



УДК 7.048:394.9(510:477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.03.747>

ПОНЯТТЄВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНЕ ПОЛЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КИТАЙСЬКОГО Й УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТІВ: РИТУАЛ, ЕТИКЕТ, СИМВОЛ

Шень ФАНЬ

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-4990-7663>

викладач історії європейського та китайського мистецтва,
Коледж науки і технологій Ганнанського педагогічного
університету, Ганьчжоу, провінція Цзянсі, КНР;
аспірант кафедри теорії й історії мистецтва НАОМА,
Вознесеньський узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,
e-mail: shen.fan@naoma.edu.ua

Актуальність статті зумовлена глобалізаційними процесами, тенденцією до взаємовпливу, взаємозбагачення та зближення цивілізацій Сходу та Заходу, коли поглиблюється розуміння цінності культурного розмаїття. Ключове місце в ідентифікації країн і регіонів світу здавна посідає орнамент як маркер естетичних, етнічних і етичних традицій, скарбниці традиційної символіки, що не потребує лексичного перекладу, необхідного для вербальних видів творчості. *Метою* є формулювання засадничих відмінностей у семантиці, функціонуванні та стилістиці Східної та Західної орнаментики на контрастному матеріалі культуротворчих процесів і художніх практик, які відбувалися на територіях України та Китаю протягом історії. *Об'єкт* дослідження — різномірні явища в цій сфері та пов'язані з ними найменування, поняття, терміни, а *предмет* — їх осмислення, логіка найменування (номінацій) у художньої творчості, спроби розрізнення та «розведення» близьких, але не тотожних понять. *Методика* праці — компаративний аналіз орнаментальних систем України й Китаю. Особлива увага приділена трансформації символічних значень, від мантичних практик архаїки до концептуальних мистецьких форм сучасності.

Висновки: відмінності обох орнаментних систем обумовлені різночасовим їх формуванням під впливом місцевих геополітичних умов і гетерогенних світоглядних основ. Якщо на Сході це даосизм, буддизм, конфуціанство, то на Заході — переважно християнство, що прийшло на зміну язичництву. У першому випадку здебільшого йдеться про космосоціальну ієрархію, в другому мають на увазі теоцентризм, що еволюціонує в антропоцентризм.

Ключові слова: орнамент, Китай, Україна, символізм, ритуал, етикет, «І-цзінь» (易经), «Лі» (礼).

Shen FAN

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-4990-7663>

Lecturer in the History of European and Chinese Art,
Science and technology college Gannan Normal University,
Ganzhou, Jiangxi Province, China;

Postgraduate Student, Department of Theory and History
of Art, NAOMA, 20 Voznesensky Uzviz, 04053,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: shen.fan@naoma.edu.ua

CONCEPTUAL AND TERMINOLOGICAL FIELD OF CHINESE AND UKRAINIAN ORNAMENTS RESEARCH: RITUAL, ETIQUETTE, SYMBOL

The article carries out a comparative analysis of the ornamental systems of China and Ukraine within the context of their historical and cultural development. The relevance of the study is determined by globalization processes and the increasing need for a deep understanding of the dialogue between Eastern and Western civilizations. The author focuses on the fundamental differences in the semantics and functioning of ornament as a marker of ethical and aesthetic traditions.

The research emphasizes that in the Chinese tradition, ornament has historically functioned as a visual equivalent of the Li (礼) system. Unlike the European tradition, where «sumptuary laws» primarily regulated economic consumption, the Chinese decorative canon served as a tool of state and cosmological hierarchy. The paper analyzes how specific motifs, such as the dragon (Long 龙) or the phoenix (Fenghuang 凤凰), were legally and ritually fixed to represent social ranks. Using Charles Peirce's semiotic triad, the author classifies these ornaments as indices of social power and symbols of the cosmic order described in the I-Ching (易经).

In contrast, the Ukrainian ornamental tradition of the Modern period is analyzed as an attribute of an agrarian society. The study points out the absence of rigid state regulation, which allowed Ukrainian folk art to maintain a «living», variable nature based on customary law and oral tradition. The comparative analysis reveals that while Chinese ornament acts as a «Visual Law», Ukrainian ornament functions as a «Visual Prayer» and a form of communal self-reflection.

The article concludes that despite the outward similarity of some ancient motifs (spirals, meanders), their functional foundations are fundamentally different. The study of the Chinese experience of ritualization and systematization of ornament opens new perspectives for Ukrainian art criticism in searching for the lost meanings of its own sign culture.

Keywords: ornament, China, Ukraine, symbolism, ritual, etiquette, Li (礼), I-Ching (易经).

Вступ. *Орнамент як система.* Орнамент, як істотна складова декоративного мистецтва, займає знакове місце в ідентифікації культури країн і регіонів світу, поряд з архітектурою, графікою, живописом, мовою, традиціями, звичаями. Орнамент існує переважно в поєднанні з декорованою річчю, але може розглядатись як автономний різновид творчості. Він є маркером етнічних, етичних, естетичних традицій, скарбницею давньої символіки, відображає взаємодію сусідніх і географічно віддалених культур, не потребує лексичного перекладу, необхідного у вербальних галузях творчості.

Сучасний світ сповнений глобалізаційними процесами з тенденцією до зближення цивілізацій Сходу та Заходу. Взаємозбагачення та співпраця актуалізуються при вивченні взаємовпливу культур, поглиблюючи розуміння неоднозначності процесу та цінності культурного розмаїття. Ця проблематика має неозору багатомовну літературу. Зокрема, в ній висвітлюються причини й мотивації таких явищ, як орієнтальні зацікавлення в європейському культурному світі (наприклад, *chinoiserie* XVII—XVIII століть), а згодом — окцидентальний вектор у китайському мистецтві XIX—XX століть.

Останній зумовив освоєння митцями Піднебесної принципів і методів західної художньої творчості, а в XXI столітті розвинувся напрям новітньої каліграфії (який у деяких джерелах називається та-

кож «концептуальною») з особливим акцентуванням пластики та ритму письма. Він теж наїхнений новаційним духом Заходу, зосереджується на глобальних проблемах сучасності, проте зберігає впізнавану іконографію та стилістику, властиві для Китаю (іл. 1).

Сьогодні посилюється прагнення виявити спільні риси та відмінності в усіх аспектах орнаментного, орнаментального й орнаменталізуючого мистецтва різних регіонів світу: в архітектурі, книжковому оформленні, на меблях, одязі, посуді, зброї тощо, бажання простежити схожі технології обробки матеріалу, аналогічний інструментарій і подібні техніки виконання. Проте на заваді постає низка труднощів, які випливають із гетерогенності самого об'єкта дослідження. Річ у тім, що форми, декор, орнаменти далекосхідного походження, зокрема Китаю, й західні аналоги, зокрібно українські, мають значні відмінності через несумісність історико-культурного розвитку, нетотожні композиційні принципи, прийоми письма, символіку, стилістику.

Все це робить майже неможливою екстраполяцію методики вивчення з одного національного матеріалу на інший, хоч активізуються міжнародна взаємодія, обмін досягненнями, спільні проекти китайських і європейських майстрів. Але, попри кількісні здобутки та величезну потребу у вивченні багаторівневих взаємовпливів, у мистецтвознавстві бракує комплексного висвітлення зазначеної проблематики.

Мета нашого дослідження передбачає постановку та виконання ряду завдань, серед яких слід виділити:

- аналіз літератури з означеної проблематики та критичний огляд застосовуваного при цьому поняттєво-термінологічного апарату;
- з'ясування релігійно-світоглядних, ідеологічних чинників у художній творчості;
- визначення морфологічних складових досліджуваних орнаментних явищ у різних видах і галузях мистецтва;
- окреслення соціально-психологічних відмінностей, оскільки доводиться розрізняти майстрів, які працювали для простолюду та вищих суспільних верств;
- спроба оцінки досягнень і проблем орнаментного мистецтва в Китаї й Україні протягом XIX—XXI століть, коли воно розвивалося синхронно.



Іл. 1. Перформанс художника Гу Венди 2016 року за участю 1500 дітей. Малювали на рисовому папері зеленою фарбою з шкідливих водоростей, яка мала неприємний запах. Акція привертала увагу до забруднення екосистеми надмірним стоком добрив у річки й озера Китаю. URL: <https://scgaskin.wordpress.com/2016/11/07/gu-wendas-algae-calligraphy-stinks-and-its-great/> (за дисертацією Н. Стрижко, 2024)

Об'єктом дослідження є різноманітні явища в орнаментній сфері та пов'язані з ними ідеї, звичаї, вірування, найменування, поняття, терміни, а *предмет* — їх осмислення, логіка найменування, спроби розведення близьких, але не тотожних понять. *Методика* праці — компаративний аналіз орнаментних систем України й Китаю. Особлива увага приділена трансформації символічних значень від мантичних практик до сучасних мистецьких форм із зосередженням на ключових поняттях етикету, звичаю, ритуалу, церемонії тощо.

Наукова новизна полягає в узагальненні та систематизації попередніх наукових напрацювань і спробі погляду на проблематику в новому ракурсі з залученням альтернативних підходів, які раніше не застосовувалися. Треба відзначити, що під окресленим кутом зору подібна тема ще не розглядалася.

Основна частина. 1. Огляд літератури та методологічні труднощі

У неозорій науковій літературі ми не виявили праць, які спеціально присвячені порівнянню китайських і українських орнаментів. Але опосередковано релевантні питання заторкнуті в цілому ряді досліджень. Серед новітніх публікацій варто виділити книги та статті куратора Східного відділу Британського музею в Лондоні Джессіки Роусон, які з'явилися на межі XX і XXI століття, наприклад, видання Британського музею 1996 року «Таємниці Стародавнього Китаю. Нові відкриття з давніх династій» [1]. Пізніше її ґрунтовна стаття в міжнародному журналі *Artibus Asiae* (2013) з'ясувала на 70-ти сторінках роль престижних імпортованих виробів у побуті давніх китайських еліт [2], а публікація 2017 року в Кембриджському «*Antiquity*» підкреслює вагу культурних обмінів і кліматичних змін для вдосконалення бронзових і нефритових виробів уже в ранніх династіях між 2300 і 1800 роками до Р. Х. [3].

Для вивчення обраної теми становлять інтерес ряд захищених протягом останнього десятиліття в Україні та в Китаї дисертацій. Більшість із них виконана в Харкові та Києві, стосується декоративних і орнаментальних складових китайського мистецтва. Хронологічно найдавніша дисертація Чжоу Чена (Харків, 2016), розглядає китайську каліграфію від витоків і до практики застосування в сучасному дизайні [4]. Ван Вейжун (Харків, 2023), простежує тенденції дизайну китайської ієрогліфіки в сучасному візу-

альному просторі [5]. Ван Шусянь (Цзянсі, 2023) досліджує образи візерунків журавлів у традиційній китайській культурі [6], Наталія Стрижко (Київ, 2023) вивчає концептуальну каліграфію як феномен сучасного візуального мистецтва Китаю [7].

Принаймні дві дисертації з'ясовують особливості сприйняття творів із Піднебесної в Європі та США. Це захищені 2021 року кваліфікаційні роботи Гу Сінчен «Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві» (Харків) [8] і Ольги Новикової «Китайський фарфор в музеях України: історія колекцій та атрибуція творів» [9].

Не можна оминати й класичний фундамент. Піонером вивчення простонародних орнаментів України був Ф.К. Волков (Хведір Вовк). У доповіді на III археологічному з'їзді 1874 року в Києві, опублікованій у 1878 році, він уперше виділив основні особливості українських узорів і специфіку колориту в окремих землях. Дослідник відзначав аналогічні геометричні візерунки багатьох народів, але пояснення цього факту відклав на майбутнє, коли наука дасть міцніші підстави «для порівнянь і здогадів щодо запозичень» [10].

Упродовж наступної півтори сотні років у науковий обіг введено величезні матеріали з орнаментики різних земель України й окремих видів ужиткового мистецтва, нагромаджені зусиллями археологів, етнографів, культурологів і мистецтвознавців. Осмисленню й узагальненню всього цього доробку присвячено на межі XX і XXI століття серію праць М. Селівачова, в яких застосовано метод зіставлення візуальних знаків і їх лексичних позначень у народних назвах українських візерунків [11].

Як уже відзначалося нами у «Вступі», порівняння орнаментальних систем України й Китаю утруднюється нетотожністю історико-культурного розвитку, своєрідністю композиційних засад і прийомів письма, несхожою символікою та стилістикою. Україномовна картина світу достатньо чітко розрізняє поняття *ритуал*, *церемонія*, *обряд*, *звичай*, *етикет*. У Китаї ж вони частіше за все охоплюються категорією *Lǐ* (禮).

2. Космологічні витоки та символізм: «Інь-Ян» та «І-Цзін»

Міфологічні уявлення Китаю визначає релігійний синкретизм. Мова мистецтва просякнута символа-



Іл. 3. Найдавніші неолітичні форми (культури Яншао, yǎngsháo (仰韶) та Луншань, lóngshān (龙山)). Триколірна мальована кераміка, перша половина 3-го тисячоліття до н. е. Зображення спіралей і меандрів пов'язані з тотемами. З видання «Трансформація суспільства Центральних рівнин». Школа археології та музеології, Пекінський університет; Муніципальний інститут культурних реліквій і археології Лояня, Хенань. URL: P020220511450864542156.pdf



Іл. 2. В епоху Шан-Чжоу (близько 2070—1600 рр. до Р. Х.) космогонічний порядок втілювався у ритуальній бронзі, де домінує личина (маска) «Таоте» (tǎo tiè wén 饕餮纹). Назва походить від імені міфологічного чудовиська «ненажери» й уособлює ритуал і захист. Аплікація з бронзи, інкрустована бірюзою. 6,1 x 7,6 см, 0,1 kg. 12 століття до Р. Х. Інститут мистецтв, Міннеаполіс, США. URL: Applique in the form of a taotie mask, China; Mia

ми Всесвіту. Насамперед ідеться про жіноче (Інь) і чоловіче (Ян) начала (yīn yáng, 阴阳). Зооморфні мотиви — ремінісценції уявлень про тварин, яких вважали духами предків — згодом пов'язали зі стихіями, ідеями створення світу та часу. Вони набули більшого поширення, ніж рослинні візерунки, і в цьому полягає одна з засадничих відмінностей китайського орнаменту.

Особливе місце належало Дракону (lóng 龙 — символ імператорської влади та щастя), Феніксу (fèng huáng 凤凰 — вітер, втілення чеснот), Ти-

гру (hù 虎 — оберіг від злих духів) та Черепаці (guī 龟 — знак довголіття). Тлумачення смислу пов'язане з анімізмом — де духовне/душевне домінує над матеріальним, адже душа може існувати окремо. Витоки символізму вбачаємо в ранніх мантичних практиках, що згодом склали канон «Книги Змін» (І-цзін, Yì Jīng). Вона стала одним із основних текстів китайської духовної традиції в добу Західної Чжоу.

Одночасно з функцією ворожби, І-цзін формувала універсальну модель світу, засновану на поєднанні принципів Інь та Ян (yīn yáng, 阴阳), представлених «перерваними» та «цілими» лініями. В комбінації вони утворюють 8 триграм Багуа (Bāguā 八卦). Їхній подальший синтез дає 64 гексаграми, позначаючи можливі стани та процеси у природі й суспільстві, що заклало підвалини універсальної візуальної мови. В епоху Шан-Чжоу (близько 2070—1600 рр. до Р. Х.) цей космогонічний порядок втілювався у ритуальній бронзі, де домінує маска «Таоте» (tǎo tiè wén 饕餮纹) — символ охорони та ритуалу (іл. 2).

Відтак символи з умовних позначень або засобів мантики поступово перетворилися на багаторівневу мову, відображаючи уявлення про структуру космосу, мінливість явищ і взаємодію протилежних начал. Це вплинуло на становлення орнаментальних систем, декоративної форми та всієї знакової культури.

На відміну від України, в китайському мистецтві орнамент формувався як носій космологічних і соці-

альних смислів, а не переважно декоративний елемент. Найдавніші неолітичні форми (Яншао, yǎngsháo (仰韶) та Луншань, lóngshān (龙山, іл. 3), де спіралі та меандри пов'язані з тотемами, мають хронологічно близькі аналоги в Україні (Трипілля-Кукутень, іл. 4). Проте, якщо трипільські артефакти генетично не пов'язані з сучасним народонаселенням, то Китай демонструє безперервність історії не тільки через артефакти, а й через пам'ятки писемності.

Важливо наголосити на ієрогліфічній природі орнаменту. Якщо для європейця візерунок — це ритмічна сітка, то для китайця це Вень (文) — поняття, що об'єднує текст, культуру й орнамент. На відміну від Західного «ритуалу» (від лат. *ritualis*), що у мистецтвознавчому дискурсі часто маркує певну подію, китайська категорія Лі (礼) — це всеохопний етико-соціальний порядок.

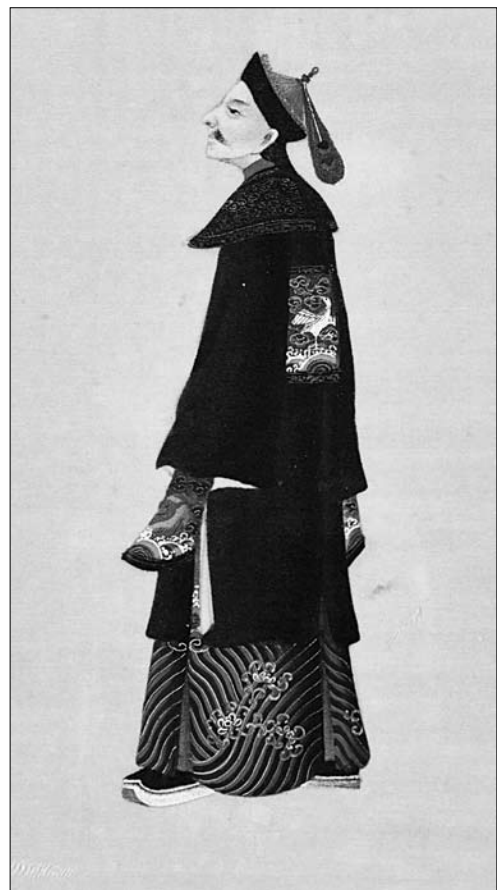
Отже, ключовою для розуміння софістикованості китайського декору є категорія Лі (礼), що охоплює поняття ритуалу, етикету та священного протоколу. Саме через Лі орнамент ставав інструментом ієрархії, що підтверджують «закони проти розкоші» (yú fú zhì, 舆服志). Наприклад, використання мотиву п'ятипалого дракона було прерогативою виключно Сина Неба, тоді як для чиновників призначалися спеціальні рангові (або мандаринові) квадрати Буцзи (Bǔzi, 补子, іл. 5), регламентовані у «Статутах династії Цін» (dà qīng huì diǎn, 大清会典).

Буцзи — це переважно квадратні вишиті значки рангу, які носили на верхньому одязі китайські державні діячі та їхні дружини з XV по XX століття нашої ери. Їхні розміри рідко перевищували 30 x 30 см. Хижі звіри (леопарди, леви, ведмеді) представляють військових, а птахи (фазан, мандаринка, чапля тощо), символізують державних службовців. Буддійські та даоські символи, розкидані на квадратах, підкреслюють синкретизм релігійних вірувань у Китаї на час їх виготовлення. Червоний диск у верхній частині квадрата часто зображує сонце.

«Закони проти розкоші» (sumptuary laws) як цензура всякого роду надмірного споживання застосовувалися на Сході та Заході. Очевидні паралелі з законами європейських держав середньовіччя та XVII—XVIII ст., що обмежували кількість вікон у будинках, якість матеріалу, тип і крій одягу для



Іл. 4. Керамічний мальований посуд Трипільської культури з Національного музею історії України. Енеоліт. Фото М. Селівачова, 2010. Трипільські вироби генетично не пов'язані з сучасним народонаселенням, але Китай демонструє безперервність історії не тільки через артефакти, а й через пам'ятки писемності



Іл. 5. Живописне зображення чиновника. На його спині вишитий «ранговий квадрат (Буцзи)», що вказує на офіційний статус. Музей археології й антропології Пеннсільванського університету, США. URL: https://www.penn.museum/collections/object_images.php?irn=2283#image3

застосування в різних соціальних верствах, використання золотого шиття тощо. Тобто, характер декору навіть у XIX ст. все ще залишався «візуальним законом», порушення якого тягнуло за собою відповідальність.



Іл. 6. Іконографічна та стилістична спорідненість (а точніше — змішування) антропоморфних, геральдичних і фітоморфних елементів у селянських вишиваних рушниках українського Подніпров'я з XIX століття, що зберігаються в музеях Києва. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. Київ, 2016. С. 53.

3. Орієнт і Окцидент: паралелі й дискретність

Якщо на Заході домінує натурно-достовірна матеріальність, об'єктивне зображення реалій, моделювання тяжіє до тривимірності, просторовості, то Східне мистецтво, включно з ісламським, більше передає стан і характер, ніж правдоподібність, акцентує декор і красу поверхні. Проте в середньовічній Європі духовне так само панувало над матеріальним у суспільному житті й ідеології, розквітала символічно-центрична творчість, яка славила Творця. Суб'єктні наміри й емоції зумовлювали прагнення до внутрішнього духовного вираження, суголосного з виразністю китайського мистецтва. На відміну від Заходу, на Сході центром пізнання стала природа, а не людина. Художники не намагаються відобразити життя, вони ніби самі стають його продовженням.

Епоха колоніалізму робить системним і культурно відчутним знайомство Європи з Китаєм. Поширення в період рококо так званого напряму шинуазрі відбивало захоплення Заходу формами, орнаментами, символікою Далекого Сходу. Та це була лише зовнішня, декоративна сторона культури. Чергова хвиля замилювання орієнталізмом підіймається в еклектичну добу другої половини XIX століття. Західних митців приваблює гармонія, порядок і цілісність, збережені на Сході та в архаїчних, примітивних, простонародних і наївних творах усіх континентів. У них вгадували взірці художнього синтезу, що імпонував Європі як нова форма пізнання світу. Звернення до витоків сприяло формуванню споріднених стилів, які в різних країнах отримували назву Ар Нуво, Ліберті, Модерн, Югендштіль тощо.

Не випадково саме тоді в Україні, як і у всій Європі, спостерігається сплеск інтересу до простонародної творчості. Романтично налаштовані ентузіасти бачили в спадщині фольклору (зокріма візуального) плідний ґрунт для майбутнього національного відродження. Вчені-реалісти застерігали, що село завжди було радше зберігачем-інтерпретатором традиційних форм, а не творцем нових, які виникали переважно в містах і місцях етнічних контактів.

Не можна не помітити в європейській орнаментіці впливів Орієнту, первинно зумовленого мігрантами неоліту (Анатолія, Балкани, Україна). Подальші сторінки — впливи ірано- й тюркомовних племен. Південь України тривалий час контролювали хозари, кримці, османи. Візерунки українського ткацтва споріднені з Анатолією, Кримом, Іраном а ногайські ремісники Херсонської губернії ще в XIX столітті брали тут участь у кустарних виставках, отримуючи призи за характерні для них вироби з повсті.

Натомість взаємозв'язки з Китаєм значно дискретніші. Важко зіставляти Україну, фронтір між умовними Сходом і Заходом, із кількатисячолітньою Серединою імперією, що мислилася центром світу, мала безперервну історію, міські традиції. Принципова протилежність закладена в самих засадах усвідомлення Сходом і Заходом обставин, у яких побутують орнаментовані речі. Сталося так, що українська культура тяжіє до сільських цінностей, їй притаманні не софістикованість, а простота. Коли тлумачення символіки орнаментів у Китаї спираєть-

ся на багатовікову літературу, українська саморефлексія в цій галузі ще не повністю реалізувалася. Чи не тому в Україні, «не маючи синхронно зафіксованого в джерелах або достовірно збереженого словника давньої знакової системи, сучасники іноді змушені вдаватися до аналогій або власних асоціацій» [12]. Отож освоєння китайського досвіду може бути вельми корисним.

Висновки: ритуал як закон, альтернатива живої традиції

Відмінності обох орнаментних систем обумовлені різночасовим їх формуванням під впливом місцевих геополітичних умов і гетерогенних світоглядних основ. Якщо на Сході це даосизм, буддизм, конфуціанство, то на Заході — переважно християнство, що замінило попереднє язичництво. У першому випадку передусім ідеться про космо-соціальну ієрархію, в другому випадку — про «теоцентризм, який еволюціонує в антропоцентризм».

Китайський орнамент через категорію Лі (禮) (ритуал/етикет) постає як візуальний Закон. Регламентація (закони проти розкоші) робила візерунок інструментом ієрархії. Порівняння цієї жорсткої системи з варіативною українською народною традицією дозволяє глибше зрозуміти природу орнаменту як регулятора соціокультурного буття.

В контексті китайської культури аж до XIX—XX ст. орнамент виступає більше візуальною фіксацією соціального рангу та релігійного статусу, ніж просто прикрасою. На противагу китайській «вертикалі», український орнамент Нового часу, що М. Селівачов визначає, передусім, атрибутом аграрного суспільства, розвивався за іншою логікою, — тут альтернативу канону складала жива традиція (іл. 6).

В Україні не існувало жорстких едиктів, які б диктували селянину кількість пелюсток у квітці на рушнику. Це зумовило варіативну природу простонародного мистецтва. Хоча в українській традиції теж існували правила (наприклад, відповідність орнаменту віку людини чи певній події — весіллю, похорону), тут етикет базувався на звичаєвому праві й усній традиції, а не на писемному законодавстві.

Ця загальна картина зберігалася попри певні розпорядження влади щодо регламентації вбрання привілейованих верств — дворян і чиновників (упродовж XIX століття їхня кількість у різних губерні-

ях коливалася від 2-х до 4-х відсотків) і наявність від кінця XV століття самоврядної єврейської діаспори, переселеної з Польщі та Німеччини (близько 3-х мільйонів осіб).

На завершення висловимо твердження, що китайський орнамент, образно кажучи, можна уподібнити «візуальному закону», тоді як український — «візуальній молитві» та живій саморефлексії громади. В Україні були тільки місцеві звичаєві норми, на відміну від писаних юридичних обмежень у Китаї.

1. Rawson Jessica. *Mysteries of Ancient China: New Discoveries from the Early Dynasties. Originally Published by British Museum Press 09/09/1996.* ISBN 10: 0714114723/ISBN 13: 9780714114729 First edition in USA: New York: George Braziller, Inc., 1996. 303 p.: ill. Includes bibliographical references (pages 285—296) and index. Printed in Italy. ISBN 0-8076-1412-2.
2. Rawson Jessica. Ordering the exotic: ritual practices in the Late Western and Early Eastern Zhou. *Artibus Asiae: journal*. Vol. 73. № 1. Kansas; Zurich, 2013. P. 5—76.
3. Rawson Jessica. Shimao and Erlitou: new perspectives on the origins of the bronze industry in central China. *Antiquity: journal*. Vol. 91. № 355. Published online by Cambridge University Press: 20 January 2017. DOI:10.15184/aqu.2016.234.
4. Чжоу Чен. *Китайська каліграфія: від традиції до практики застосування в сучасному дизайні.* Дисертація кандидата мистецтвознавства. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2016. URL: https://www.ksada.org/doc/chen_oref_online.pdf.
5. Ван Вейжун. *Тенденції дизайну китайської ієрогліфіки в сучасному візуальному просторі.* Дисертація кандидата мистецтвознавства. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2023. URL: [WANG_WEIRONG-vysnovok.pdf](https://www.sc.ksada.org/pdf/WANG_WEIRONG-vysnovok.pdf)<https://www.sc.ksada.org/pdf>.
6. Ван Шусянь. *Дослідження образності візерунків журавлів у традиційній китайській культурі.* Університет фінансів та економіки Цзянсі, 2023. 67 с.
7. Стрижко Наталія. *Концептуальна каліграфія як феномен сучасного візуального мистецтва Китаю.* Дисертація доктора філософії. Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури. Київ, 2024.
8. Гу Сінчен. *Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві.* Дисертація доктора філософії. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2021. URL: <https://www.ksada.org/pdf1/Anotaciia-Gu-Sinchen.pdf>.
9. Новікова О.В. *Китайський фарфор в музеях України: історія колекцій та атрибуція творів.* Дисертація доктора філософії. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2021. URL: <https://www.ksada.org/pdf1/Anotaciia-Gu-Sinchen.pdf>.

- drive.google.com/file/d/1QdSrBDSgv8ObbfCrQM4w-LpwiypEqYI6W/view.
10. Волков Ф. Отличительные черты южнорусской народной орнаментики. *Труды 3-го археологического съезда в России*. Т. 2. Киев, 1878. С. 317—325. URL: https://archive.org/stream/trudy_02_1879/trudy_02_1879_djvu.txt.
 11. Селівачов М. *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*. Передмова акад. М.В. Поповича. 3-є видання. Київ: Редакція вісника «Ант», 2013. XVI, 416 с.: іл.
 12. Кара-Васильєва Т. *Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю»*. Київ: Либідь, 2005. 280 с.
- REFERENCES
- Rawson, J. (1996). *Mysteries of Ancient China: New Discoveries from the Early Dynasties*. London: British Museum Press.
- Rawson, J. (2013). Ordering the exotic: ritual practices in the Late Western and Early Eastern Zhou. *ArtibusAsiae*, 1 (Vol. 73, pp. 5—76).
- Rawson, J. (2017). Shimaο and Erlitou: new perspectives on the origins of the bronze industry in central China. *Antiquity*, 355 (Vol. 91). DOI: 10.15184/aqy.2016.234
- Zhou, Cheng. (2016). *Chinese Calligraphy: From Tradition to Practice in Modern Design (Candidate's thesis)*. Kharkiv: KSADA [in Ukrainian].
- Wang, Weirong. (2023). *Design Trends of Chinese Hieroglyphics in Modern Visual Space (Candidate's thesis)*. Kharkiv: KSADA. Retrieved from: https://www.sc.ksada.org/pdf1/WANG_WEIRONG-vysnovok.pdf [in Ukrainian].
- Wang, Shuxian. (2023). *Research on the Imagery of Crane Patterns in Traditional Chinese Culture (Thesis)*. Jiangxi University of Finance and Economics [in Chinese].
- Stryzhko, N. (2024). *Conceptual Calligraphy as a Phenomenon of Contemporary Visual Art of China (PhD Thesis)*. Kyiv: NAOMA [in Ukrainian].
- Gu, Xingchen. (2021). *Scientific Discourse of the Study of Traditional Chinese Painting in European and American Art History (PhD Thesis)*. Kharkiv: KSADA [in Ukrainian].
- Novikova, O. V. (2021). *Chinese Porcelain in Museums of Ukraine: History of Collections and Attribution of Works (PhD Thesis)*. Kyiv: NAOMA [in Ukrainian].
- Volkov, F. (1878). Distinctive Features of South Russian Folk Ornamentation. *Trudy 3-go arheologicheskogo s'ezda v Rossii* (Vol. 2, pp. 317—325). Kyiv [in Russian].
- Selivachov, M. (2013). *Lexicon of Ukrainian Ornamentation (Iconography, Nomination, Stylistics, Typology)*. 3rd ed. Kyiv: Ant [in Ukrainian].
- Kara-Vasyliieva, T. (2005). *Decorative Art of Ukraine of the 20th Century. In Search of a «Big Style»*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].