторів художньої освіти);

2) визначення у контексті практичної мистецької роботи китайських художників, яке часто не мають на меті здійснювати поняттєво-термінологічні узагальнення, але потребують пояснення власних художніх рішень.

Наприклад, Лінху Бяо в середині 1980-х рр. сформулював поняття «зображальний принцип» як похідне від художньої мови живопису. З його точки зору, зображальність формується через поєднання «зображення, символіки та звернення» – трьох категорій художньої мови, що формує мистецьку візуальність як таку [1, с. 45–46]. Не зважаючи на те, що ідея Лянху Бяо, на перший погляд, була зверненням до образотворчих практик, її інтерпретація практично відразу набула більш масштабного контексту, передусім в аспекті проблематики дизайну інтер'єру. У цьому сенсі варто згадати Чжу Мін (朱明) як дослідника, що поєднав питання живописних принципів у картині із практикою «навчання у природи» в царині дизайну просторів та середовищ [21, с. 76].

На противагу цьому Цзоу Шаолінг (邹少灵) ототожнює систему зображальних принципів із образністю. Для цього вчений розглядає комплекс художніх принципів, як палітру своєрідну «образних імпульсів», які відіграють вирішальну роль в успіху картини. У авторському значенні, імпульс – це виражений художником образний мотив, який виникає у відповідності до стилістичних, видових або жанрових завдань [2, с. 103–104].

На наш погляд, у такому прямому ототожненні обох понять міститься певне

спрощення. Імпульс (образна складова) належить до інструментарію звернення до глядача, натомість зображальні принципи є апаратом створення художнього висловлювання (як безпосереднього, за допомогою простору картини, так і уявного, що реалізується через образний символізм).

Як і в попередньому випадку, спроба узагальнити художні норми в автономному просторі живопису стала тригером для виходу картини за рамки суто живописного контексту. Так, Лай Сяоді (赖晓迪) переконливо показав це на прикладі формування шкіл та стилів у дизайні інтер'єрів [22, с. 68].

Звернемо увагу на те, що в обох розглянутих нами підходах присутня зміна репрезентації базових сценаріїв аналізу зображальних художніх принципів. Формуючись у сфері дослідження живопису, зазначена проблематика неодмінно набуває більш масштабного значення, охоплюючи суміжні сфери (передусім, простору та середовища).

Таким чином, **метою** статті є дослідження проблематики поняттєвої репрезентації зображальних принципів у сучасних китайських дослідженнях про мистецтво у контексті процесу універсалізації художньої мови живопису та дизайну.

Матеріали і методи. Винесена у заголовок проблематика розглядається в китайському мистецтвознавстві з кінця 1980-х – початку 1990-х рр. У цей період часу до теми зверталися Лінху Бяо (令狐彪) [1], Сюй Вей (徐卫) [5], Чжао Цзінчжі (赵敬之) [10], Хуан Пейцзе (黄培杰) [13]. Специфікою цього етапу вивчення проблеми стало виявлення множинності джерел та форм репрезентації нормативного простору мистецтва Китаю, як універсальної території співіснування власне мистецьких контекстів із дизайном та проблематикою середовища.

Наступним важливим етапом став період 2000-х – 2010-х рр., коли дослідження проблеми виходить на рівень концептуального

узагальнення, в контексті чого зображальні принципи розглядаються як художня система. Такий підхід є характерним для Ван Цзін (王静) [15], Лю Іго (刘怡果) [18], Чжу Мін (朱明) [21] та інших дослідників.

На сучасному етапі особливого значення набуває питання рефлексії наслідування природи та аналізу імітаційних аспектів в зображальних принципах, що актуалізує проблему як окремих жанрів живопису (наприклад, сучасного пейзажу), так і тематику репрезентації образного змісту природного середовища в художній візуальності. Ця тенденція характерна для аналізу Сун Сяо (宋晓) [3], Чжоу Хуейін (周辉鹰) [7], Лі Чжаньчен (李占成) [8].

Результати. Універсальність є однією з найважливіших характеристик суто китайського підходу до художньої візуальності. Саме цим можна пояснити таку прискіпливу увагу дослідників до зображальних художніх принципів, що складають основу і для створення, і для інтерпретації художнього твору. Не дивлячись на те, що більшість художніх норм, за висновком Сюй Вей (徐卫), походять від живописних традицій, на сучасному етапі можна констатувати їх поступове поширення на суміжні художні «території», зокрема, дизайну та пластичних мистецтв [5]. На наш погляд, у цьому проявляє себе тенденція до виходу картини за межі умовного простору «живописної» художньої мови. З другої половини ХХ ст. вчені все частіше звертають увагу на роль живопису у просторі, його взаємодію із архітектурно-ландшафтними рішеннями та дизайном. Розглянемо основні тенденції цього процесу на прикладі визначення сутності та поняттєвого значення зображальних художніх принципів.

Сун Сяо (宋晓) розглядає в якості центрального мотиву для наведених вище тенденцій замкненість китайського мистецтва («інклюзивність» у більш широкому сенсі). Дослідниця розуміє це як метафоричне віддзеркалення, з одного боку, унікального китайського культурного контексту, що провокує вкрай специфічну (закриту або локально символічну) образну фактуру творів, а з іншого боку – уваги китайських

митців до процесів у західному живописі. Часто остання риса виражається у стилізованих пошуках, які «виникають на ідентично китайському гуманістичному ґрунті», а за формою реалізуються в європейських стилістичних моделях [3, с. 29–30].

Особливість у розвитку китайського розуміння «правил живопису як правил простору» розглядає Є Хуа. Вчений стверджує, що китайське мистецтво, відчуючи себе органічною галуззю світового мистецтва живопису, «слідує універсальним правилам та підходам пластичного мистецтва», але в контексті застосування творчих прийомів «ніколи не забуває про власні традиції» [4, с. 84–87].

У цьому сенсі важливим є зауваження Сюй Вей, щодо того, що некоректно досліджували художні норми китайського мистецтва, не звертаючи увагу на соціокультурний контекст його розвитку та його ідеологічну складову. Знайомство із західними техніками живопису та художньою мовою олійного живопису вплинуло не тільки на переосмислення еволюції мистецтва, але й змістило фокус уваги на аналіз власне художньої мови, композиційно-пластичних норм та пошук універсальних закономірностей в інтеграції традиційного та інноваційного. Сюй Вей підкреслює, що «для вивчення форми, стилю та закономірностей розвитку китайського живопису більшість досліджень у минулому зверталися або до історії влади, або до історії техніки», тоді як зображальні принципи виникають як поєднання першого та другого [5, с. 14–15].

Вчені підкреслюють, що роль інтеграції східного та західного мистецтва мала пряме відношення до осмислення сучасного стану художнього життя Китаю. Зокрема, поява західного мистецтва у просторі китайської культури надала китайському живопису можливості покликатися на сформульовані та визнані в межах західної естетики візуальні принципи, зображальні схеми та закономірності художнього узагальнення.

Лін Му (林木) називає це досить однозначно «законами розвитку мистецтва», які китайські митці та дослідники визнали дійсними лише у межах власного розуміння потреб та актуальних завдань. Саме тому

китайська стилістична панорама є такою строкатою у порівнянні із західноєвропейською [6, с. 7].

Одна з найбільш тривалих дискусій у китайському мистецтвознавстві триває з приводу зображальних принципів живопису, які в тому чи іншому контексті торкаються проблеми наслідування або репрезентації природи. Як стверджував на початку 2000-х рр. Чжоу Хуейін (周輝鷹), ця тема сучасному живописі лишається актуальною майже півстоліття, торкаючись різних систем, видів та жанрів живопису [7, с. 10].

Природа, на думку Лі Чжаньчен (李占成), це вічна тема мистецтва, проте коли художники торкаються питання «стандартів культури китайського живопису», вона крім художньо-образної гостроти набуває ще й відтінків міркування про майстерність, вишкіл, художні закони та практики відтворення форм. У цьому сенсі «єдність мови суб'єкта й об'єкта живопису» розглядається вченим як «художній закон розвитку китайського живопису» [8, с. 10].

На наш погляд, думку Лі Чжаньчен варто інтерпретувати у контексті ієрархічної послідовності: хто з ким «розмовляє» у процесі творення образу? Наскільки важливо проникати в природу речей (суб'єктивна позиція митця, реалістичне відтворення дійсності), або навпаки, слідувати за покликом образності, яку «промовляє» природу (тобто формувати, за словами Лі Чжаньчен «об'єктивний живопис»).

Зображальний принцип «різноманітності та єдності» розглядає Лі Цюнь (李群) у публікації, що присвячена інноваціям китайського живопису у контексті художніх норм. Вчена підкреслює, що застосування цього правила багатьма митцями розглядається як «основний закон формальної краси». «Різноманітність» дозволяє втілити відмінності у формі вираження речей, натомість «єдність» втілює «спільність та загальний зв'язок усіх компонентів узагальнення» (різноманітність породжує зміни, єдність формує значення) [9, с. 110].

Звернемо увагу на філософсько-поетичну форму вираження цього принципу, який, на

перший погляд, не є технічним інструментарієм. Проте, як переконливо показав ще на початку 1990-х рр. Чжао Цзінчжі (赵敬之), подібна форма орієнтує живописця у художньо-образному просторі, де «китайське та західне» стає очевидно відмінним. Вчений наголошував на тому, що «поетизм» та певна відстороненість від реальної практики багатьох принципів живопису є, насправді, типом образної інтерпретації.

Наприклад, методи спостереження та вираження становлять основу зображальної системи китайського традиційного живопису, на цьому ґрунті сформувалася «універсальна система мистецтва». Проте вона не має значення без конкретних правил унормування форми, кольору, композиції тощо. Тому філософські принципи визначають зміст, а стилі, жанри та техніки – надають образному змісту художнього вираження [10, с. 46].

У подальшому такі міркування неодноразово піддавалися критиці та доповнювались, проте, на наш погляд, це не призвело до кардинально інших точок зору.

Для прикладу згадаємо дослідження Сі Цічан (謝其昌), який аналізує розвиток західного образотворчого мистецтва, спираючись на дві характеристики: роботу західних митців (найбільш репрезентативних у межах загальноприйнятої художньої ієрархії) в олійних матеріалах та видозміни формоутворення і композиції творів, в залежності від зміни техніки живописання.

З точки зору Сі Цічан, мистецтво олійного живопису варто розглядати у двох навзаєм пов'язаних аспектах: 1) як розвиток техніки та методів письма; 2) в якості аналізу художнього змісту творів та їхнього естетичного узагальнення у межах релігійних чи філософських міркувань [20, с. 37].

Техніко-технологічний аспект розвитку образотворчого мистецтва здатен, на думку вченого, бути предметом лінійного аналізу. Його еволюція впливає із перших спроб узагальнити дійсність художніми зображальними засобами, які на заході фіксуються ще в межах стилістики давнього китайського живопису. А по тому проходять довгу та складну еволюцію, в ході якої художні форми

та стильові комплекси збагачуються за рахунок технічної досконалості і ускладнення художнього мислення.

Слід наголосити на тому, що така дослідницька методологія є досить поширеною для китайського мистецтвознавства. В межах китайського наукового художнього дискурсу загальноприйнятою є модель хронологічно-лінійної репрезентації мистецького поступу, де кожен етап формується та набуває змістовності на основі здобутків та врахування помилок попереднього періоду.

Поза тим, Сі Цічан вважає безперервне розширення художніх концепцій на тлі розмаїття нових образотворчих матеріалів та засобів своєрідним викликом, що обернений в сторону еволюції зображальної природи живопису. З його точки зору, поєднання матеріалів та нових концептуальних підходів, які не поривають із традиційними здобутками, створює «цілісне мистецтво», яке за фактом свого існування ще «не належить до певного виду живопису» [20, с. 48–49].

Інший вчений, Лі Фен (李峰), у роботі «Правила композиції китайського живопису» наполягає на тому, що в китайському сучасному живописі домінують не «формально-логічні закони, а суб'єктивна свідомість митця» [11, с. 21–23]. У китайському живописі більше уваги приділено вираженню позиції, відношення та точки зору (суб'єктивної свідомості). Саме це пояснює традиційні правила розсіяної перспективи або типології «порожніх» просторів, які однаково активно використовуються і щодо живописної візуальності, і в практиці дизайну інтер'єру.

Як підкреслює з цього приводу Ван Шибін (王石礪), співвідношення між щільністю та порожниною «є ключем до структури картини» та одночасно універсальним законом простору, як місця життя людей. На думку дослідника, якщо картина суцільно заповнена об'єктами і немає порожнього простору, це викликає у людей відчуття депресії. Простір на картині може зробити бачення глядачів більш багатим та змістовним. Окрім того, простір є «маневром, що дозволяє збагатити інтерпретації та навіть надати можливість змінити ключову ідею» [12, с. 54].

На наш погляд, у такій своєрідній художній системі очевидну важливість мають принципи унормування образних структур, які не порушуючи традиційні філософсько-естетичні постулати, дозволяють експериментувати із техніками та стилістичними впливами, а також виступати як універсальний інструментарій для середовищ них і просторових рішень.

Наприклад, Хуан Пейцзе (黄培杰) ще на початку 1990-х рр. виступив із пропозицією застосувати до аналізу західного імпресіонізму китайський принцип «візуального балансу», наголошуючи на його спорідненості із концепцією «імпресії» (враження). Для більш чіткого представлення своєї точки зору, дослідник звернувся до вкрай важливої для китайського мистецтва проблеми лінійної форми. На той момент це мало значення для дискусії про графічність китайського живопису. На його думку, категорія візуального балансу, що утворюється «красою ліній», має формальну основу, проте інтерпретується художньо-образним інструментарієм. Правила організації ліній у китайському живописі розроблялися відповідно до просторових та масштабно-планових завдань з одного боку, та пошуку балансу між «порожнім» та «заповненим» з іншого [13, с. 99–100].

Цю концепцію продовжив наприкінці 2000-х рр. Ху Бо (胡勃). Вчений звернувся до питання мистецтво малювання ліній у традиційному та сучасному живописі, прагнучи підсумувати зображальний принцип візуального балансу у системному вигляді.

Так, з його точки зору, будь-яка художня мова повинна спиратися на «власні експресивні правила та мистецькі норми», що мають бути зумовлені «естетичними орієнтаціями, напрямками вираження образу». В цілому, художня мова приходить три етапи, де зображальність набуває різних якостей. У першу чергу, це формалізація (принципи форми зображення в цілому та морфології малювання фігур зокрема); у подальшому – візуалізація художньої символіки, яка є авторським змістом твору; насамкінець, інтерпретування, яке додає до перших двох етапів авторську точку зору. При цьому другий етап – візуалізовані

художні символи – лишаються «ядром художньої мови лінійного малювання», оскільки формують основу вираження [14, с. 12–15].

Принцип візуального балансу розглядається китайськими дослідниками та митцями в усіх аспектах розвитку художньої мови олійного живопису.

Наприклад, Ван Цзін (王静) на сторінках авторитетного журналу «Образотворче мистецтво» аналізує його у контексті композиційних рішень. Його методика «збалансованого співвідношення» форм та елементів у композиції спирається на категорії ваги, відстані, розміру та частотності. Не важко помітити, що з точки зору західного підходу, усі вони є частиною художнього апарату графіки, в чому проявляє себе суто китайське бачення спільності і спадкоємності видів мистецтва.

Наприклад, вага осмислюється Ван Цзіном як «маса» (графічна, колірна, формальна тощо). Відстань та розмірності виражають сутність композиційного «модельовання», а частота елементів породжує архітектоніку ритму. Характерно, що для вченого правильне застосування цих категорій «збалансовує» не тільки саме художнє висловлювання (власне, картину), але допомагає глядачеві побудувати правильний візуальний досвід (тобто є зверненням до аудиторії) [15, с. 99–100].

В ряді випадків, запропонована Ван Цзін концепція набуває подальшого розвитку у дослідженнях інших авторів.

Наприклад, Тан Шенхуа та Цзінь Мен (汤胜华, & 金梦), аналізуючи феномен т.зв. селянського реалізму, використовує зображальний принцип візуального балансу для визначення основних типів композиційної мови (абстрактну, красу, поетичну, гуманістичну) [16, с. 267–268].

Важливі питання, щодо структури зображальних принципів викликає проблематика композиції художнього твору. Вей Чаоюй (魏超玉) пояснює тим, що між західним та китайським мистецтвом сформовано «багатовимірний та симбіотичний естетичний культурний зв'язок, у якому композиція має першорядне значення», так як визначає кордони формальних і естетичних підходів [17, с. 86].

У цьому напрямі, важливе значення мають дослідження, які націлені на узагальнення традиційних підходів та художніх норм у контексті сучасного олійного живопису.

Наприклад, в такій якості Лю Іго (刘怡果) розглядає традиційну китайську S-композицію, яку ще називають зигзагоподібною. Вчений звертає увагу на те, що з точки зору історичних стилів такий спосіб побудови простору картини є типовим, проте в рамках сучасного олійного підходу він реалізується, скоріше, як ознака європейського модернізму [18, с. 163–165].

Дослідженням співвідношення форми у просторі присвячена стаття Сюй Фанг і Чжан Хуацзин (徐芳, & 张华静). Вчені характеризують правила композиції сучасного китайського живопису з точки зору втілення авторського задуму, що виражається за допомогою зображальних правил представлення простору. Так як перше (простір в картині) неможливе без другого (фігуративної форми, яка безпосередньо «будує» візуальність), взаємодія цих двох факторів, на думку вчених, і є ключовим композиційним правилом [19, с. 34–36].

Висновки. Таким чином, проведений нами аналіз досліджень китайських вчених дозволяє виокремити декілька важливих тенденцій.

По-перше, зображальні художні принципи розглядаються дослідниками в якості системного явища, яке визначає загальний розвиток образотворчого мистецтва та впливає на суміжні художні «території», зокрема дизайну, пластичних мистецтв, а в більш широкому сенсі – художньої візуальності як такої.

По-друге, звертає на себе увагу вагомість виявлення та аналізу зображальних принципів, які в тому чи іншому контексті стосуються проблематики наслідування або репрезентації природи. Це стосується як тих художніх норм, що мають традиційне походження (наприклад, принцип «візуального балансу» або типологія «порожніх» просторів), так і новітніх явищ, що увійшли до візуальної художньої культури Китаю як ознаки модернізації (приміром, принципи унормування образних структур або,

у трансформованому варіанті, зображальний принцип «різноманітності та єдності»). Усе зазначене обумовлює помітну увагу до проблематики пейзажу як в жанровому контексті, так і в межах візуальної репрезентації образів природи та ландшафтів в дизайні інтер'єру, просторових або середовищних рішеннях.

Література:

1. 令狐彪. 形象·符号·语言—中国画艺术语言初探. 美术/ [Зображення, Символ, Мова – Попереднє дослідження художньої мови китайського живопису]. 1985. № 5.
2. 邹少灵. 浅析中国画构图中的取势. 湖南人文科技学院学报. [Короткий аналіз потенціалу в композиції китайського живопису]. 2008. № 3. С. 103–104.
3. 宋晓. 浅谈中国画构图的形式美. 大众文艺. [Розмова про формальну красу композиції китайського живопису]. 2012.
4. 叶华. 论中国画的用笔. 美术观察. [Про використання пензля в китайському живописі]. 2016. №3. С. 84–87.
5. 徐卫. 论材料与中国画的创新. 南京艺术学院学报: 美术与设计版. [Про матеріали та інновації китайського живопису]. 1993. № 3. С.12–15.
6. 林木. 现代主义与 20 世纪上半叶中国画“进步”之定性. 艺术探索. [Якісний аналіз модернізму та «поступу» китайського живопису першої половини ХХ століття]. 2019. № 33(1). С. 6–12.
7. 周辉鹰. 浅谈中国画的特点与艺术规律. 湖北师范学院学报: 哲学社会科学版. [Говорячи про характеристики та художні правила китайського живопису]. 2001. № 21(2). С.10–13.
8. 李占成. «艺法自然» 是中国画发展的艺术规律. 青少年日记 (教育教学研究). [«Художній підхід до природи» — мистецька закономірність розвитку китайського живопису]. 2012. №11.
9. 李群. 以多样统一艺术规律指导中国画创新. 诗潮. [Керівництво інноваціями китайського живопису з різноманітними художніми правилами]. 2014. №11. С. 109–111.
10. 赵敬之. 试论中国画的艺术特点. 河北民族师范学院学报, [Про художні особливості китайського живопису]. 1993. № S1. С. 46–50.
11. 李峰. 中国画构图法则. 广西美术出版社. [Правила композиції китайського живопису]. 2005.
12. 王石礪. 从《中国画构图》所想到的. 职业时空. [Думки з «Китайської композиції живопису»]. 2007. №3(08S). С. 53–55.
13. 黄培杰. 视觉均衡. 力度美—谈中国画线条的组织规律. 吉林师范大学学报: 人文社会科学版. [Візуальний баланс і потужна краса — Про закон організації ліній китайського живопису]. 1993. № 2. С. 98–100.
14. 胡勃. 谈中国画的线描艺术. 美术向导. [Про мистецтво малювання ліній китайського живопису]. 2008. №4. С. 9–20.
15. 王静. 中国画构图中均衡关系的再认识. 美术界. [Визнання співвідношення рівноваги в композиції китайських картин]. 2015. №5. С. 99–101.
16. 汤胜华, & 金梦. 浅析中国 乡土油画构图形式语言的审美特征. 艺术教育. [Короткий аналіз естетичних особливостей формальної мови китайського сільського живопису олією]. 2016. № 1. С. 267–270.
17. 魏超玉. 当代中国画构图特点新探. 江西理工大学学报. [Нове дослідження характеристик сучасної композиції китайського живопису]. 2014. №35(6). С. 85–89.
18. 刘恰果. 中国画图样式与审美内涵. 文艺研究. [Стиль композиції китайського живопису та естетична конотація]. 2007. №9. С. 163–165.
19. 徐芳, & 张华静. 形式和空间: 现代中国画构图的特征及法则. 广西师范大学学报: 哲学社会科学版. [Форма і простір: характеристики та правила композиції сучасного китайського живопису]. 2011. №47(3). С. 34–37.
20. 謝其昌 (2015). 論油畫的材料發展談繪畫技法的形式與演變. 美學與視覺藝術學刊 [Про розвиток матеріалів для олійного живопису та про форму та еволюцію технік живопису]. 2015. № 7. С. 35–49.
21. 朱明. «师法自然» 对当代室内设计的影响——由苏州园林得到的启示. 大众文艺: 学术版 [Вплив «навчання у природи» на сучасний дизайн інтер'єру — натхнення від садів Сучжоу]. 2011. № 21. С. 76–77.
22. 赖晓迪. 关于室内设计的风格与流派探讨. 大众文艺: 学术版. [Про стилі та школи дизайну інтер'єру] 2013. №6. С. 68–71.

References:

1. 令狐彪. (1985). 形象·符号·语言—中国画艺术语言初探. [Image, Symbol, Language – A Preliminary Study of the Artistic Language of Chinese Painting]. 美术, 5 [in China].
2. 邹少灵. (2008). 浅析中国画构图中的取势. [A Brief Analysis of the Potential in the Composition of Chinese Painting]. 湖南人文科技学院学报, (3), 103–104 [in China].

3. 宋晓. (2012). 浅谈中国画构图的形式美. [A Discussion of the Formal Beauty of the Composition of Chinese Painting. Popular Literature and Art]. 大众文艺 [in China].
4. 叶华. (2016). 论中国画的用笔. [On the Use of the Brush in Chinese Painting]. 美术观察, (3), 84–87 [in China].
5. 徐卫. (1993). 论材料与中国画的创新. 南京艺术学院学报. [On the Materials and Innovations of Chinese Painting]. 美术与设计版 (3), 12–15 [in China].
6. 林木. (2019). 现代主义与 20 世纪上半叶中国画“进步”之定性. [A Qualitative Analysis of Modernism and the «Progress» of Chinese Painting in the First Half of the 20th Century] 艺术探索, 33(1), 6–12 [in China].
7. 周辉鹰. (2001). 浅谈中国画的特点与艺术规律. [Speaking of the Characteristics and Artistic Rules of Chinese Painting]. 湖北师范学院学报: 哲学社会科学版, 21(2), 10–13 [in China].
8. 李占成. (2012). “艺法自然”是中国画发展的艺术规律. [«Artistic Approach to Nature» – the Artistic Pattern of the Development of Chinese Painting]. 青少年日记 (教育教学研究), 11 [in China].
9. 李群. (2014). 以多样统一艺术规律指导中国画创新. [Guiding Innovations in Chinese Painting with Various Artistic Rules]. 诗潮, (11), 109–111 [in China].
10. 赵敬之. (1993). 试论中国画的艺术特点. [On the Artistic Features of Chinese Painting]. 河北民族师范学院学报, (S1), 46–50 [in China].
11. 李峰. (2005). 中国画构图法则. [Rules of Composition of Chinese Painting] 广西美术出版社 [in China].
12. 王石礞. (2007). 从《中国画构图》所想到的. [Thoughts from «Chinese Composition of Painting»]. 职业时空, 3(08S), 53–55 [in China].
13. 黄培杰. (1993). 视觉均衡. 力度美——谈中国画线条的组织规律. [Visual Balance and Powerful Beauty – On the Law of Line Organization of Chinese Painting]. 吉林师范大学学报: 人文社会科学版, (2), 98–100 [in China].
14. 胡勃. (2008). 谈中国画的线描艺术. [On the Art of Drawing Lines of Chinese Painting]. 美术向导, (4), 9–20 [in China].
15. 王静. (2015). 中国画构图中均衡关系的再认识. [Recognition of the Balance Ratio in the Composition of Chinese Paintings]. 美术界, (5), 99–101 [in China].
16. 汤胜华, & 金梦. (2016). 浅析中国乡土油画构图形式语言的审美特征. [A Brief Analysis of the Aesthetic Features of the Formal Language of Chinese Rural Oil Painting]. 艺术教育, (1), 267–270 [in China].
17. 魏超玉. (2014). 当代中国画构图特点新探. [A New Study on the Characteristics of Modern Composition of Chinese Painting]. 江西理工大学学报, 35(6), 85–89 [in China].
18. 刘怡果. (2007). 中国画构图样式与审美内涵. [Composition Style of Chinese Painting and Aesthetic Connotation]. 文艺研究, (9), 163–165 [in China].
19. 徐芳, & 张华静. (2011). 形式和空间: 现代中国画构图的特征及法则. [Form and Space: Characteristics and Rules of Composition of Modern Chinese Painting]. 广西师范大学学报: 哲学社会科学版, 47(3), 34–37 [in China].
20. 謝其昌. (2015). 論油畫的材料發展談繪畫技法的形式與演變. [On the Development of Oil Painting Materials and the Form and Evolution of Painting Techniques]. 美學與視覺藝術學刊, (7), 35–49 [in China].
21. 朱明. (2011). “师法自然”对当代室内设计的影响——由苏州园林得到的启示. [The Influence of «Learning from Nature» on Modern Interior Design – Inspiration from the Gardens of Suzhou]. 大众文艺: 学术版, (21), 76–77 [in China].
22. 赖晓迪. (2013). 关于室内设计的风格与流派探讨. [About styles and schools of interior design]. 大众文艺: 学术版, (6), 68–71 [in China].