



УДК 7.041.3+611.9]:[111.852:22/24](5-11)
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.06.1580>

ПЕРЕТИН МЕДІУМІВ: ЕСТЕТИКА ТА АНАТОМІЧНА ТАЇНА ЛЮДСЬКОГО ТІЛА У СХІДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Анастасія МЕЛЬНИЧУК

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9930-1652>

викладачка пластичної анатомії, старша викладачка,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
кафедра цифрового візуального мистецтва,
вул. Вознесенський узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,
e-mail: a.melnychuk@naoma.edu

Цао ГУАНЬЮЙ

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-9820-6635>

викладач живопису, доцент, професор,
Цюаньчжоуський інститут інформаційного інжинірингу, КНР,
e-mail: 2252377840@qq.com

Метою дослідження є історико-культурний аналіз далекосхідної естетики, яка, своєю чергою, мала певний вплив на реалізацію тілесності в далекосхідних релігійних практиках і образотворчому мистецтві. Методологія дослідження базується на застосуванні низки теоретичних принципів: історико-логічному, системності, комплексності та всебічності, об'єктивності. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до культурних традицій Сходу, які сьогодні суттєво впливають на сучасну естетичну думку, мистецтво та філософію. У глобалізованому світі, де відбувається активне переосмислення понять духовності, тілесності та гармонії, далекосхідна естетика постає як унікальне джерело синтезу релігійних, філософських і художніх ідей.

У ході роботи над дослідженням були зроблені наступні висновки: вперше в українській науці був здійснений синтез аналізу естетики, притаманної Далекому Сходу із мистецтвознавчим аналізом, фокусом якого було образотворче мистецтво Далекого Сходу, засноване в лоні даосизму і буддизму.

Ключові слова: Далекий Схід, естетика, пластична анатомія, тіло, тілесність, образотворче мистецтво, історія культури Давнього Китаю, даосизм, буддизм.

Anastasia MELNYCHUK

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9930-1652>

Teacher of Plastic Anatomy,
Senior Teacher of the Digital Visual Arts Department,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
вул. Вознесенський узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,
e-mail: a.melnychuk@naoma.edu

Cao GUANYU

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-9820-6635>

Art Teacher, Associate Professor, Professor,
Quanzhou Institute of Information Engineering, China,
e-mail: 2252377840@qq.com

INTERSECTION OF MEDIUMS: AESTHETICS AND ANATOMICAL MYSTERIES OF THE HUMAN BODY IN EASTERN ART

Introduction. The aesthetic systems of the Far East represent one of the most refined and philosophically grounded models of understanding the world and the human being within it. Rooted in religious and philosophical traditions such as Taoism and Buddhism, Far Eastern aesthetics integrates the spiritual and the physical, the visible and the invisible, into a unified worldview. In the context of contemporary global culture, where interdisciplinary approaches increasingly blur the boundaries between art, philosophy, and anthropology, the study of Far Eastern aesthetics becomes particularly relevant. It not only deepens our understanding of artistic forms and stylistic tendencies but also reveals how the ideas of harmony, balance, and the spiritual essence of matter shaped artistic representations of the human body and nature.

Problem Statement. Despite the significant scholarly interest in Far Eastern art and philosophy, the issue of corporeality within Far Eastern aesthetics remains insufficiently systematized in Ukrainian and broader European academic discourse. The existing research often focuses on stylistic or religious aspects separately, without fully addressing the interrelation between aesthetic ideals and the artistic embodiment of the human form.

The purpose of the study is the historical and cultural analysis of Far Eastern aesthetics, which, in turn, had a certain influence on the realization of physicality in Far Eastern religious practices and plastic art. The research methodology is based on the application of the theoretical principles: historical and logical, systematic, comprehensive and comprehensive, and objectivity. In turn, these principles are the theoretical basis for the implementation of the historical-comparative method, which was applied in course of the analysis of plastic art products that are characteristic of Far Eastern religious practices (Taoism, Buddhism, etc.).

The methods of aesthetic theory and practice were applied: the structural method enabled analysis of facts related to corporeality in Far Eastern art, their relationships, and grouping. In addition, art-historical methods — especially those assessing plastic art — were essential. Art analysis also considers art as a psychological phenomenon, an ethnographic factor with folklore and ethnic features (in this study, based on the history of Far Eastern plastic art), and as an element of historiography, heuristics, and axiology.

Keywords: Far East, aesthetics, plastic anatomy, body, fine art, history of culture of Ancient China, Taoism, Buddhism.

Вступ. Постановка проблеми. Культура та мистецтво між Сходом та Заходом завжди були двостороннім вибором та двостороннім зворотним зв'язком: як вертикальним, так і горизонтальним, як от: торгівля, релігійне поширення, етнічна міграція та ремісничий обмін; вони певним чином вплинули на культурні зміни та мистецькі тенденції. З цього приводу ми вперше в західноєвропейському та східному мистецтвознавчих дослідженнях порушуємо питання вивчення анатомічних (також антропологічних) особливостей тіла в мистецтві Сходу; ми стверджуємо, що східна культура у своєму мистецтві не була обличена анатомічних знань; вони розвивала їх крізь призму естетики та відповідної їй основоположній категорії «краса», яка, своєю чергою, була заснована як надважливий сегмент далекосхідної філософсько-релігійної парадигми.

Важливою передумовою цього дослідження є розуміння пролонгованої в історико-культурному часопросторі відмінності між східною і західною культурами. У культурній історії людства мистецтво Сходу і Заходу відіграло роль каталізатору в сенсі культивативної і збереження різноманіття культурних відмінностей, регіональних та релігійних відмінностей тощо. У ході його подальшого розвитку були сформовані унікальні самотутні художні стилі та вирази, особливо в образотворчому мистецтві. В результаті цієї пролонгованої творчої діяльності сформувалися дві різні форми вираження образного комплексу, особлива експресивна мова, різноманіття художніх пошуків і звершень. У цьому сенсі слід розуміти: «відмінності», «паралелі», або «спорідненість» художніх висловлювань (притаманним культурам і мистецтву Сходу і Заходу), що є, по суті, метафізичними дискусіями. «Значення» і «форма» відіграють роль основних форм естетичного вираження східного і західного образотворчого мистецтва. Західна естетична свідомість використовує зір і слух як основу сприйняття; ці відчуття (розглянуті на рівні філософії як феномен сприйняття) утворюють різкий контраст у сенсі розрізнення психологічної структури китайської та західної естетики. Зокрема, космологія китайської культури спільно конструюється буддизмом, конфуціанством, даосизмом і дзен-буддизмом (вони вважаються її духовною основою). З одного боку, вона втілюється в мистецтві і культурі в якості відмінних естетичних тенденцій; з іншого боку, ці

естетичні тенденції спільно формують основні естетичні цінності китайської культури та мистецтва.

Також маємо розуміти: далеосхідна філософія зазнала певного впливу з боку давньоіндійської цивілізації. Ведичний і синтоїський інтелектуальні світи поступово зближувалися через безперервну трансформацію важливих буддійських сутр. Зазначимо з цього приводу: буддійська філософія починається з уявлень про Гаутаму Будду (між VI і IV століттями до н. е.); зберігається в ранніх буддійських текстах; загалом це відноситься до філософських досліджень, які розвивалися серед різних буддистських шкіл в Індії і згодом поширилися по всій Азії через Шовковий шлях; буддистська думка є транс-регіональною та транс-культурною; у східно-азіатському буддизмі новіші розробки скерували східно-азіатські мислителі школи Йогачара (Парамартха, Сюаньцзан і Воньхьо), східно-азіатські мислителі школи Мадх'ямака (Джізан); згодом виникли також нові китайські школи, такі як Тяньтай (Чжі, Хуаянь, Фацан, Дзен, Гуйфен Цзунмі)). Східні філософські традиції поділяються на дві основні категорії: ті, що виникли на півострові Індостан і ті, що розвинулися по інший бік Гімалаїв, — в регіоні, який зараз відомий як Китай. При цьому, філософські традиції стародавніх Індії та Китаю є дуже різними. Вони виникли незалежно одна від одної. Траєкторії їхнього розвитку почали перетинатися у зв'язку із перенесенням буддизму з Індії до Китаю.

Східно-азіатська філософська думка була започаткована у Стародавньому Китаї; своєю чергою, давня китайська філософія бере початок під час династії Західного Чжоу та наступних періодів після її падіння, коли «Сто шкіл думки» розквітали (VI століття — до 221 р. до н. е.) [1, с. 42]. Цей період характеризувався значним інтелектуальним і культурним розвитком; у цей час сталося піднесення основних китайських філософських шкіл (конфуціанства, легалізму та даосизму), а також численних менш впливових шкіл (моїзм, школа Інь Ян). Згодом буддизм почав надходити до Китаю під час династії Хань (206 р. до н. е. — 220 р. н. е.); тут поступово розвивалися різні його китайські форми (чань/дзен).

У цьому сенсі важливо відзначити: на ранні буддійські статуї Китаю вплинуло індійське буддійське мистецтво Матхура (династія Гупта, Індія). Мис-

тецтво Матхури відноситься до школи індійського мистецтва, яка майже повністю зберіглася у формі скульптури, починаючи з II століття до н. е. [2]. Саме для Матхури є характерним індійський звичай надання священним фігурам образності кількох частин тіла, особливо голови та рук; цей стиль уперше став поширеним у мистецтві, приблизно в IV столітті н. е. [3].

У той час, як Західна естетика базувалась на вишуканні краси тіла, коли тіло уважалося мірою всіх речей, коли основна увага надавалась точному відтворенню тіла, його анатомічній побудові, Східна естетика обговорювала природу краси. Коли західна естетика зосереджується на незвичайному, східна естетика розуміє, що естетика може заселяти як незвичайні, так і звичайні форми досвіду. Естетичне мислення Стародавнього Сходу є «органічною» формою думки, заснованої на «єдиному» та «єдності». У межах цієї думки реальним є мережевий всесвіт, а не механістичний — всесвіт уявляється таким, що у ньому все перебуває у життєво важливому зв'язку з усім іншим. Люди не відокремлені від природи, не протистоять їй, а є частинами одного організму, і оскільки природа вважається живою, до неї ставляться так само, як ми ставимося до власного тіла. «Згода» вважається найвищою життєвою цінністю, а єдність і цілісність буття — найосновнішим постулатом східної думки. У давньосхідній думці естетичне сприйняття і естетичне мислення (уявлення про красу) стосуються холистського погляду на життя. Згідно з цією точкою зору, «краса» не міститься в окремих об'єктах, оскільки такі об'єкти можуть лише відображати свою частку цілісної краси, і лише в тій мірі, в якій вони здатні це робити. Ця ідея виражається через кольорову алегорію, у якій колір на поверхні об'єкта сприймається як колір цього об'єкта; насправді, це є колір, який об'єкт відображає, поглинаючи всі інші кольори.

Зокрема, конфуціанство досліджує красу людської природи і особистості, вважаючи, що сутністю краси є добро. Даосизм вважає, що краса є втіленням абсолютної свободи. Дзен-буддизм, втілюючи китайський стиль буддизму, поєднує даосизм з вірою в те, що краса є вираженням відстороненості. В цілому, прийнято вважати, що китайське мистецтво безпосередньо не зображує тіло; мистецтво в стилі ню тут не існує в принципі. Стосовно позиції

китайського мистецтва щодо тілесності, зауважимо: тіло можна лише приховати, а не розкрити.

У давньокитайській літературі з естетики та мистецтва унікальна «метафора тіла» є реальною можливістю. На відміну від західного світогляду, у цих джерелах не можливо побачити ані абстрактний аналіз «якості», або «кількості» естетики (це є прерогативою західної естетики), а скоріше морфологічний опис естетизованих органів тіла та їхніх фізіологічних функцій. У цій літературі були визначені естетичні категорії та поняття на кшталт: форма і дух, вітер і кістки, головний мозок, шкіра, плоть і кров, брови, хутро, а також народження, хворі, здорові, слабкі, жорсткі, м'які, товсті, худі тощо. З одного боку, давньокитайська естетика використовує спосіб «сприймати всі тіла близько», «вміти уважно брати приклади»; при цьому вважається, що символічна форма краси безпосередньо пов'язана з тілом кожної людини: ніби вона повністю прощається з ідеалізмом «мучеництва зі своїм тілом», вираженим у символічній формі людських символів [4]. З іншого боку, акцентуючи на своєрідній формі «гештальту тіла», ця естетична традиція долає фрагментарність людського естетичного досвіду з метою досягнення того, щоб люди на решті могли вибратися з нерозуміння «візуального центрizmu» [5].

Буддійська естетика, як глибока внутрішня цінність насолоди і краси (внутрішньої й зовнішньої), постійно приваблює вчених з метою пролити світло на сутність та фактори її впливу на загальнокультурну суспільну та індивідуальну ситуацію. Її природа ґрунтується на законах, запозичених із втаємничених буддійських думок, які недосяжні для емпіричного сприйняття та розуміння.

У той же час, Західний естетичний погляд не суперечить світогляду чи життю західної людини, оскільки Західні суспільства передають знання, досвід та ідеї, створені в історичному процесі, новим поколінням через освіту. У західній думці естетичні судження робляться на платформі наступних критеріїв: яскравість червоного, що відбивається від об'єкта, його вигляд по відношенню до інших кольорів і гармонія кольорів. Оскільки враховуються окремі об'єкти, використовується аналітичний метод. На Заході естетичне сприйняття ґрунтується на естетичному судженні, засвоєне естетичне сприй-

няття (що воно є результатом естетичного судження) вважається академізмом. При цьому, твір мистецтва вважається єдиним цілим і незалежним. Він народжується від художника, але стає також незалежним від художника. Художник вільний настільки, наскільки твір мистецтва є оригінальним.

Актуальність дослідження цієї проблематики має сучасний зміст, особливо, в умовах прокламації національних цінностей та їхнього проголошення як ключових в площині сучасного полікультурного розвитку. Сучасне образотворче мистецтво також втілює в собі кращі надбання давньої китайської культури і мистецтва.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Значення дослідження «крос-культурної історії мистецтва» полягає не тільки в тому, щоб висунути концептуальне новаторство, а й у тому, щоб продемонструвати шлях розвитку цих в історії мистецтва з достатньою кількістю кейсів. Для цього ми звернулись до інтернет-джерел КНР, бібліотеки Цюаньчжоуського інституту інформаційного інжинірингу та Центральної міської бібліотеки в м. Цюаньчжоу, КНР. Також ми маємо пропонуємо відомості, які стосуються наміру Заходу оцінити надбання давньої китайської релігійної філософії та естетики. У XX столітті було багато спроб інтеграції західної та східної філософських традицій. Артур Шопенгауер (1788—1860) розвинув філософію, яка, по суті, була синтезом індуїзму із західною думкою. Він передбачав, що Упанішади (первинні індуїстські писання) матимуть набагато більший вплив на Заході, ніж вони мали на Сході. А. Шопенгауер працював із ранніми перекладами цієї літератури (а іноді й перекладами другого ступеня); сучасні дослідники вважають, що він, можливо, не обов'язково точно зрозумів східні філософії, які його цікавили (Urs App. «Schopenhauer's Initial Encounter...», 2018).

Останні спроби включити західну філософію в східну думку включають філософську школу Кіото, яка поєднала феноменологію Е. Гуссерля з розумінням дзен-буддизму. Вацудзі Тецуро (和辻 哲郎, Watsuji Tetsurō, 1889—1960), японський філософ) намагався поєднати праці Сьорена К'єркегора, Ф. Ніцше та М. Гайдеггера зі східною філософією. Мартін Гайдеггер витрачав час на спроби перекласти «Дао Де Цзін» німецькою мовою, працюючи

зі своїм китайським учнем Полом Хсайо. Індуїстський гуру XX століття Шрі Ауробіндо (1872—1950) перебував під впливом німецького ідеалізму; його інтегральна йога розглядається як синтез східної та західної думки. Після Сінхайської революції 1911 року та кінця правління династії Цін, Рух Четвертого травня намагався повністю скасувати старі імперські інститути та практики Китаю. У цей період існувало два основних філософських напрями. Один був анти традиційним; він пропагував західні знання та ідеї. Ключовою фігурою цієї анти традиційної течії був Янь Фу (1853—1921) (Yih-Hsien Yu...). На швейцарського психолога Карла Юнга глибоко вплинула «І-цзин» (Книга змін), стародавній китайський текст, який сягає часів династії Шан бронзової доби (бл. 1700—1050 рр. до н. е.). Він використовує систему Інь і Ян. Ідея Карла Юнга про синхронність рухається до східного погляду на причинність, як він зазначає у передмові до перекладу Річарда Вільгельма «І Цзин» [2]. За словами британської філософині Вікторії С. Гаррісон, категорія «східна філософія», а також «азіатська філософія» є продуктом західної науки XIX століття; ці концепти не існували в Східній Азії чи Індії. Це пояснюється тим, що в Азії немає єдиної філософської традиції з автентичним корінням, а існують різні автономні традиції, які з часом увійшли в контакт одна з одною [6].

Релігійні переконання в науковій літературі обговорювалися як втілена форма вищої краси [7, с. 1—3]. Численні художні репрезентації релігійної тематики працювали як сенсорний спосіб відображення духовного світу в реальності, наприклад, живопис, скульптура тощо [7].

Візуальне оповідання, що зображує легенди про Будду, було естетично оформлено в ранньому буддійському мистецтві [8]. Буддизм, відомий своєю духовністю, що виходить за межі фізичної реальності, суттєво відрізнявся від західного раціонального позитивізму [9]. Було припущено, що буддистські думки в певному сенсі передбачають перехід від етики до естетики [10]. Крім того, було стверджено, що те, що пов'язує буддизм та естетику, є спільною природою внутрішньої цінності задоволення [10, с. 249—252].

Наприклад, буддійські твори мистецтва або об'єкти (такі, як зображення Будди) вважалися «зо-

внішньою» красою, що демонструє «внутрішні» естетичні закони чесноти в буддизмі [12].

Хоча деякі дослідження розглядали буддійську естетику в різних контекстах, лише обмежені дослідження емпірично досліджували, як естетичне задоволення, викликане буддистськими об'єктами, слід визначати та згодом вимірювати, що залишає дослідницьку прогалину для подальшого дослідження. Крім того, необхідно цілісно зрозуміти та визначити першооснови буддійської естетики, враховуючи значну роль буддійської уважності у підвищенні обізнаності та уваги до сьогодення, зменшенні негативного мислення та почуттів, а також відновленні розуму. Дослідники вважають, що буддійський концепт «краса» є вираженням естетичної реакції, викликаной осмисленими матеріальними формами та узгодженої з буддистськими догматами. Розробка шкали буддійської естетики сприятиме чуттєвій оцінці естетичних об'єктів буддизму; це певним чином підтримує порівняльні дослідження: буддійської психотерапії, буддійських практик, категорій буддійських предметів, та, власне, буддійського мистецтва.

Пластична анатомія як наука та фундамент творчого вдосконалення, дає базове уявлення про цілісну форму людини, вигляд якої в кожний момент руху обумовлений положенням кісток скелету та їх з'єднаннями, м'язами, шкірними покривами тощо [13]. Про пластичний характер культури і мистецтва міркував, зокрема, Г. Вольфлін [14]. Пластичність у контексті візуальної культури потребує уваги до феномену тілесності М. МерлоПонті, В. Беньямін, Ж.-Л. Нансі, О. Гомілко, В. Панченко. Спеціального акцентування потребує концепція пластично-тілесного принципу авторства А. Пучкова. Пластичне є невід'ємним від самої людини як характеристика органічного світу (на відміну від механістичного схематизму). Онтологічна природа пластичності визначає розвиток її природно-чуттєвої і знаково-символічної сторін. Г.В.Ф. Гегель, І. Кант, Ф. Шлегель, Ф.В.Г. Шеллінг пов'язували пластичність із прадавніми механізмами світосприймання. Ми вважаємо, що ці напрацювання мають бути продовженими у час, коли кращі світові культури інтегруються.

Метою статті є дослідження естетики та анатомічних особливостей в образотворчості східного мис-

тецтва, розкриття вагомості вивчення анатомії при створенні образотворчого мистецтва на Сході.

Основна частина. В історії естетики Китаю виокремлюються декілька періодів. Перший період охоплює VII ст. до н. е. — III ст. н. е. У цей час естетика ще не стала самостійною наукою і її розвиток був зумовлений традиціями китайської філософії. Обираючи філософську позицію, китайська естетика наголосила на наступних поняттях досконалості, довершеності. У наш час, оцінюючи надбання Давнього Китаю, фахівці іноді вживають поняття «тотальний естетизм» [15, с. 14]. В умовах середньовічного Китаю естетика широко використовує категорію «просвітлення» (особливе сприймання світу в єдності властивих йому якостей як насолоди від спостереження гармонії). Відчуття гармонії, стану просвітлення можна було досягти малюючи, складаючи вірші, виконуючи військові вправи, різні побутові справи, наприклад, вирощуючи квіти, художньо їх оформлюючи, досягаючи довершеності у власному одязі тощо. Додаємо з цього приводу: створюючи буддистську пластику, основним фокусом якої було зображення Будди.

Після I ст. н. е., внаслідок поширення буддизму у школі Махаяни, впливу античного політеїзму, буддисти теж почали поклонятися ідолам; вони почали створювати статуї Будди Гандхари, створені за зразками давньогрецької скульптури (мистецтво Гандхари розкриває складні культурні впливи — від скіфо-парфянських до греко-римських традицій: вони жили надзвичайну мистецьку творчість цього регіону з I століття до н. до V століття н. е.; у час свого розквіту, Гандхара, центр якої знаходився в сучасному Пешаварі на північному заході Пакистану, охоплювала Баміан в Афганістані, Бактрію, Гіндукуш і регіон Пенджаб на північному заході Індії; буддизм досяг Гандхари у III столітті до н. е., розцвів у I столітті н. е., коли Шовковий шляхом і міжкультурні зв'язки від Середземномор'я до Китаю сприяли його поширенню. У період еллінізму давньогрецькі римські боги були включені в буддизм у регіоні Гандхара. Одягнений у левову шкіру, греко-римський герой-бог Геракл/Геркулес, якого сучасні вчені іноді називають «Геракл-Ваджрапані» [10]. Прямо чи опосередковано деякі з митців Великого Гандхара, очевидно, були добре знайомі з зображеннями Геракла, вважаючи його відповідним для цього могутнього,

напівбожественного характеру; при цьому використовувалися також контрастні типи зображення. Надалі Геркулес, який був злитий з буддизмом у Гандхарі змінився на «східний» під час подорожі буддизму до Китаю.

У перші століття нашої ери Гандхара бачив вибух у релігійному мистецтві, який сьогодні найкраще засвідчено багатьма тисячами скульптур і скульптурних фрагментів, висічених у місцевому камені (відомо як сланець або філіт) або виліплений і відлитий у глині чи штукатурці [16]. З часом мистецтво Гандхари буде мати величезний вплив на подальшу еволюцію буддизму та його мистецтво по всій Азії. Що особливо примітно, зображення Гандхари представляли Будду у дуже натуралістичному ракурсі (з візуально переконливою анатомією, яка відповідає дійсності життя), водночас ідеалізовано та потойбічно [16].

Зазначимо: статуя Бодхі в Гуанюань розташована над храмом Байтанг. Це одна з найбільших печер із вишуканими різьбленням у гротах Сичуань (розташована на східному березі річки Цзялін, за 4 кілометри на північ від Гуанюаня, провінція Сичуань, Тисяча статуй Будди на березі скелі (广元千佛崖摩崖造像) є найбільшою групою гrotів у Сичуані. Колись тут було понад 17000 статуй на скелі; проте S була знищена 1935 році; зараз тут налічується більше 400 святинь і гrotів з більш ніж 7000 статуями. Різьблення почалося за часів династії Північна Вей і тривало протягом 1500 років. Відомі гrotи в південній частині включають Печеру Великого Будди, Печеру Лотоса та Печеру Шак'ямуні, тоді як відомі гrotи на півночі включають Грот трьох світових Будд і Грот Будди Майтреїї. Форма печери квадратна з плоскою вершиною, з центральним вівтарем, побудовою всередині і павільйоном статуй у вівтарі. Головне божество сидить у позі лотоса на двошаровому троні, з відкритим правим плечем, рукою в знак приборкання демонів, у короні на голові, намисто з семи дорогоцінних каменів на шії та зап'ясті. Поруч з ними стоять двоє учнів, два бодхісатви та двоє могутніх божества-охоронці Будди. Як раз ці двоє дуже сильно виражають анатомічну побудову тіла. Звісно, можливо побачити анатомічні неточності та перебільшення макулатурних вузлів, а також занадто виражені примітивно сухожиля кисті та стоп. Це сприйняття конституції чоловіків-атлетів не змінювалася з давніх часів; «пропорція високих,

грубих і вузьких ліній вгорі і внизу їх тіла вказує на символ сили, і цей прояв більш помітний на Заході, чи то від зображення богів-чоловіків у грецькій міфології, чи то від зображення богів-охоронців в римській міфології, що було взято за основу і мистецтвом китайської цивілізації» [5].

За часів династій Вей, Цзінь, Південної та Північної Сюйцин, здавалося, був свого роду загальної естетичної модою для вчених. Причин багато. Серед них зміна династій, війна, переміщення населення, жебрацьке життя і нестача харчування призводять до того, що люди стають немічними і болючими. Це має бути базовою ситуацією реальності. Таким чином, процвітання даосизму і буддизму в той час пояснювалося униканням хаотичного світу і культивуванням безсмертних або реальними життєвими труднощами завдяки карми попередньої життя і майбутньому щастю у загробному світі [4]. Такого роду трансцендентний менталітет призвів до того, що буддистські і даоські статуї стали спокійним і байдужим стилем ліплення, який не живиться димом і вогнем людського світу.

В епоху, коли з'явилися статуї Сюйцин, тривалість життя літераторів і вчених в династії Вей, Цзінь, Південній і Північній, як правило, була відносно недовгою. У бамбуковому лісі сім мудреців з бамбукового лісу п'ють, співають і насолоджуються ситної життям. Такий спосіб життя нерегулярний і ні в якому разі не є способом наситити тіло. У поєднанні з даоської метафізикою і підтримкою буддистської теорії карми, немає ніякої жалості до тіла, яке є тілом душі. Цей вид хворобливої худини став стилем, який просто відбивав світової стиль того часу, і він став вершиною мистецтва в історії.

Дух, виражений статуями Сюйцин в статуях, прагне до більш високого стану і має більше релігійне значення. Подібно середньовічним європейським церковним скульптурам, його легше підняти до стану небес. Легше впливати на віруючих чоловіків і гарних жінок. Статуя аскета у буддизмі має своє походження. Статую аскета також називають Голодним Буддою. Лише Budai (суконний мішок) зображується як жир. Спочатку він був представлений не як Будда, а як дзен-монах X століття.

Є багато статуй Будди-аскета, тобто Бодхісатви до його просвітлення, коли він голодував. Надалі Він відмовився від цього. Це інший стиль статуї

до того, як став Буддою Шак'ямуні. У нього тонкі щокі, тіло тонке, як скелет, а сухожилля на шії, горлі, ключицях і т. д. Вирізані дуже реалістично, і це виглядає дуже шокує. Переклад «Урочистої сутри Фанг Гуанда» династії Тан Похала є найбільш докладним буддійським описом. У ньому йдеться: «Чернець повинен знати, що коли я їв тільки одну пшеницю, моє тіло було тонким, як осикове дерево, моя плоть і ребра були подібні крокв зруйнованого будинку, мій хребет був голий, як бамбуковий суглоб, а мої очі злипалися, як бамбуковий суглоб. Зірка на дні колодязя, маківка голови зів'яла, як сильна гроза. Місце, де він сидить, схоже на кінське копито, його шкіра зморщена, як від порізу, його рука піднята, щоб збити волосся на тілі, і він потирає рукою живіт, щоб торкнутися хребта. Він знову з'їв один метр або навіть одну коноплю, і його тіло стало в десять разів сильніше, ніж раніше; його колір був чорнильно-сірим» [16].

Ось сутри Будди: Спека в середині літа не є прохолодою, холод в середині зими не сприяє пошуку тепла, а комарі та мошкарка не виводяться з організму. Вузол залишається нерухомим фізично і ментально, не прикладається часто і не плаче. Діти-пастухи часто приходять провідати мене і тикають травною мені в ніс, в рот або в вуха. «Коли я був у Реанімації, моє тіло і розум були нерухомі, і мене часто підтримували привиди Тяньлуна, які могли б змусити дванадцять Луоча Тяньжень жити в три рази краще» [16]. Сутра серця є популярною сутрою в буддизмі Махаяни. На санскриті назва Prajāpāramitāhṛdaya перекладається як «Серце досконалості мудрості». Відома сутра стверджує: «Форма — це порожнеча (śūnyatā), порожнеча — це форма». Це стислий виклад вчення буддійської махаяни про доктрину Двох істин, яка говорить, що в кінцевому підсумку всі явища є śūnyatā (порожнечою). Його називають «найчастіше використовуваним і декламованим текстом у всій буддійській традиції Махаяни».

Реальною формою, що слугувала для наслідування божеств-охоронців Будди - Конго Рікіші (Конго рікісі (金剛力士) або Ніо (仁王) — це два наповнені гнівом м'язистих божеств-охоронців Будди; скульптурні зображення цих божеств часто встановлюються під час входу в буддійські храми, монастирі, святилища, цвинтарі та інші священні місця у Японії; Дварапали є втіленнями бодхісаттви Вадж-

рапані, найстарішого та наймогутнішого захисника Будди та символом його могутності [5], був Геркулес (у цьому аспекті Конго Рікіші трактується як можливий випадок передачі зображення грецького героя Геракла в Східну Азію Шовковим шляхом; Геракл використовувався у греко-буддійському мистецтві для зображення Ваджрапані, захисника Будди; надалі його зображення використовувалося в Китаї та Японії для зображення богів-захисників буддійських храмів; ця передача є частиною ширшого греко-буддійського синкретичного феномену, у межах якого буддизм взаємодіяв з культурою еллінізму Центральної Азії з IV століття до н. е. до IV століття н. е.) [4].

Статуя Конго Рікіші обійняла місце найважливішої ікони; це перевернуло поширену у світі думку мистецтва, що японці не мають поняття про фізичне тіло. Найстаріша скульптура Конго Рікіші, 711 ст. н. е., є унікальною; це зображення не зустрічається в інших країнах Сходу. Ці скульптури представляють собою яскраво виражені анатомічні деталі, такі як зубчаті та косі м'язи живота, колінні суглоби, м'язове наповнення вільної верхньої кінцівки.

Божество Ваджрадхара, яке було розділене на два тіла через служіння Будді, є царем Деви. Вони міцно стоять попарно, розставивши ноги, одне тіло з відкритим ротом у формі «А», а інше тіло із закритим ротом у формі «N», перед воротами храму з обох боків, щоб захистити Дхарма. Слово «А-Ун» означає вдих і видих. Вираз «дихання А-Уна», що означає роботу в ідеальній гармонії, походить від короля Дева, який захищає храм у парі з двома могутніми тілами.

Статуї сильних божеств-атлетів в династії Тан (VII—X ст.) — є вершиною поєднання сили та краси [4]. Ці статуї займають незамінне високе місце в історії скульптури Китаю. Загальні пропорції помірні, тіло потужне та компактне, талія нахилена вбік, одягненні у мінімальну кількість шовку та з оголеним торсом. Це є форма тіла, що заснована на реальності.

Ваджраяна, який в буддизмі називається Нараяна, був давньоіндійським богом з великою силою: дослівно це перекладається як сильний воїн і воїн Ваджра, який захищає Будду поза вісьмома племенами і тримає ваджру (найсильнішу зброю в Стародавній Індії) (Ваджраяна (санскрит: वज्रयान;

букв. «ваджрний транспортний засіб»), також відомий як Мантраяна («транспортний засіб мантри»), Мантраная («шлях мантри»), Гух'ямантраяна («таємний транспортний засіб мантри»), Тантраяна («транспортний засіб тантри»), відноситься до тантричного буддизму та езотеричного буддизму; це є буддистська традиція тантричної практики, яка розвинулася в середньовічній Індії та поширилася на Тибет, Непал, інші гімалайські держави, Східну Азію, частини Південно-Східної Азії та Монголію; відповідно до сучасної науки, практика Ваджраяни виникла в тантричну еру середньовічної Індії (бл. 5 століття н. е.); прихильники та тексти Ваджраяни стверджують, що ці вчення були передані безперервною лінією, що сягає історичного Будди (бл. V ст. до н. е.) або інших міфічних Будд і бодхісаттв (наприклад, Ваджрапані) [4, с. 6].

Ваджраяна підкоряється Будді, захищає праведну Дхарму, виганяє зло та пригнічує хаос і приносить користь незліченній кількості живих істот. Статуї сильних чоловіків-атлетів у китайському буддизмі зазвичай мають оголений торс, з опуклими м'язами, на голові носять корону з птахами і в руках тримають діамант. Максимальна наповненість краси м'язів, де кожен зубчастий м'яз виділено, демонструючи інтенсивну вибухову силу, тоді як прямий м'яз живота спрощений та трансформований в округлий живіт. Якщо щось може відображати силу династії Тан, то це має бути сильна людина. Це також воїн у серцях династії Тан. Це мистецтво скульптури, що бере свій початок у контексті культури Хань. Ми часто говоримо про силу і красу давньогрецьких скульптур, точний контроль ідеальних пропорцій і ритму деталей людського тіла в класичний період, але ми ігноруємо кінцеві висоти, які людська мудрість може досягнути в різних культурних середовищах. «Високо реалістичний художній рівень також містить ядро китайського мистецтва, що відрізняється від західного» [4]. Спосіб вираження художніх характеристик відрізняється в Китаї та на Заході. Зокрема, Китайська скульптура цілком відрізняється від західної скульптури, китайська скульптура грубим, простим виразом. Скульптура династії Хань є найбільш типовою представницею давньої китайської скульптури. У ній різьблення відповідає найбільш природній формі каменю; це робиться через кругле різьблення, рельєфне різьблення та штрихове різьблення.

Воїни династії Тан стали еталоном для наступних династій, а також створили загальноприйнятий образ «Воїнів Ваджари», так, що наступні 5 династій і династія Північна Сун прямо копіювали стиль воїнів династії Тан. Проте, усі наступні династії у Китаї не досягли такого прогресу.

Печера Vendes-Дон в повіті Гаопін, готи Лунмень, була добудована (приблизно) на початку династії Тан. Відмітимо: на грудях варти (що розташована по обидві сторони зовнішньої стіни печери), не було таких прикрас, як нагрудні прикраси і Вейвей; тому верхня частина тіла була представлена повністю і чітко. В якості прикладу візьмемо Люкси-Зберігача на правій стороні зовнішньої стіни Королівської печери в повіті Гаопін: фігура зібрана в пучок на голові; низька корона; риси обличчя розмиті; глядач може відчути грубу форму голови Люкса і ретельну техніку різьблення. Шия Люкси виглядає надзвичайно міцною; кадик і рельєфні м'язові пучки мають чітку форму; трапецієвидні м'язи на плечах підняті вгору, неначе наленькі круглі пагорби. Це зображення відрізняється високою реалістичністю. Структура грудної і черевної порожнини цього будди-зберігача успадковує характеристики моделювання Будди-зберігача; на грудині виліплений ряд маленьких довгастих фрикаделок, що вони перегукуються з грудними м'язами з обох сторін, формуючи потужний візуальне сприйняття. Дельтоподібні м'язи плеча Люкси розділені на три пучки, які скручуються і об'єднуються з двоголового і бічного триголового м'язу плеча, утворюючи потужну групу м'язів. Хоча це зображення відрізняється від анатомії м'язів в сучасному розумінні, воно все ж-таки повно демонструє уяву і виразність майстрів.

Також подібність до скульптур династії Тан можна прослідкувати у скульптурах Конгорікісі, що були створені у XIV ст. у період Камакура під час раннього періоду Нанбокучо (відзначимо: епохи Камакура та Нанбокучо були визначними змінами, які відбулися в японській естетиці. Витончена чутливість аристократії, що залишилася, не зацікавила нових покровителів. Натомість клас воїнів віддавав перевагу митцям, які ставилися до своїх предметів із прямою чесністю та мужньою енергією, яка відповідала їхнім власним. Отже, те, що послідувало, було віком реалізму, рівного якому не було до кінця XVIII сто-

ліття). Це скульптури закріплені у воріт Санмон храму Дайкодзендзі.

Традиційні китайські скульптурні фігури знаходяться в статуях гротів і кам'яних статуях мавзолеїв, створених під впливом індійських буддистських статуй. Китайська буддистська скульптура створювалася протягом всієї історії буддизму в Китаї. Скульптурні твори включають зображення Сіддхартхи Гаутами, часто відомого як «Просвітлений» або «Будда», бодхісаттв, монахів і різних божеств. Найдавніші зображення починалися не як скульптури людської форми, а скоріше як порожнє сидіння, відбиток ноги, дерево або ступа, архітектурна форма, яка зрештою надихнула на створення пагод у Китаї. Практика почалася в висічених у скелях печерних храмах, де різьблені, переважно рельєфні, зображення огортали камери та комплекси, що ілюструють вірування, пов'язані з вченням Будди. Створення цих храмів і скульптур не тільки здобуло заслуги, пов'язані з їхнім власним особистим зростанням, але й дало відданим орієнтир для поклоніння та медитативного натхнення. Скульптура буддистських художніх фігур у китайських печерах не повністю сформована людською анатомією, натомість ці образи сформовані на основі унікального розуміння та системи знань, які, своєю чергою, засновані на людській анатомії. На цей творчий процес мав великий вплив скульптурної спадщини Гандхари.

Якщо династія Тан була періодом розквіту фігурного живопису в Китаї (у тому числі, пухкі та округлі форми, зі структурним вираженням у френологічному сенсі) (у живописі цей період став найвищим рівнем буддистського живопису та появою традиції пейзажного живопису, відомої як живопис шаньшуй (гори-вода); стимульована контактами з Індією та Близьким Сходом, імперія побачила розквіт творчості в багатьох сферах; буддизм, який виник на території сучасної Індії за часів Конфуція, продовжував процвітати в період Тан; у культурному відношенні повстання Ань Лушань 745—763 рр. послабило довіру еліти, поклато кінець розкішному стилю надгробних фігур, також зменшило орієнтовану назовні культуру раннього Тан, яка була сприйнятлива до іноземних впливів із Заходу та з Азії), то китайські малюнки за часів династії Мін були в основному під впливом факторів моделювання західних картин (до довідки: Маттео Річчі 24 січня 1601 року

відвідав імператора Ваньлі (1563—1620). Під час цієї зустрічі Ванлі отримав різні західні подарунки, серед яких особливо захоплювали священні картини. Його завдяки їх реалістичному зображенню божеств; при цьому, проміжна роль, яку наука могла відігравати між мистецтвом і природою в епоху Відродження, не була очевидною в Китаї, оскільки традиційна китайська теорія живопису приділяє більше уваги філософії, ніж наслідуванню форм, присутніх у природі.

У деяких історичних трактатах техніка світлотіні також називається *aotufa* 凹凸法 («увігнуто-опуклий метод»), посилаючись на факт, також графічно виражений символами 凹, що світлотінь дозволяє намальованим об'єктам з'являтися в глибині (凹) і рельєф (凸). Прикладом цього є розмова про китайський і західний живопис Чжана Гена 张庚 у книзі «Guo chao hua zheng lu 国朝画征录» (Колекція картин імператорської династії; між 1722 і 1735 роками). Чжан Ген зауважив: «Чжунгохуа чжи пєнг хуа янгмєн гу ву аоту 中国画只能画阳面故无凹凸 (китайські картини можуть зображати лише освітлений аспект, тому не мають увігнутостей і опуклостей)» [4, с. 19]. Цей коментар підкреслює відмінний підхід у китайському живописі, який традиційно наголошує на зображенні освітлені поверхні, на відміну від західної техніки світлотіні, яка досліджує взаємодію світла й тіні для створення тривимірного ефекту.

Ці сюжети були популярні серед народу та двору. У цих фігурних картинах представлені більш-менш структурні характеристики в анатомічному сенсі; у цей час точність моделювання також явно змінилася, за винятком фігурної картини Чень Хуншоу, яка має відносно унікальну форму.

Прикладами цього живопису є «Сидячий портрет Сюаньцзуна династії Мін», «Портрет Дзен-майстра Сюечен», «Портрет Лю Саньчуна».

Фігури доби династії Цін (династія Цін, остання з імператорських династій Китаю; охоплює роки з 1644 по 1911/1912. За правління Цін територія імперії зросла втричі за свою попередню династію Мін (1368—1644), населення зросло з приблизно 150 мільйонів до 450 мільйонів, багато некитайських меншин в імперії були китаїзовані) були відносно складними за формою; також треба визнати: тут активно використовувалися методи френології

та анатомії. Художники Шитао та Гун Сянь малювали пейзажі відлюдника, які могли зображувати самотнього рибалку або безлюдні гори — зображення, які представляли втечу від їхньої травми та горя через маньчжурське правління. Інші вирішили служити маньчжурському двору, як-от Ван Шимін, але також підтримували соціальні та мистецькі кола поза двором, присвячені вивченню стародавнього живопису та каліграфії. Незалежно від того, чи називають цих митців «індивідуалістами» чи «ортодоксальними» за їхніми стилістичними підходами, вони представляють низку реакцій на встановлення династії Цін, останньої ери імперського правління в Китаї. В одному видатному випадку було сказано, що сприятливі знаки здвоєних лотосів і багатоголових стебел зерна з'явилися по всій імперії, коли імператор Цяньлун зійшов на трон. Вивчаючи ці дивовижні рослини у вазі з селадону в імператорській майстерні, італійський єзуїт Джузеппе Кастільоне (також відомий під своїм китайським іменем Ланг Шінінг) передав зображення китайським засобом тушшю та кольором на шовку, але з об'ємом, та відчуття простору, пов'язані з європейським мистецтвом.

Малювання від руки є загальним методом живопису (майстер Гао Ціпей; «Картина жебрака»). «Придворне плаття Цяньлун» було намальоване художником, який є визнаним майстром серед народних художників; основними вимогами до цих художників бути: сильна здатність до моделювання, точне зображення персонажів, особливо для портретів. Перша вимога потребує певних зусиль в сенсі моделюванні; точність моделювання походить від знайомства та ефективного розуміння структури портрета. Народні портрети у китайському фігурному живописі є портретами предків або предків у родових палатах. Портрети предків мають давню історію в Китаї. Цей художній жанр датується ранньою частиною династії Цин (1644—1911), останньої імперської династії. Портрети предків зазвичай малювали парами, тому дець міг існувати відповідний портрет дружини цього чоловіка. Часто можливо бачити одиночний портрет предка або групи предків (вони розташовані на стінах деяких народних залів предків або внутрішніх головних залів). Ці портрети в основному мають форму сидячих статуй з яскравими кольорами та чіткими фігурами. Члени

родини замовляли більшість портретів предків. Вони були намальовані в майстернях у результаті співпраці кількох художників; при цьому, мало хто з них підписувався своїми іменами. Обличчя були найважливішою частиною портрета, тому що вони потребували реалістичності та індивідуальності; навпаки, тіло та його одяг використовувалися для опису соціального статусу і не потребували персоналізації. Деякі художники використовували сітки для створення правильних пропорцій тіл. Малювання обличчя вимагало найбільшої майстерності — малюючи лише очі та волоски брів, художники використовували пензлики шести різних розмірів. Малювання точних обличчя було важливим з метою розробки проблеми, яка стосувалася стану зображуваного об'єкту — прижиттєвого, чи мертвого [4]. Іншим разом художники вивчали риси живих родичів і малювали портрет предка за загальними рисами. У разі потреби художник дивився на труп, але тільки якщо покійний був чоловіком, оскільки уявлення про чесноти проголошували, що жінки не повинні бачити сторонні.

Для нас важливим у цьому сенсі є те, що народний портрет наполегливо працює над зображенням персонажів; в основному, основна увага митця зосереджувалася на обличчі. При цьому, маємо розуміти: існують 2 способи зрозуміти структуру обличчя, які є фокусом китайських народних портретів: перший полягає в тому, щоб зобразити об'єкт через традиційну китайську френологію; другий — у зображенні об'єкта через зразки Західної анатомії. У цьому напрямі важливими художніми елементами є: фізіогномія кісток; висота, ширина та розмір кісток обличчя; товщина та наповненість м'язів. При цьому ці народні художники спиралися на дослідження смаків та пріоритетів різних верств населення. Після історико-культурних періодів, коли існували династії Мін і Цін, на жанр народних портретів потужно вплинули зразки анатомічної структури, притаманні Західному живопису. У сенсі відмічається вплив наступних способів моделювання: світло й тінь, об'єм і фокус, композиція тощо.

Висновки. Отже, зробивши вагомий мистецтвознавчий аналіз раніше не порушеної теми на ниві української мистецтвознавчої теорії та історії, слід зауважити про перетини між Східною та Західною цивілізацією, у їх культурному та мистець-

кому обміні. Інтелектуальне життя Китаю було позначене захопленням питання метафізики — небувалою популярністю даосизму і єдиним у своєму роді фактором поширення чужоземного вчення буддизму, розвитком образотворчого мистецтва. Загальне розширення культурного обрію зумовило і якісні зміни в самому способі мислення, новий погляд на речі, характерний не відомою раніше глибиною та універсальністю образотворчих суджень.

Західне мистецтво — це тривимірне мистецтво, яке почалося з малювання ескізів. Китайське мистецтво, з іншого боку, приділяє увагу єдності неба і людини, природному шляху даосизму, не приділяє уваги детальному вивченню людського тіла і не вимагає тривимірних замальовок. Про що він піклується, так це про малюванні двовимірних просторових ліній, тільки площині і ніякого тривимірного просторового свідомості. Проте, ці типові статуї Будди династії Тан, Мін та Цін, структура кісток і нерівності м'язів на тілі, здавалось, вказували на те, що стародавні дійсно проводили деякі дослідження в області анатомії, особливо великого розвитку це було досягнуто в часи династії Тан. Традиційне китайське мистецтво, принаймні, висловлює чоловічу наготу. Звичайно, з-за обмежень феодалних ритуалів та релігій китайське мистецтво завжди було обмеженою областю для самих захоплюючих жіночих фізичних дій, які набагато тьмяніші, ніж у Європі епохи Відродження, однак слід зауважити, що мистецтво сходу, беручи за зразки еллінську культуру, розвивало свою красу естетики тіла.

Подальші перспективи дослідження спираються на вивчення пластичної анатомії в Китаї крізь призму фізіології, френології та їх відображення в образотворчому мистецтві Китаю.

1. Ebrey P. *The Cambridge Illustrated History of China*. Cambridge University Press, 2010. 42 p.
2. Jung G.J. *The I Ching: or book of Changes*. Law Book Co of Australasia, 2019.
3. Srinivasan D. *Many Heads, Arms, and Eyes: Origin, Meaning, and Form of Multiplicity in Indian Art*. BRILL, 1997.
4. Jinxiang Q. On the one hand, ancient Chinese aesthetics adopts the method of «observing all things» and «knowing how to act with caution». Expressed in the symbolic form of human body symbols. *Literary review*. 2003. № 3 (7). Pp. 7—10.
5. Yunzhong, C. (2013). Gestalt theory of «heterogeneous and isomorphic» and the aesthetic phenomenon of calligraphy. *360.doc.com* URL: http://www.360doc.com/content/13/0105/10/1720781_258301208.shtml
6. Harrison V.S. *Eastern Philosophy: The Basics*. Routledge, 2012.
7. Kraft K.L. *Inner Peace, World Peace: Essays on Buddhism and Nonviolence*. SUNY Series in Buddhist Studies. Albany: State University of New York Press, 1992.
8. Hallman R.J. (2006). The Art Object in Hindu Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2006. № 12. Pp. 493—498.
9. Hummel L.M. (2010). Handbook of Religion and Mental Health. *The Journal of Clinical Psychiatry*, 2010. № 61 (10). P. 789.
10. Yih-Hsien Y. Modern Chinese Philosoph. *Journal of Chinese Philosophy*. 2013. № 40 (S1). DOI: 10.1111/1540-6253.12069
11. Garfield J.L., Edelglass W. (2014). *The Oxford Handbook of World Philosophy*. Oxford Handbooks.
12. Cooper, D.E. (2017). Buddhism, Beauty and Virtue. *Artistic Visions and the Promise of Beauty*. Pp. 125—127. Springer International Publishing.
13. Мельничук А. Анатомічна колекція кабінету пластичної анатомії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2022. Вип. 18. Ч. 1. С. 43—49.
14. Wölfflin H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Verlag: Bruckmann, 1915.
15. Пригода Т.М. *Феномен пластичного в культурі: Естетико/філософський аналіз*: Автореф. дис. ... канд. філос. наук.: 09.00.08; Нац. університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2001. 19 с.; Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського. URL: <https://www.irbis-nbuv.gov.ua/publ/REF-0000267698>
16. Wang Yunon. Chinese medicine. *Chinese Journal of Traditional Medicine*. 2023. № 1. URL: <http://www.cntcm.com.cn/m/news.html?aid=256156>

REFERENCES

- Ebrey, P. (2010). *The Cambridge Illustrated History of China*. Cambridge University Press.
- Jung, G.J. (2019). *The I Ching: or book of Changes*. Law Book Co of Australasia.
- Srinivasan, D. (1997). *Many Heads, Arms, and Eyes: Origin, Meaning, and Form of Multiplicity in Indian Art*. BRILL.
- Jinxiang, Q. (2003). On the one hand, ancient Chinese aesthetics adopts the method of «observing all things» and «knowing how to act with caution». Expressed in the symbolic form of human body symbols, *Literary review*, 3 (7), 7—10 [in Chinese].
- Yunzhong, C. (2013). Gestalt theory of «heterogeneous and isomorphic» and the aesthetic phenomenon of calligraphy.

- 360.doc.com Retrieved from: http://www.360doc.com/content/13/0105/10/1720781_258301208.shtml [in Chinese].
- Harrison, V.S. (2012). *Eastern Philosophy: The Basics*. Routledge; Bammes, G. (1989). *Anatomy. We draw the human body. People and Knowledge* [in German].
- Kraft, K.L. (1992). *Inner Peace, World Peace: Essays on Buddhism and Nonviolence*. SUNY Series in Buddhist Studies. Albany: State University of New York Press Kraft.
- Hallman, R.J. (2006). The Art Object in Hindu Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12, 493—98.
- Hummel, L.M. (2010). Handbook of Religion and Mental Health. *The Journal of Clinical Psychiatry*, 61 (10), 789.
- Yih-Hsien, Y. (2013). Modern Chinese Philosoph. *Journal of Chinese Philosophy*, 40 (S1), DOI:10.1111/1540-6253.12069.
- Garfield, J.L., & Edelglass, W. (2014). *The Oxford Handbook of World Philosophy*. Oxford Handbooks.
- Cooper, D.E. (2017). Buddhism, Beauty and Virtue. *Artistic Visions and the Promise of Beauty* (Рр. 125—127). Springer International Publishing.
- Melnychuk, A. (2022). Anatomical collection of the cabinet of plastic anatomy of the National Academy of Fine Arts and Architecture. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 18 (1), 43—49 [in Ukrainian].
- Wolfflin, H. (1915). Basic concepts in art history: the problem of stylistic development in modern art. Verlag: Bruckmann.
- Pryhoda, T.M. (2001). *The phenomenon of the plastic in culture: Aesthetic/philosophical analysis: Avtoref. dys. ... kand. filos. nauk.* [in Ukrainian].
- Guang, X. (2013). Buddhist Impact on Chinese Culture. *Asian Philosophy*, 23 (4), 305—322.