

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО»

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛАЙ ЮЕГЕ

УДК: 75.051:745.9(510+4)

ДИСЕРТАЦІЯ

ОБРАЗ І СИМВОЛ КВІТКИ У МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ

023 — образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії

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

Науковий керівник:
ТАРАСЕНКО Андрій Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеса — 2020

АНОТАЦІЯ

ЛАЙ ЮЕГЕ. ОБРАЗ І СИМВОЛ КВІТКИ В МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ. — На правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 — образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. — Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2020.

Зміст анотації

Дисертація є першим комплексним дослідженням образу і символу квітки в мистецтві Китаю і Європи, яке базоване на порівняльному аналізі створених типологічних рядів, ємкого ілюстративного матеріалу. Джерельна база дослідження: спадщина мистецтва Китаю і Європи, присвячена квітам (твори живопису, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, музична драма, балет) — дозволила систематизувати твори мистецтва у тематичній і хронологічній послідовності. Використання компаративного методу допомагає порівнювати твори мистецтва Європи і Китаю різних часових епох на тему квітів і виявляти їх загальні та відмінні риси. Розглянуто раніше не досліджені твори мистецтва з музеїв Одеси і Києва.

Досліджено характерні особливості образу і символу квітки у **сакральному й світському мистецтві Китаю і Європи** (буддизм, даосизм, конфуціанство, християнство). У результаті порівняльного аналізу тематики і стилістики шедеврів живопису, скульптури, музики, театру виявлено типологічні паралелі: образ і символ китайського лотоса споріднений лілії і троянді Європи. На прикладі скульптури і живопису показано, що трактування тіла у буддизмі має характер близький до органіки рослинного світу (уподібнення дереву, квітці). Продемонстровано, що зовнішність Будди пов'язана з образом лотоса — головного формотворчого символу в створенні образу Будди і буддійської Чистої землі (Рая). З'ясовано, що для класичного

мистецтва Європи базовим є мистецтво Давньої Греції, яка створила канон зображення людини, якому властива архітектоніка, визначеність положення тіла в просторі. Порівняння канонічних композицій буддизму «Рай Будди Амитабхи» (907), «Вівтар Будди Амитабхи» (593) і твору Боттічеллі «Вівтар Святого Духа» (1485) свідчить про споріднену іконографію, про важливу роль квітів у створенні образу храму природи. Відзначено, що симетрія сакральних композицій передає стан рівноваги, залучає людину до ідеального світу спокою.

Розглянуто **образ і символ троянди і лілії у сакральному мистецтві Європи**. З'ясовано, що поряд з лотосом в мистецтві Сходу провідне місце у християнській культурі Європи належить троянді і лілії. В ілюстраціях наочно показано спорідненість мандали буддизму і готичної троянди у вітражах середньовічних храмів Франції як структур всесвіту, де геометрія гармонійно поєднується з природними формами, що знаменує гармонію світобудови.

Проведено дослідження значення образу і символу троянди і лілії в іконографії Богоматері в живописі XV–XVI століть: «Мадонна в Трояндовому саду», «Маленький райський сад», «Мадонна в альтанці з троянд», «Мадонна Розарію» (Стефано да Дзевіо, Стефан Лохнер, Мартіна Шонгауер, Альбрехт Дюрер). Показано, що червона сукня Богоматері трансформована в образ троянди; характер зображення і колір синього вбрання Богоматері у вівтарному образі Гуго ван дер Гуса «Різдво» (1475) має аналог з квіткою аквілегії (символ Святого Духа); білий колір лілії є ключовим у символічному та образному вирішенні картини майстра українського модерну О. Мурашка «Благовіщення» (1909). Досліджена аналогія кольору і форми одягу Діви Марії з символікою кольору духовного одягу Будди і бодгісаттв. Виявлено споріднений характер символічних атрибутів: лілії архангела Гавриїла («Благовіщення») і лотоса на довгому стеблі в руках бодгісаттв (Авалокітешвара, Гуаньїнь). Показана символічна

роль вази для квітів у мистецтві Європи («Вівтар сім'ї Мероде», 1432). Також розглянуто образ лотоса і лілії в світському мистецтві Китаю і Європи.

Порівняння композицій художників Європи XV століття (Пізанелло, Гоццолі) з творами китайських майстрів (Хуан Цюань, Люй Цзі) виявляє загальні якості: натуралістична точність, поезія, декоративність, співуча пластика лінійного ладу. З'ясовано значення різних матеріалів у своєрідності образу квітки Китаю і Європи.

Жанр хуа-няо і квіти в мистецтві Європи вивчено в різних аспектах: «Образ і символ квітучого дерева в мистецтві Китаю і Європи»; «Хуа-няо і букети бароко»; «Образ хризантеми»; «Образ півонії». У дослідженні образу мейхуа в мистецтві Китаю ми керувалися древніми трактатами Чжун-Женя, Юань Чжунлана, де розкривається духовна суть квітки. Показано, що в картинах Нікола Пуссена «Тріумф Флори» (1628), В. Васнецова «Іван-Царевич на Сірому Вовку» (1889) квітуче дерево символічно і композиційно протиставляється мертвому стовбуру старого. З'ясовано, що на відміну від мистецтва Європи, де у центрі уваги перебуває людина, у Китаї панує жанр «Квіти і птахи».

У розглянутих творах Клода Моне, Вінсента ван Гога, Кіс ван Донгена можна помітити близькість до методу створення образу природи китайськими майстрами: пейзаж виступає як самостійний жанр, поза літературним сюжетом. У пейзажі відсутнє зображення людини, що компенсовано передачею художником особистого емоційного переживання природи. Душевний стан передано за допомогою найтонших градацій кольору і тону.

Досліджено взаємозв'язок жанру хуа-няо з букетами європейського бароко і натюрмортами XIX століття. Здійснено художньо-стилістичний порівняльний аналіз творів Ву Біна (династія Мін), Ма Сінцзу (XII ст.), Люй Цзі і Амброзіуса Босгарта Старшого (1573–1621). Розкрито символічний сенс зображення квітів і показано взаємозв'язок досліджуваних творів мистецтва з

релігійно-філософським сприйняттям світу в Європі та Китаю. Виявлено споріднені риси стилістики гунбі і реалістичної достовірності декоративних європейських квіткових натюрмортів XVII століття. Помічено, що багато квіткових букетів Босгарта зображені в китайських вазах з розписом хуа-няо. Висловлено припущення, що на одного з першовідкривачів жанру квіткового натюрмарту Європи могло вплинути знайомство з предметами декоративно-прикладного мистецтва Китаю. Показаний різний характер композиційного і просторового зображення квітів: довільне розташування в Китаї і симетричне, структуроване в Європі; світлий фон в Китаї і темний в натюрмортах бароко.

У наведеному образно-художньому аналізі творів живопису Китаю показано, що майстри жанру «квіти і птахи» (Ву Бін, Ма Сінцзу, Люй Цзі та інші) у змісті і формі втілення наслідують сформований в даосизмі закон всесвіту, згідно з яким в житті, як і в природі, відбувається колообіг. У шедеврах мистецтва Китаю проявлено прагнення людини до злиття з природою, досягнення гармонії. Нескінченна взаємодія інь і ян, жіночого і чоловічого начал, темряви і світла, пір року схематично виражена в чорно-білому колі тай-цзи. З'ясовано, що використання водяних фарб, властиве мистецтву Китаю, направлено на вираження одухотвореності природи, в якій квіти є символом прекрасного. Європейська техніка олійного живопису більш відповідає передачі матеріального різноманіття світу.

Узагальнено, що у жанрі європейського квіткового натюрмарту XVII століття виражено філософське, пізнавальне ставлення людини до оточуючого її реального світу. Для голландського і фламандського натюрмарту, пов'язаного з духовною культурою християнства, важливим є повчальний зміст. Художники налаштовують глядача на роздуми про швидкоплинність життя. З'ясовано, що зображення квітів у європейському живописі та мистецтві Китаю пов'язано з ідеєю гармонії світу, представленою в стихіях.

Показана символіка хризантем у віршах Лі Цзінчжао, в поезії Тао Юань-міна (Тао Цяня) та ілюстраціях до його оди «Повернення додому» художника династії Мін Чень Хуншоу; розглянуто особливості художнього втілення хризантеми в живописі Сюй Вея, Ци Бай-ши, Клода Моне, М. Жука. З'ясовано, що в живописі Моне, Грабаря, Браза хризантема не наділена символічним змістом. Досліджено, що твори одеського художника модерну Михайла Жука з композиціями майстрів Китаю об'єднує символізм, поетичний сенс, умовне рішення простору, провідна роль лінії.

Дослідження образу «Цариці квітів» півонії, створеної майстрами Китаю, показує, що художники користувалися виразними можливостями техніки сеї і гунбі. Стилїстика «безкісткового» живопису відповідає «мальовничому» стилю, властивому мистецтву європейського бароко і рококо. Саме в XVIII столітті образ півонії у живописі та декоративно-прикладному мистецтві Китаю і Європи отримав максимальне втілення.

Доведено, що у живописі європейських майстрів XV — середини XIX століття квіти не мають самостійного значення і використовуються як підготовчий матеріал у створенні тематичних картин. Тут квіти допомагають донести до глядача сюжетний задум, досягнути символіку. Як колірний камертон вони сприяють створенню виразного живописного рішення. Показано, що жанр квітів в образотворчому мистецтві розвивається у взаємодії з аналогічною квітковою тематикою в декоративно-прикладному мистецтві. З'ясовано, що на характер зображення квітів у живописі великий вплив мало декоративно-прикладне мистецтво, перш за все, вазопис і вишивка.

На прикладі драм «Західний флігель», «Піонова альтанка», «Віяло з квітами персика» досліджується естетична цінність образу квітки у традиційній китайській музичній драмі. Виявлено чуттєвий зміст образу квітки, композиція та основні сюжетні напрямки. Відзначено, що образ квітки відіграє важливу роль в акцентуванні уваги на персонажі, ідеї, сюжеті і темі. Виявлено загальні мотиви в драмі «Піонова альтанка» і балеті-феєрії

«Спляча красуня» Петра Чайковського: казковий мотив сну, пошук краси і пробудження. Показана споріднена роль Духу Квітів у китайській драмі і Феї Бузку в балеті, значення танцю квітів.

Досліджена **персоніфікація квітів у мистецтві Європи XV–XVIII століть і Китаю**. Проведено мистецтвознавчий аналіз образу богині квітів Флори, показаний характер образів квітів у картинах «Весна» (1482) Боттічеллі, «Царство Флори» (1631) Пуссена, «Тріумф Флори» (1743) Тьєполо. На основі створених типологічних рядів показано зв'язок художніх образів з літературою, скульптурою, театром, балетом. Досліджено синтез образотворчого мистецтва і музики; показано образне і символічне значення кольору. Виявлено взаємозв'язок образу богині квітів Флори з образом богині кохання Венери (Боттічеллі, Косса). Проведено міфологічні паралелі образу Флори і даоських безсмертних Ма Гу, Лан Цайхе, Хе Сянь-гу у культурі Китаю.

Зроблено висновки, що мотив тріумфу богині квітів пов'язаний з ідеєю вічного оновлення і відродження природи. Розгляд в історичному аспекті образотворчого мистецтва XVII–XVIII століття показує, що іконографія тріумфу Флори тісно пов'язана з театральним дійством і сценографією. Імперський контекст виявлений у назві композиції Тьєполо «Імперія Флори». Міфологічний образ Флори трансформувався в зображення царських осіб з метою їх ідеалізації і прославлення. Була втрачена містична суть образів античної міфології.

Визначено, що зображення квітів у європейському живописі і мистецтві Китаю пов'язано з ідеєю гармонії світу: квітка є символом прекрасного. За часів глобалізації та інтеграції культур Заходу і Сходу важливим є осмислення цінності кожної з метою взаємного збагачення.

Ключові слова: образ, символ, квітка, хуа-няо, мистецтво, Китай, Європа, живопис, одяг, танець, музика.

ABSTRACT

Lai YUEGE. THE IMAGE AND SYBOL OF FLOWER IN THE ART OF CHINA AND EUROPE. – Manuscript copyright.

Dissertation for the degree Doctor of Philosophy in specialty 023 — fine arts, decorative arts, restoration — State institution “South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky”, 2020.

Annotation content

The dissertation is the first comprehensive study of the image and symbol of flower in Chinese and European art, based on a comparative analysis of typological series of extensive illustrative material. The source base for the research — the heritage of Chinese and European art on the theme of “flower” (painting works, sculpture, decorative and applied arts, musical drama, ballet and literature) — made it possible to systematize works in thematic and chronological sequence. The use of comparative method allows the comparison of works of art in Europe and China from different time periods on the theme of flowers and to identify common and different features. Previously unstudied works of art from the museums of Odessa, Kiev and Minsk are also considered.

The characteristic features of the image of flower in the sacred and secular art of China and Europe (Buddhism, Taoism, Confucianism and Christianity) are investigated. As a result of a comparative analysis of the themes and stylistics of masterpieces of painting, sculpture, music and theater, typological parallels have been identified: the image and symbol of the Chinese lotus corresponds to the image of the lily and rose of Europe.

On the example of sculpture and painting, it is shown that the interpretation of the body in Buddhism has a character close to the organic nature of the plant world (assimilation to a tree, a flower). It has been demonstrated that the appearance of Buddha is associated with the image of the lotus - the main form-forming symbol in the creation of the image of Buddha and of the Buddhist Pure

Land (Paradise). It was found that the basis for the classical art of Europe is formed by the art of Ancient Greece which created a canon for the image of a person characterized by architectonics, the definiteness of the position of a body in space.

A comparison of the canonical compositions of Buddhism and of Botticelli's "Altar Bardi Madonna" (1485) testifies to the related iconography, to the important role of flowers in the creation of the image of the temple of nature. Comparison of the canonical compositions of Buddhism "Paradise of Buddha Amitabha" (907) and "Altar to Amitabha Buddha" (593) and Botticelli's work "Altar of the Holy Spirit" (1485) testifies to the related iconography, to the important role of flowers in creating the image of the temple of nature. It is noted that the symmetry, inherent to sacred compositions, conveys a state of balance, attracts a person to an ideal world of rest.

The image and symbol of a rose and a lily in the sacred art of Europe is considered. It has been clarified that alongside lotus in the art of the East, the leading place in the Christian culture of Europe belongs to the rose and the lily. In illustrations, the kinship of the mandala of Buddhism and the Gothic rose in the stained-glass windows of medieval temples in France — as structures of the universe where geometry is harmoniously combined with natural forms — is clearly demonstrated.

An investigation of the meaning of the image and symbol of rose and lily in the iconography of Madonna in painting of the 15th – 16th centuries: "Madonna in the Rose Garden", "Madonna in the Gazebo of Roses", "Madonna of the Rosary" (da Zevio, Lochner, Schongauer, Durer). It is shown that the red dress of Madonna is transformed into the image of a rose; the nature of the image and the color of the blue dress of Madonna in the altarpiece of Hugo van der Goes "The Birth of Christ" (Portinari Altarpiece, 1475) has an analogue in the aquilegia flower (the symbol of the Holy Spirit); the white color of the lily is the key in the symbolic and figurative solution of the painting by the master of Ukrainian Art Nouveau Alexander Murashko "Annunciation" (1909). The analogy of the color and form of

the Virgin Mary's clothing with the symbolism of the color of the spiritual clothing of Buddha and the bodhisattvas is investigated. The related character of the symbolic attributes is revealed: the lilies of the Archangel Gabriel ("Annunciation") and the lotus on a long stem in the hands of bodhisattvas (Avalokitesvara, Guanyin). The symbolic role of a flower vase in European art is shown ("Merode Altarpiece", 1432). The image of a lily and a lotus in secular easel and monumental art of China and Europe is also considered.

A comparison of the compositions of European artists of the 15th century (Upper Rhine Master, Pisanello, Gozzoli) with the works of Chinese artists (Huang Quan, Lu Ji) reveals common qualities: naturalistic accuracy, poetry, decorativeness, melodious plastic of a linear construction. The significance of various materials in the particularities of the image of flower in China and Europe has been clarified.

The hua niao genre of China and flowers in in the art of Europe are studied in their various aspects: "The image and symbol of a blossoming tree"; "Hua niao and baroque bouquets"; "The image of a chrysanthemum"; "The image of a peony". While exploring the image of meihua in the art of China, we were guided by the ancient treatises of Chzhun-zhenya (12th century) and Yuan Hongdao, where the spiritual essence of a flower is revealed. It is shown that in the paintings of Nicolas Poussin, "The Triumph of Flora" (1628), and of Viktor Vasnetsov, "Ivan Tsarevich on the Gray Wolf" (1889), the flowering tree is symbolically and compositionally opposed to the dead trunk of the old one. It is clear that, in contrast to the art of Europe, where the focus is on a person, in China the "Bird-and-Flower Painting" genre dominates.

In the works of Claude Monet, Vincent van Gogh and Kees van Dongen we have considered, closeness to the method of Chinese masters for creating an image of nature can be observed: the landscape acts as an independent genre, outside of a literary plot. Depiction of people is absent in the landscape, which is compensated by the artist's conveying a personal emotional experience of nature. The internal state is conveyed through the finest gradations of color and tone.

An investigation of the interrelation between the hua niao genre and the bouquets of the **European baroque and the still lifes of the 19th century** is investigated. An artistic and stylistic comparative analysis of the works of Wu Bin (Ming dynasty), Ma Xingzu (12th century), Lu Ji (1425–1505) and Ambrosius Bosschaert the Elder (17th century) is carried out. The symbolic meaning of the images of flowers is revealed and the relationship of the studied works of art with the religious and philosophical perception of the world in Europe and China is shown. The related features of the gongbi style and the realistic authenticity of decorative European floral still lifes of the 17th century are revealed.

It is noted that many of Ambrosius Bosschaert's flower bouquets are depicted in Chinese vases with hua niao painting. A suggestion is made that one of the discoverers of the genre of flower still life in Europe could have been influenced by his acquaintance with the objects of applied art in China. The different nature of the compositional and spatial depictions of flowers is shown: free arrangement in China and symmetrical, structured arrangement in Europe; light background in China and dark background in baroque still lifes. It is revealed that the use of water-based paints inherent in Chinese art is aimed at expressing the spirituality of nature, in which flowers are a symbol of beauty. The European oil painting technique is more consistent with the transfer of the material diversity of the world.

On the example of artistic and stylistic analysis of works, it is revealed that the masters of the "hua niao" genre both in content and in the form of embodiment follow the law of the universe formed in Taoism, according to which in life, as in nature, a cycle occurs. The art of Europe is connected, primarily, with the spiritual culture of Christianity. For the Dutch and Flemish flower still life, a moral edifying meaning is important, a learning attitude of a person to the real world around him is important. Artists attune the viewer to reflect on the transience of life.

The **symbolism of chrysanthemums** in Tao Yuanming's poetry and in the illustrations to his ode "Returning Home" by the Ming dynasty artist Chen Hongshou is shown; the particular features of the artistic embodiment of

chrysanthemum in the paintings of Xu Wei, Qi Baishi, Claude Monet, M. Zhuk are considered. It was found that in the painting of impressionism (Claude Monet) the flower does not have a symbolic meaning. Investigation has shown that the works of the Odessa Art Nouveau artist Mikhail Zhuk are connected with the compositions of the masters of China by symbolism, poetic meaning, conventional solution of space and the leading role of the line.

The study of the image of the "Queen of Flowers" peony, created by the masters of China, shows that the artists were using the expressive possibilities of the sumi-e and gongbi techniques. The stylistics of "bone-free" painting corresponds to the "pictorial" style inherent in the art of European Baroque and Rococo. It was precisely in the 17th – 18th centuries in China and Europe that the image of the peony in painting and decorative and applied art received its maximum embodiment.

It is shown that in the painting of European masters of the 15th – mid-19th centuries, flowers often do not have an independent meaning and are used as preparatory material for the creation of thematic paintings. Here flowers help to convey the plot idea to the viewer, to understand the symbolism. As a color tuning fork, they contribute to the creation of an expressive pictorial solution. It is shown that the genre of flowers in the visual arts develops in interaction with an analogous floral theme in decorative and applied arts. It is elucidated that decorative and applied arts — first of all, vase painting and embroidery — had influence on the character of the depiction of flowers in painting.

On the examples of the dramas "Romance of the Western Chamber", "The Peony Pavilion" and "Peach Blossom Fan", the aesthetic value and literary functions of the image of flower in a traditional Chinese musical drama are investigated. The emotional content of the flower image, plot composition and the main plot directions are revealed. It is shown that the image of flower plays an important role in focusing attention on the character, idea, plot and theme. Motifs common to the drama "The Peony Pavilion" and the ballet-fairie "Sleeping Beauty" by P. Tchaikovsky: a fairytale motif of sleep, the search for beauty and

awakening. The kindred role of the Spirit of Flowers in Chinese drama and the Lilac Fairy in ballet is shown, the meaning of the dance of flowers.

The personification of flowers in the art of Europe of the 15th – 18th centuries as well as in the art of China is studied. An art historical analysis of the image of the goddess of flowers Flora is carried out; the character of the images of flowers in the paintings "Primavera" (1482) by Botticelli, "The Empire of Flora" (1631) by Poussin and "The Triumph of Flora" (1743) by Tiepolo is shown. The relationship between the image of the goddess of flowers Flora and the image of the goddess of love Venus (Botticelli, Cossa) is revealed. On the basis of the created typological series, the connection of artistic images with literature, sculpture, theatre and ballet is shown. The synthesis of fine art and music is investigated; the figurative and symbolic meaning of color is shown. The mythological parallels between the image of Flora and the Taoist immortals Magu, Lan Caihe and He Xiangnu in the culture of China are drawn.

It is concluded that the motif of triumph of the goddess of flowers is closely interconnected with the idea of the eternal renewal and rebirth of nature. An examination within the historical context of the fine arts of the 17th – 18th centuries shows that the iconography of Flora's triumph was closely related to theatrical performance and scenography. The imperial context was discovered in the title of Tiepolo's composition "The Empire of Flora". The mythological image of Flora was transformed into depiction of reigning persons with the aim of their idealization and glorification. The mystical essence of ancient images was lost.

Finally, it is concluded that the depiction of flowers in European painting and in the art of China is associated with the idea of harmony in the world: a flower is a symbol of the beautiful. In the times of globalization and integration of the West and the East, it is important to comprehend the value of each culture with the aim of their mutual enrichment.

Key words: image, symbol, flower, hua niao, art, China, Europe, painting, clothing, dance, music.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Список наукових праць, в яких опубліковані основні результати дисертації

1. Lai Yuege. People-Flowers: Ovid's Metamorphoses in Poussin's a Masterpiece "Empire of Flora" (images and symbols of flowers in art XVII century) // Художня культура. Актуальні проблеми: Щорічний наук. журнал. Київ: ІПСМ НАМ України, 2018, Вип. 14. С. 127–134.
2. Lai Yuege. Motif of the Triumph of Life in the Images of Flora – Springs – Cybels – Venus in the art of IV – XVIII century / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті // Під загальною редакцією Н.Є. Трегуб. Харків: ХДАДМ, № 3/2019. С. 24 – 30.
3. Лай Юеге. Образ та символ квітучого дерева в мистецтві Китаю і Європи // Art and Design. Науковий журнал. Київ, 2019, № 2. С. 111–122.
4. Лай Юеге. Жанр хуаняо і букети бароко: метаморфози буття // Art and Design. Науковий журнал. Київ, 2019, № 3. С. 89–96.
5. Lai Yuege. The image of lotus and lily in the art of China and Europe // The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna. №1, 2020, Pp. 138–143.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Лай Юеге. Использование образов цветов в традиционной китайской музыкальной драме «Западный флигель» / Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зборнік навуковых прац удзельніку IX Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 24–26 красавіка 2015 г.) / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларускі

- дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск : БДУКМ, 2015. С. 162–163.
7. Лай Юеге. «Веер из цветов персика» как пример китайской музыкальной драмы // VIII Международной научно-практической конференции «Культура : Открытый формат – 2015»: сб. науч. статей / М-во культуры респ. Беларусь, Белорус. Гос. ун-т культуры и искусств. Минск, БГУКИ, 2015. С. 133–135.
 8. Лай Юеге. Поэтика образа цветущей сирени в русском искусстве конца XIX – начала XX века // Сб. материалов форума: Belarus – China youth innovation forum «New horizons 2015» Белорусско-Китайский молодежный инновационный форум «Новые горизонты – 2015». Минск, БНТУ. 26–27 ноября 2015 г. С. 244–246.
 9. Лай Юеге. Аллегория Флоры-Весны в картине М. В. Нестерова «Сёстры» (из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь) // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : X зб. навук. прац / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск : БДУКМ, 2016. С. 111–113.
 10. Лай Юеге. Образ и символ пиона в искусстве Китая и Европы // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : Материалы XIX Международной научно-практической конф., г. Минск. 1 дек. 2016 г. Минск : Институт современных знаний им. А. М. Широкова, 2017. С. 43– 45.
 11. Лай Юеге. Символ и образ хризантемы в искусстве Китая и Европы / VI Международная заочная научная конференция БГУКИ. Культура: открытый формат – 2016: сб. науч. ст. М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; [сост.: Т. Н. Бабич, Д. В. Бриткевич, А. И. Гурченко]; ред. сов.: В. Р. Языкович [и др.]. Минск : БГУКИ, 2017. 223-226 с. 10 с.

12. Лай Юеге. Образ и символ пиона в искусстве Китая и Европы // XIX международная научно-практическая конференция «Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества» Минск, 1 декабря 2016 г.
<http://isz.minsk.by/nauka/conferens/konferentsiya-nauka-i-obrazovanie/>
13. Лай Юеге. Символизм лотоса, лилии и розы в искусстве Китая и Европы / «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства», 20–21 травня 2015 р. до 100-літнього ювілею Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, Україна. Тези і матеріали доповідей. Міжнародної наукової конференції. Київ : Фенікс, 1915. С. 59–60.
14. Лай Юеге. Образ Флоры в искусстве Европы: от идеального к индивидуальному / Міністерство культури України. Національна академія образотворчого мистецтва и архітектури. Треті Платоновські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Фенікс, 2015. С. 99–100.
15. Лай Юеге. Символизм мэйхуа в искусстве Китая: Чжан Мэн-фу «Поэт, ищущий цветы сливы мэй» / Міністерство культури України. Національна академія образотворчого мистецтва и архітектури. Четверті Платоновські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ : Фенікс, 2016. С. 126–127.
16. Лай Юеге. Подсолнух в портрете и портрет подсолнуха: трансформация жанров в живописи XVII – XIX века // Ювілей НАОМА: Шляхи розвитку українського мистецтвознавства: Тези і матеріали доп. Всеукраїнської наукової конф., 22 квітня 2016 р. / М-во культури України : НАОМА. Київ : Фенікс, 2017. С. 81–82.
17. Лай Юеге. Образ и символ лотоса и розы в ритуальном искусстве Китая и Европы // Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі : матеріали III Міжнародного Конгресу, ПНПУ імені К.Д. Ушинського. Одеса : Гельветика, 2017. С. 263.

18. Лай Юеге. Образ квітучого храму природи в композиціях Боттічеллі «Вівтар Святого Духу» та живописі Китаю // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20-21 листопада 2018 р. Київ: НАКККиМ, 2018. С. 216–217.
19. Лай Юеге. От растения – к огненной стихии: символика лотоса в скульптуре «Будда Амитабха» из Бостонского музея // П'яті Платонівські читання : Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. НАОМА. Київ: «Видав. Людмила», 2018. С. 143–144.
20. Лай Юеге. Метафора божества-цветка в скульптуре «Бодхисаттва Гуаньинь с лотосом» и композиция М.А. Врубеля «Ангел с кадилом и свечой» // Шості Платонівські читання : Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. НАОМА. Київ, 2019. С. 192–193.
21. Лай Юеге. Діалог лотосу і лілії: Джу Да та Клод Моне / Збереження і розвиток традицій пленеру: художня освіта і арт-туризм : тези доповідей I Міжнародної науково-практичної конференції (1–3 лют. 2019 р. м. Одеса) — Одеса : Астропринт, 2019. С. 55–56
22. Лай Юеге. Лотос як формотворчий символ в створенні образу Будди і Раю в мистецтві Китаю / Сьомі Платонівські читання : Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2019. С. 202–203.

Програми конференцій

23. Лай Юэгэ. Образ цветка в китайском и европейском искусстве // Международная научно-творческая конференция «Трансформация музыкального образования и культуры: Традиции и современность». Украина, 29 апреля — 1 мая 2015 г. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Украина.

24. Лай Юэгэ. Квіти в мистецтві Китаю і Європи: образ бузку // Міністерство культури України. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеська організація Національної спілки композиторів України. Міжнародна науково-творча конференція Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність.
25. Лай Юэгэ. Метафора жінки-квітки у живопису, поезії та музиці Китаю та Європи // Міністерство культури України. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеська організація Національної спілки композиторів України. 25–26 квітня 2016.
26. Лай Юеге. Возможности компаративного метода в изучении искусства Европы и Китая. Одесский Дом-музей имени Н. К. Рериха». Ноябрь 2019.

LIST OF PUBLISHED PAPERS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION

The list of scientific works in which the main results of the dissertation are published

1. Lai Yuege. People-Flowers: Ovid's Metamorphoses in Poussin's a Masterpiece "Empire of Flora" (images and symbols of flowers in art XVII century). *Xudozhnya kul'tura. Aktual'ni problemy': Shhorichny'j nauk. zhurnal*. Ky'yiv: IPSM NAM Ukrayiny', 2018, Vy'p. 14. Pp. 127–134. [in English].
2. Lai Yuege. Motif of the Triumph of Life in the Images of Flora – Springs – Cybels – Venus in the art of IV–XVIII century. *Trady'ciyi ta novacyi u vy'shhij arxitekturno-xudozhnij osviti. Pid zagal'noyu redakciyeyu N.Ye. Tregub*. Xarkiv : XDADM, № 3/2019. Pp. 24–30. [in English].
3. Laj Yuege. Obraz ta sy'mvol kvituchogo dereva v my'stecztvi Ky'tayu i Yevropy'[The image and symbol of blooming tree in the art of China and Europe]. *Art and Design. Naukovy'j zhurnal*. Ky'yiv, 2019, № 2. Pp. 111–122. [in Ukrainian].
4. Laj Yuege. Zhanr xuanyao i bukety' baroko: metamorfozy' buttya [Genre huanyao and baroque bouquets: metamorphosis of being]. *Art and Design. Naukovy'j zhurnal*. Ky'yiv, 2019, № 3. Pp. 89–96. [in Ukrainian].
5. Lai Yuege. The image of lotus and lily in the art of China and Europe. *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna*. №1, 2020, Pp. 138–143. [in English].

Scientific works that certify the approbation of the dissertation materials

6. Lai Yuege. Ispol'zovanie obrazov cvetov v tradicionnoj kitajskoj muzykal'noj drame «Zapadnyj fligel'» [The use of flowers images in the traditional Chinese musical drama "West Wing"]. *Autentychny falklor:*

- problemy zahavannya, vyvuchennya, usprymannya : zbornik navukovih prac udzelniku IX Mizhnarodnaj navukovaj kanferyencii (Minsk, 24–26 krasavika 2015). M-va kultury Resp. Belarus, Belaruski dzjarzhaŭny ŭniversitet kultury i mastactvaŭ. Minsk : BDUKM, 2015. Pp. 162–163. [in Russian].
7. Lai Yuege. “Veer iz cvetov persika” kak primer kitajskoj muzykal'noj dramy [“Fan of Peach Blossoms” as an example of a Chinese musical drama]. VIII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Kul'tura : Otkrytyj format – 2015»: sb. nauch. statej. M-vo kul'tury resp. Belarus', Belorus. Gos. un-t kul'tury i iskusstv. Minsk, BGUKI, 2015. Pp. 133–135. [in Russian].
 8. Lai Yuege. Poetika obraza cvetushchej sireni v russkom iskusstve konca XIX – nachala XX veka [Poetics of the image of blooming lilacs in Russian art of the late 19th – early 20th century]. Sb. materialov foruma: Belarus – China youth innovation forum «New horizons 2015» Belorussko-Kitajskij molodezhnyj innovacionnyj forum «Novye gorizonty – 2015». Minsk, BNTU. 26–27.11. 2015. Pp. 244–246. [in Russian].
 9. Lai Yuege. Allegoriya Flory-Vesny v kartine M. V. Nesterova «Syostry» (iz sobraniya Nacional'nogo hudozhestvennogo muzeya Respubliki Belarus') [Allegory of Flora-Spring in the painting by M. V. Nesterov “Sisters” (from the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus)]. Autentychny falklor: problemy zahavannya, vyvuchennya, usprymannya : X zb. navuk. prac. M-va kultury Resp. Belarus, Belaruski dzjarzhaŭny ŭniversitet kultury i mastactvaŭ. Minsk : BDUKM, 2016. Pp. 111–113. [in Russian].
 10. Lai Yuege. Obraz i simvol pionia v iskusstve Kitaya i Evropy [The image and symbol of peony in art of China and Europe]. Nauka i obrazovanie v usloviyah social'no-ekonomicheskoy transformacii obshchestva : Materialy XIX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konf., g. Minsk. 1 dek. 2016. Minsk : Institut sovremennyh znaniy im. A. M. Shirokova, 2017. Pp. 43– 45. [in Russian].

11. Lai Yuege. Simvol i obraz hrizantemy v iskusstve Kitaya i Evropy [The symbol and image of chrysanthemum in art of China and Europe]. VI Mezhdunarodnaya zaochnaya nauchnaya konferenciya BGUKI. Kul'tura: otkrytyj format – 2016: sb. nauch. st. M-vo kul'tury Resp. Belarus', Belorus. gos. un-t kul'tury i iskusstv; sost.: T. N. Babich, D. V. Britkevich, A. I. Gurchenko; red. sov.: V. R. Yazykovich i dr. Minsk : BGUKI, 2017. 223–226 pp. 10 p. [in Russian].
12. Lai Yuege. Obraz i simvol pionia v iskusstve Kitaya i Evropy [The image and symbol of peony in art of China and Europe]. XIX mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya «Nauka i obrazovanie v usloviyah social'no-ekonomicheskoy transformacii obshchestva» Minsk, 01.12.2016. URL: <http://isz.minsk.by/nauka/conferens/konferentsiya-nauka-i-obrazovanie/> [in Russian].
13. Lai Yuege. Simvolizm lotosa, lilii i rozy v iskusstve Kitaya i Evropi [Symbolism of lotus, lily and rose in art of China and Europe]. «Yuvilej NAOMA: shlyaxy` rozvy`tku ukrayins`kogo my`stecztvoznavstva», 20–21 travnya 2015 r. do 100-litn`ogo yuvileyu Nacional`noyi akademiyi obrazotvorchogo my`stecztva i arhitektury`. Ky`yiv, Ukrayina. Tezy` i materialy` dopovidej. Mizhnarodnoyi naukovoji konferenciji. Ky`yiv : Feniks, 1915. Pp. 59–60. [in Russian].
14. Lai Yuege. Obraz Flory v iskusstve Evropy: ot ideal'nogo k individual'nomu [The image of Flora in European art: from ideal to individual]. Ministerstvo kulturi Ukrayini. Nacionalna akademiya obrazotvorchogo mistectva i arhitekturi. Treti Platonovski chitannya. Tezi dopovidej Mizhnarodnoyi naukovoji konferenciji. Kiyiv : Feniks, 2015. Pp. 99–100. [in Russian].
15. Lai Yuege. Simvolizm mejhua v iskusstve Kitaya: Chzhan Men-fu “Poet, ishchushchij cvety slivy mej” [Meihua symbolism in Chinese art: Zhang Meng-fu "The poet seeking mei plum flowers]. Ministerstvo kul'tury` Ukrayiny`. Nacional`na akademiya obrazotvorchogo my`stecztva y` arhitektury`. Chetverti Platonovs`ki chy`tannya. Tezy` dopovidej

- Mizhnarodnoyi naukovoï konferenciï. Ky`yiv : Feniks, 2016. Pp. 126–127. [in Russian].
16. Lai Yuege. Podsolnuh v portrete i portret podsolnuha: transformaciya zhanrov v zhivopisi XVII–XIX veka [Sunflower in portrait and sunflower portrait: transformation of genres in painting of the XVII–XIX centuries]. Yuvilej NAOMA: Shlyaxy` rozvitku ukrayins`kogo my`stecztoznavstva: Tezy` i materialy` dop. Vseukrayins`koyi naukyu konf., 22 kvitnya 2016. M-vo kul`tury` Ukrayiny` : NAOMA. Ky`yiv : Feniks, 2017. Pp. 81–82. [in Russian].
 17. Lai Yuege. Obraz i simvol lotosa i rozy v ritual'nom iskusstve Kitaya i Evropy [The image and symbol of lotus and rose in the ritual art of China and Europe]. Global`ni vy`kly`ky` pedagogichnoyi osvity` v universy`tets`komu prostori : materialy` III Mizhnarodnogo Kongresu, PNPu im. K. D. Ushy`ns`kogo. Odesa : Gel`vety`ka, 2017. P. 263. [in Russian].
 18. Lai Yuege. Obraz kvituchogo xramu pry`rody` v kompozy`ciyax Botichelli «Vivtar Svyatogo Duxu» ta zhy`vopy`si Ky`tayyu [The image of the blooming temple of nature in Botticelli's compositions "Altar of the Holy Spirit" and Chinese painting]. Xudozhnya kul`tura i my`stecz`ka osvita: trady`ciyi ta suchasnist`: Zb. materialiv Mizhn. nauk.-tvorch. konf., Ky`yiv, 20-21 ly`stopada 2018 r. Ky`yiv: NAKKKiM, 2018. Pp. 216–217. [in Ukrainian].
 19. Lai Yuege. Ot rasteniya – k ognennoj stihii: simbolika lotosa v skul'pture “Budda Amitabha” iz Bostonskogo muzeya [From plant to fire element: the symbolism of lotus in the sculpture "Buddha Amitabha" from the Boston Museum]. P'yati Platonivs`ki chy`tannya : Tezy` dopovidej Mizhnarodnoyi naukovoï konferenciï. NAOMA. Ky`yiv: “Vy`dav. Lyudmy`la”, 2018. Pp. 143–144. [in Russian].
 20. Lai Yuege. Metafora bozhestva-cvetka v skul'pture «Bodhisattva Guan'in' s lotosom» i kompoziciya M. A. Vrubelya “Angel s kadilom i svechoj” [The

- metaphor of the flower deity in the sculpture "Bodhisattva Guanyin with a lotus" and the composition "Angel with an incensory and a candle" by M. A. Vrubel]. Shosti Platonivs'ki chy'tannya : Tezy` dopovidej Mizhnarodnoyi naukovo-yi konferenciyyi. NAOMA. Ky`yiv, 2019. Pp. 192–193. [in Russian].
21. Lai Yuege. Dialog lotosu i liliyi: Dzhuda ta Klod Mone [Dialogue of lotus and lily: Ju Da and Claude Monet]. Zberezhennya i rozvy`tok trady`cij pleneru: xudozhnya osvita i art-tury`zm : tezy` dopovidej I Mizhnarodnoyi nauko- prakty`chny`yi konferenciyyi (1-3 lyut. 2019 r. m. Odesa). Odesa : Astropry`nt, 2019. Pp. 55–56. [in Ukrainian].
 22. Lai Yuege. Lotos yak formotvorchy`j sy`mvol v stvorenni obrazu Buddy` i Rayu v my`stecztvi Ky`tayu [Lotus as a formative symbol in the creation of the image of Buddha and Paradise in the art of China]. S`omi Platonivs'ki chy'tannya : Tezy` dopovidej Mizhnarodnoyi naukovo-yi konferenciyyi. Nacional`na akademiya obrazotvorchoho my`stecztva i arxitektury`. Ky`yiv, 2019. Pp. 202–203. [in Ukrainian].

Conference programs

23. Lai Yuege. Obraz cvetka v kitajskom i evropejskom iskusstve [The image of a flower in Chinese and European art]. Mezhdunarodnaya nauchno–tvorcheskaya konferenciya «Transformaciya muzykal'nogo obrazovaniya i kul'tury: Tradicii i sovremennost'». Ukraina, 29 aprelya – 1 maya 2015 g. Odesskaya nacional'naya muzykal'naya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoj. Ukraina. [in Russian].
24. Lai Yuege. Kvity` v my`stecztvi Ky`tayu i Yevropy`: obraz buzku [Flowers in the art of China and Europe: the image of lilac]. Ministerstvo kul`tury` Ukrayiny`. Odes`ka nacional`na muzy`chna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odes`ka organizaciya Nacional`noyi spilky` kompozy`toriv Ukrayiny`. Mizhnarodna nauko- tvorcha konferenciya Transformaciya muzy`chnoyi osvity` i kul`tury`: trady`ciya i suchasnist. [in Ukrainian].

25. Lai Yuege. Metafora zhinky`-kvitky` u zhy`vopy`s, poeziyi ta muzy`ci Ky`tayu ta Yevropy` [The metaphor of woman-flower in painting, poetry and music of China and Europe]. Ministerstvo kul`tury` Ukrayiny`. Odes`ka nacional`na muzy`chna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odes`ka organizaciya Nacional`noyi spilky` kompozy`toriv Ukrayiny`. 25–26 kvitnya 2016. [in Ukrainian].
26. Lai Yuege. Vozmozhnosti komparativnogo metoda v izuchenii iskusstva Evropy i Kitaya [The possibilities of the comparative method in the study of art of Europe and China]. Odesskij Dom – Muzej imeni N. K. Rerih». Noyabr' 2019. [in Russian].

ЗМІСТ

ВСТУП	27
Розділ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історико-теоретичний аспект образу квітів у мистецтві.....	33
1.2. Джерельна база дослідження	38
1.3. Методи дослідження	45
Висновки до першого розділу	47
Розділ 2. ОБРАЗ ТА СИМВОЛ ЛОТОСА, ТРОЯНДИ І ЛІЛІЇ У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ.....	
2.1. Лотос у буддизмі Китаю.....	49
2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія	61
2.3. «Мадонна в трояндовому саду» і «Мадонна Розарію»: духовні шати.....	64
2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення»	70
Висновки до другого розділу	78
Розділ 3. КВІТИ У СВІТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ	
3.1. Мейхуа і квітуче дерево Європи.....	81
3.2. "Квіти і птахи" Китаю та "Букети у вазах" Європи	92
3.3. «Дух усамітнення»: образ хризантеми	102
3.4. Лотос, лілія і ненюфари	113
3.5. «Цариця квітів» півонія	119
3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи	130
Висновки до третього розділу	141

Розділ 4. МІСТЕРІЯ ВІДРОДЖЕННЯ ПРИРОДИ У МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ

4.1. Образ Флори в картинах Боттічеллі	143
4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві	154
4.3. Квіти у мотиві святкової ходи	165
4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів	175
Висновки до четвертого розділу	183

ВИСНОВКИ	186
----------------	-----

Список використаної літератури	191
--------------------------------------	-----

ДОДАТКИ

Додаток А. Перелік ілюстрацій.....	217
Додаток Б. ІЛЮСТРАТИВНИЙ ДОДАТОК	236
Додаток В. Список публікацій. Апробація результатів дисертації.....	388

ВСТУП

Актуальність дослідження. Образ і символ квітки є одним з головних в мистецтві Китаю та Європи, оскільки виражає ідею вічного відродження природи і пов'язаної з нею людини. Китайський філософ, письменник Лінь Юйтан (1895–1976) писав, що символіка «має здатність утримувати в декількох умовних лініях думку століть і мрії поколінь, запалювати уяву і провести в царство безсловесного мислення» [103, с. 5]. Символ, запроваджений в художній образ, виходить за рамки індивідуального досвіду особистості і переходить в універсальний простір світової культури.

Світові соціально-економічні кризи і природні катаклізми актуалізують пошуки гармонії: людина — суспільство; людина — природа; людина — світ. У мистецтві Китаю і Європи квітка є символом ідеального, прекрасного. Зображення квітів передбачає глибоку зосередженість і гармонізацію стану особистості через зв'язок з природою. Глобалізація та інтеграція культур Заходу і Сходу визначає важливість поглибленого вивчення та осмислення цінності кожної з них для взаємного збагачення. Земля, подібно дому, з'єднує людей і культуру Заходу і Сходу. Вивчення образу і символу квітки дає ключі до самопізнання та гармонії.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри образотворчого мистецтва Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського «Освоєння спадщини світового та українського мистецтва в системі художньо-педагогічної освіти студентів образотворчого профілю» (державний реєстраційний номер 0114 U 000010 від 1.01.2014 – 31.12.18 р.). «Традиції української та світової культури в контексті формування компетентності здобувачів вищої освіти образотворчого профілю» (державний реєстраційний номер 0119 U 002026 від 1.01.2019 р.).

Мета дослідження — виявити образні і символічні паралелі зображення квітки у мистецтві Китаю та Європи. Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- дослідити історико-теоретичний аспект теми;
- проаналізувати фактографічні, художні, мистецтвознавчі джерела за темою дисертації;
- обґрунтувати застосування системного підходу та головну роль компаративного методу для мистецтвознавчого аналізу образу і символу квітки;
- дослідити образ та символ лотоса, троянди і лілії в сакральному мистецтві Китаю і Європи;
- здійснити порівняльний аналіз образу і символу квітів у світському мистецтві Китаю та Європи
- проаналізувати особливості персоніфікації квітів у мистецтві Європи та Китаю;
- дослідити міфопоетичний контекст і художньо-стилістичні особливості втілення у мистецтві містерії відродження природи (образи Флори, Ма-Гу);
- створити ілюстративний додаток із метою наочного уявлення теми, яка досліджується.

Об’єктом дослідження є квіти у творах образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Китаю та Європи.

Предметом дослідження є образи і символи квітів в образотворчому, декоративно-прикладному мистецтві в загальному контексті культури Китаю та Європи.

Хронологічні межі дослідження охоплюють великий часовий проміжок (від VI — до початку XX століття), оскільки пов’язані з традиційним світоглядом китайців та європейців.

Територіальні межі дослідження зумовлені темою.

Методи обумовлені метою і завданнями дослідження та засновані на принципах історизму та системності. Для розв'язання поставлених завдань було застосовано історико-культурний, порівняльно-історичний та мистецтвознавчий підходи, які дозволили здійснити мистецтвознавчий аналіз творів, виявити їх стилістичні особливості, визначити тематику. Компаративний метод дозволяє дослідити образ і символ квітів в мистецтві Європи у порівнянні з творами Китаю.

Джерельну базу дослідження становлять твори образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва із зібрань різних музеїв світу, які розглянуті у контексті культури. Вивчено композиції, що зберігаються в Україні, зокрема, в музеях Одеси. При художньому аналізі творів ми спиралися на трактати, статті, листи, висловлювання художників. У мистецтві Китаю: Юань Чжунлан [142], Го Си [57], Джоу Дуньї [77], Ши-тао [77], Чжу Цзинсюань [230]. Духовна суть квітки розкривається в текстах Чжун-жєня «Альбом живопису сливи мей майстра Хуа-гуана» (1140) [7, с. 349–353], в трактаті Юань Чжунлан «Книга квітів» (кінець XVI ст.) [13, с. 88–93]. Трактат «Слово про живопис з Саду з гірчичне зерно 芥子園畫譜» називають «енциклопедією китайського живопису» [195; 120, с. 112]. При дослідженні мистецтва Європи були вивчені документальні матеріали (пресвітера Теофіла, Віллара де Оннекура, Дюрера, Пуссена, Тьєполо, Моне, Ван Гога, Левітана), які зібрані у виданні «Майстри мистецтва про мистецтво» [144–147].

Аналіз попередніх досліджень. У монографії «Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.)» В. М. Шейко надає культурологічну характеристику сучасного суспільства [232]. М. М. Соколов пише про діалогічний характер культури нашого часу [196]. Ю. В. Романєкова розкриває світоглядні універсалії різних епох [185].

Естетичні проблеми живопису старого Китаю глибоко вивчені у працях Є. В. Завадської [79–82], В. В. Малявина, Б. Б. Виногородського [139–141]. Широкий культурологічний підхід до проблеми взаємозв'язку східної й

західної культур міститься в дослідженнях Б. Роуланда [188], Н. І. Конрада [95], Дж. Роулі [189], Лю Бінцаня [21]. Розкриття символу квітки міститься в енциклопедіях символів [102; 212]. В роботах китайських дослідників Веня Міня, Джоу Уджуна, Гао Іонціна [262] розкривається історія культури квітів Китаю. Найбільш повно вона представлена у монографії Джоу Уджуна (2015), де наведена велика бібліографія [268]. Монографія Т. Ф. Кротової, яка присвячена еволюції форм і художньо-стильових особливостей костюму, допомагає осмислити декоративне оздоблення та образний лад одягу у творах мистецтва [148].

Тема образу і символу квітки у мистецтві Китаю та Європи в розглянутому нами аспекті раніше не була предметом спеціального дослідження.

Наукова новизна здобутих результатів полягає у тому, що *вперше*:

- комплексно досліджено образ і символ квітки у мистецтві Китаю та Європи;
- надано нове розширене сприйняття теми в загальному контексті культури Китаю та Європи за допомогою використання компаративного методу;
- виявлено загальні і відмінні риси образу та символу квітки на основі художньо-стилістичного аналізу значного за обсягом образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва Китаю та Європи;
- досліджено образ та символ лотоса, троянди і лілії в сакральному мистецтві Китаю і Європи;
- здійснено порівняльний аналіз образу і символу квітів у світському мистецтві Китаю та Європи;
- здійснено інтерпретацію теми: "Квіти і птахи" Китаю та "Букети у вазах" Європи;
- показано особливості художніх образів персоніфікації квітів у мистецтві Європи і Китаю;

- досліджено міфопоетичний контекст і художньо-стилістичні особливості втілення у мистецтві ідеї містерії відродження природи в образах Флори і Ма-Гу;
- створено ілюстративний додаток (за хронологічним і тематичним принципами) з метою наочного уявлення теми, яка досліджується;

уточнено:

- особливості зображення квітів як атрибутів міфопоетичних образів;
набуло подальшого розвитку дослідження тем: «Люди-квіти: метаморфози Овідія у шедеврї Пуссена «Царство Флори»; «Містерія відродження природи: квіти у мотиві святкової ходи».

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх використання у галузі створення і вивчення новітньої історії образотворчого мистецтва Заходу та Сходу на основі компаративного методу.

Матеріали і концепція дослідження може бути науково-методологічною основою при створенні навчальних посібників, монографій; у розробці лекційного курсу і програм поглибленого вивчення мистецтва Китаю та Європи для студентів освітніх закладів із мистецьким спрямуванням, а також у дослідницькій роботі практиків і теоретиків сучасного мистецтва.

Зібраний і проаналізований матеріал може слугувати концептуальною основою для створення інноваційних експозицій у художніх музеях і галереях.

Дослідження теми має велике значення для взаєморозуміння і культурного збагачення Китаю та Європи.

Особистий внесок здобувача. Основні результати дослідження отримані автором одноосібно.

Апробація результатів. Основні положення і висновки дисертаційного дослідження були апробовані на 20 наукових конференціях і конгресах.

Міжнародні наукові конференції і конгреси: Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вивучэння, успрымання (Мінск, БДУКМ, 2015),

Культура: Открытый формат — 2015 (Минск, БГУКИ, 2015), Белорусско-Китайский молодежный инновационный форум «Новые горизонты — 2015» (Минск, БНТУ, 2015), Треті Платонівські читання (Київ, НАОМА, 2015), Трансформація музикального образования и культуры: традиции и современность (Одесса, ОНМА имени А. В. Неждановой, 2015), Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вивучэння, успрымання (Мінск, БДУКМ, 2016), Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества (Минск, ИСЗ имени А. М. Широкова, 2016), Культура: открытый формат — 2016 (Минск, БГУКИ, 2016), Четверті Платонівські читання (Київ, НАОМА, 2016), Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2016), Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі (Одеса, ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2017), П'яті Платонівські читання (Київ, НАОМА, 2017), Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність (Київ, НАКККіМ, 2018), Шості Платонівські читання (Київ, НАОМА, 2018), Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2018), Збереження і розвиток традицій пленеру: художня освіта і арт-туризм (Одеса, ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2019), Сьомі Платонівські читання (Київ, НАОМА, 2019), Великое искусство, великая мысль — поклонение красоте (Одесса, Одесский Дом-музей имени Н. К. Рериха, 2019); **Всеукраїнські наукові конференції:** Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства (Київ, НАОМА, 2015), Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. До 130-річчя народження Георгія Нарбута (Київ, НАОМА, 2016).

Публікації. Основні результати дисертації викладені у 22 наукових публікаціях, із них 4 — у наукових фахових виданнях, перелік яких затверджено ДАК МОН України, 1 публікація — в іноземному науковому виданні і 17 — у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Дисертаційна робота складається зі вступу, чотирьох розділів і висновків. Обсяг основного тексту складає 190 сторінок. Список використаних джерел містить 298 позиції. Додатки включають такі позиції: Додаток А — список ілюстрацій; Додаток Б — список наукових праць, в яких опубліковані основні результати дисертації. Додаток включає альбом ілюстрацій (260 позицій).

Розділ 1.

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА, МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історико-теоретичний аспект теми.

У культурах Сходу і Заходу квіти пов'язані з відродженням природи і людини, з життєвим циклом. Як пише Дж. Купер, квітка має символізм чаші, втілює жіночий принцип. Розкриваючись з бутона, вона «уособлює розвиток, експансію в феноменальний світ». У даосизмі «золота квітка означає кристалізацію світла, духовне відродження» [103, с. 362–364; 213, с. 402–403]. У культурі Китаю квіти, кошики з квітами є атрибутами безсмертних даосизму (Ма-гу, Лан Тсай Хо) і символізують весняне пробудження природи, відродження, довголіття [183; 239; 242]. Квітка є невід'ємною частиною прекрасного природного пейзажу. Різноманітні квіти проявляють свою квітучу або в'янучу красу і дарують людям різноманітні враження. Принадність квітів є символом жіночої молодості і краси [86].

Основа традиційного китайського мистецтва — символізм. Як було нами зазначено у публікаціях [120, с. 111–112]. Є. В. Завадська стверджує, що у жанрі хуа-няо («квіти і птахи») виражається філософська ідея прояву великого у малому [79, с. 31]. Згідно з ученням даосизму, у квітці відображена модель усього. Вільям Блейк у своїх поезіях з циклу “Selected Verse” (1801–1803) пише:

To see a World in a grain of sand,
And a Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.

Філософ Вольтер у книзі «Кандід» (1759) в образній формі декларує культивування свого саду: “Il faut cultiver son jardin” (гл. 30) [120, с. 111–112]. Зрозуміти символіку квітки в культурі Європи допомагає філософський вірш Йоганна Гете «Метаморфоза рослин» (1798). Можна помітити паралелі поетичних прозрінь німецького поета і символіки квітки в Китаї, де рослина

проходить стадії зростання і пов'язана зі всесвітом. Наприклад, квітка при погляді зверху має округлу форму і символізує небо.

У культурі Європи в розкритті таємного символічного сенсу квітки ключове значення має вірш Йоганна Гете «Метаморфоз рослин» (1798). Поет-філософ пише про те, як під впливом сонця відбувається перетворення зерна, зануреного у темряву землі, в рослину. Важливо, що головка-чашечка квітки має якість вищої краси щодо стебла і листя. Осягаючи символічну мову природи, Гете переносить якості квітки на життя людини, що властиво і культурі Китаю. Можна помітити паралелі поетичних прозрінь німецького поета і символіки квітки в Китаї, де рослина проходить стадії зростання і пов'язана з всесвітом. Наприклад, квітка при погляді зверху має округлу форму і символізує небо.

У міфології Європи рослини (зокрема квіти) набувають антропоморфні форми [149, с. 368–371; 103, с. 270–271]. Наприклад, в європейській культурі це образ Флори, Гіацинта, Адоніса. Під час розгляду пантеїзму як специфічної риси натурфілософії Відродження, П. П. Гайденок пише, що на відміну від космоцентризму античного мислення, специфіка філософії Ренесансу виражена у тому, що природа трактується пантеїстично (від грецького «пантеїзм» — «всебожие»). «Християнський Бог тут втрачає Свій трансцендентний характер; Він як би зливається з природою, а остання тим самим обожнюється і набуває рис, які їй в такій мірі не були властиві в античності» [53]. Природа сприймається як живе ціле. Філософи Ренесансу критикували Аристотеля за раціоналізм і приземленість, віддавши перевагу неоплатонізму — ідеалістичному напрямку античної філософії III–VI століть. Стиль життя і стиль мислення італійських гуманістів глибоко розглянуто в книгах Л. Баткіна [15], В. М. Гращенкова [60], І. Є. Данилової [63].

Образ **квітучого саду** в культурах Сходу і Заходу пов'язаний з уявленням про «Чисту землю», Рай, «Поля блаженних». М. М. Соколов, розглядаючи іконологію саду, виявляє у ньому «принцип раю» [197]. Пресвітер Теофіл (кінець XI — початок XII ст.) у «Творі про різні мистецтва»

наставляв художників на те, як прикрашати храм: «прикрасиш його з такою витонченістю, розписавши стелі і стіни різноманітним чином, різними фарбами і зобразивши для бажаючих красу Божого Раю, оживив її різними кольорами і зеленню листя і трави <...> і досягнеш того, що Бога-Творця славлять і підносять хвалу чудесним діянням Його. <...> Дивиться він на стіни — перед ним вид раю; якщо з вікон ллється потік світла, дивується він дорогоцінній прикрасі скла» [145, с. 242–243].

У розділі «Будинок як сад» дослідження «Повсякденне життя Китаю в епоху Мін» В. В. Малявін пише, що класичний сад Китаю сприймався як образ раю [140]. Важливі відомості про символічне значення саду містяться у відомій праці Д. С. Лихачова «Поезія садів. До семантики садово-паркових стилів» [132]. Дотримуючись ідеї Максима Сповідника, дослідник культури середньовіччя пише: «Світ видимий і світ невидимий об'єднані символічними відносинами, розкритими через писання» [132, с. 177]. У прояві цих зв'язків полягає головна мета середньовічного мистецтва. Символами «вічних» відносин були рослини, дорогоцінні камені, числа та інше [132, с. 11]. Сад сприймався як «подоба Всесвіту, книга, по якій можна прочитати Всесвіт. Разом з тим сад — аналог Біблії, бо і сам Всесвіт — це як би матеріалізована Біблія. Всесвіт — це свого роду текст, за яким читається божественна воля. Але сад — книга особлива: вона відображає світ тільки в її добрій та ідеальній суті. Тому вище значення саду — Рай, Едем» [132, с. 19]. Д. С. Лихачов показує взаємовідношення поезії з садово-парковим мистецтвом. Подібна установка зближує європейську і китайську культуру.

Образ і символ є способами освоєння і духовного преображення природи у мистецтві. М. О. Волошин зауважує, що на шляху: «від того, що минає — до вічного» символізм «неминуче ґрунтується на реалізмі і не може існувати без опори на нього» [46, с. 445–446]. Рудольф Арнхейм (1904–2007) стверджує: «Головна перевага мистецтва щодо простих людей полягає в тому, що воно не тільки дає можливість отримати багатий досвід, але також може за допомогою деяких спеціальних символів допомогти усвідомити і

пережити природу і сенс цього досвіду. Тим самим перетворюючи їх у відчутну річ» [293, с. 228]. Видатний китайський художник XX століття Ци Бай-ши вчить: «У живописі секрет майстерності знаходиться між схожістю і відмінністю. Зайва схожість — загравання з обивателем, несхожість — обман» [82, с. 108].

У термінологічному словнику «Аполлон» **образ** визначається як «спосіб і форма освоєння і втілення дійсності у мистецтві, які характеризуються нероздільною єдністю суб'єктивних та об'єктивних початків художньої творчості, його чуттєвих і смислових аспектів» [8, с. 399]. В. М. Топоров зауважує, що образне зображення у мистецтві передбачає «висхідний рух духу», наближає нас «до глибин божественної таємниці» [209, с. 4–5]. Слідом за відомими вченими А. А. Тарасенко стверджує, що художній образ, в якому виражається духовний світ автора, є «результатом сходження від одиничного явища до типового» [203, с. 17]. На прикладі українського мистецтва А. А. Тарасенко представляє метафору «Цвітіння Духа» в образах символічної живопису Народного художника України Андрія Антонюка [204, с. 132–144]. О. А. Тарасенко у статті «Неоромантизм в творчості Наталії Мартинюк» показує роль квітів в поезиці графіки і живопису сучасної художниці Одеси [205, с. 53–59].

Георг Фрідріх Вільгельм Гегель (1770–1831) стверджував: «Виразний образ, який став символом, також є свого роду твором мистецтва. З одного боку видно його власні характеристики, з іншого боку проявляється більш глибоке спільне розуміння окремого явища, проте він відображає не тільки конкретно взяте окреме явище» [297, с. 28]. Образ є «злиттям об'єктивної форми з суб'єктивними переживаннями, або суб'єктивним почуттям, вираженим в об'єктивній формі», — пише Юань Синпэй [286, с. 53]. Засновник літературної семіотики Кассіерер зазначає: «Символічне мислення і символічна дія є найхарактернішою ознакою людства» [275, с. 35].

У книзі «Проблема символу і реалістичне мистецтво» О. Ф. Лосев дає визначення поняття і загальну структурно-семантичну характеристику

символу, його історії, виявляє типи символів та їх пізнавальне значення. У книзі наведена велика бібліографія [134]. О. Ф. Лосєв вказує, що під символом «розуміють відомого роду віддзеркалення, але вже у свідомості і мисленні, а не просто у самій же фізичній або фізіологічній дійсності» [134, с. 21]. За влучним висловом С. С. Аверінцева, «символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості, він є знак, наділений всією органічністю міфу і невичерпною багатозначністю образу» [3, с. 155–156].

Відомий синолог І. Ф. Муріан точно підмічає: «Символічна природа середньовічної естетики характерна для усієї системи понять того часу — від філософської абстракції до звичайного побажання добра. Квітка півонії могла означати побажання цілком реального багатства, але могла символізувати собою і пишне цвітіння почуттів художника. При цьому символи перепліталися, утворюючи безліч поетичних метафор, часом побутового характеру» [154, с. 94]. О. Н. Веселовський пов'язує міцність образу в культурі з об'ємом смислів, які він здатний увібрати. Квітка, зокрема троянда, про яку пише дослідник, накопичувала ці смисли століттями і виросла до обсягу символу: «Роза цвіте для нас повніше, ніж для грека, вона не тільки квітка любові і смерті, а й страждання, і містичних одкровень; вона збагатилася не тільки змістом вікової думки, але і всім тим, що про неї співали на її далекій дорозі з іранського сходу» [214, с. 166–180].

За словами І. А. Авдєєнко, «на відміну від художнього образу, що характеризується локальністю та індивідуальністю, естетичним вектором спрямованості, актуалізацією переосмислення, спрямованістю до людини, символ універсальний і колективний, спрямований на екзистенціальне, фокусує осмислене та адресований світу» [1, с. 15]. Символізму в образотворчому мистецтві Франції присвячена монографія В. О. Крючкової [100], дослідження Н. Маркової «Про символіку кольорів у класичному мистецтві» [143], Ю. М. Звєздіної «Емблематика в світі старовинного натюрморту. До проблеми прочитання символу» [83].

1.2. Джерельна база.

Осягаючи особливості образу і символу квітки в мистецтві Китаю та Європи ми ґрунтувалися на творах майстрів і працях теоретиків і художників.

При художньому аналізі творів мистецтва Китаю ми спиралися на трактати, статті, листи, висловлювання художників про мистецтво: Юань Чжунлан «Книга квітів» [142], Го Сі «Записки про високу суть лісів і потоків» [57], Джоу Дуны «Про любов до лотосу» [77], Дун Ци-Чан «Око живопису» [73], Ши-тао «Бесіди про живопис» [77], Чжу Цзінсюань «Записи про прославлених живописців династії Тан» [230], Цзінь Хао «Нотатки про правила роботи пензлем» [225]. Духовна суть квітки розкривається в текстах Чжун-женя «Альбом живопису сливи мей майстра Хуа-гуана» (1140) [79, с. 349–353], у трактаті Юань Чжунлан «Книга квітів» (кінець XVI ст.) [13, с. 88–93].

При дослідженні образів і символів квітів для нас було важливим вивчення книги «Слово про живопис з Саду з гірчичне зерно 芥子園畫譜» (1679–1818) [196, с. 198–207; 411–414]. У 1140 році Чжун-женем був створений «Альбом живопису сливи мей майстра Хуа-гуана» («Хуа-гуа-мейпу») [79, с. 349–353]. Є. В. Завадська здійснила науковий переклад і дала цінний коментар до трактату «Слово про живопис з Саду з гірчичне зерно 芥子園畫譜» (1679–1818), який називають «енциклопедією китайського живопису» [196]. Є. В. Завадській належить також, монографія про Ци Бай-ши, яка побудована на бесідах з видатним майстром XX століття [82].

При художньому аналізі творів мистецтва Європи були використані вибрані уривки з листів, щоденників, промов і трактатів Пресвітера Теофіла, Віллара де Оннекура, Дюрера, Пуссена, Тьєполо, Моне, Ван Гога, Нестерова, Левітана опубліковані в семи томах збірки «Майстри мистецтва про мистецтво» [144–147].

У вивченні символу та образу квітки в мистецтві ми опираємося на ідеї «символізму як світорозуміння» [18]. Теоретик символізму Андрій Білий

писав про важливість єдності форми і змісту: «"Форма дається у змісті", "зміст дається у формі" — ось основні естетичні судження, що визначають символ у мистецтві» [18, с. 77]. Для нашого дослідження важливі джерела, в яких розкривається світосприйняття народів Сходу і Заходу.

Мистецтво Китаю пов'язане з даосизмом, сформованим у середині I-го тис. до н. е. Засновник вчення Лао Дзи розкрив його положення у книзі «Дао-де-дзін» («Книга шляху й чеснот») [235]. Система світобудови записана у найдавнішому китайському каноні «І цзин» («Книга змін») [235; 89]. Духовна культура Далекого Сходу розглянута в книгах сучасних синологів, зокрема: Є. Г. Калкаєв «Категорія "Велика межа" у філософії Шао Юна» [89, с. 105–142]; А. Е. Лук'янов «Витоки Дао. Давньокитайський міф» [136]; Єва Вонг «Дао. Вчення безсмертних Джунглі і Люй Дубиня» [48].

У вступі до книги «Антологія даоської філософії» перекладачі В. В. Малявін і Б. Б. Віногородський називають даосизм осередком китайської культури, в якій досягається гармонія Великої Порожнечі [141]. Синологи стверджують, що слово «дао» належить не тільки даосизму, але всій китайській філософії. За словами вчених, світ і людина в даосизмі нерозривні як мікрокосм і макрокосм; світ є «перетворене Єдине», плід метаморфози Дао. Тема метаморфоз буття є магістральною, вона знаходить втілення в образі квітки, зокрема, лотоса. Працюючи в жанрі «квіти і птахи» китайський художник, поет, каліграф завуальовано переносить якості світу природи на людину в відомих символах. Зображення квітки допомагає передати якості благородної людини.

Теорія дао (шляху) заснована на мінливості світу, існування якого базується на взаємодії інь та ян (жіночого і чоловічого початків). У другому столітті даосизм склався як релігія, що включає у себе елементи народних вірувань, буддизму і конфуціанства. Мета даоса — набуття безсмертя, до якого веде Великий шлях. Три початкові енергії (відтворююча, життєва і духовна) об'єднуються в єдиний дух Ян. У результаті відбувається його звільнення з фізичного тіла і злиття з космічною енергією Дао. Метод

досягнення — медитація на злиття з Порожнечею (суй або кун). Велика порожнеча є носієм духу Ци. Ци — символ «неіснуючого, в якому перебуває все суще», — пише Є. Вонг [48, с. 31]. Художники і поети Китаю знаходили у природі зриме втілення гармонії. У стані творчого натхнення вони могли випробувати і передати її духовну суть. Квіти були проявом великого у малому. Простір паперу або шовку не обмежували лінійною перспективою, пов'язаною з лінією горизонту. На білому аркуші майстри втілювали матеріальні форми, готові до зміни.

У культурі Китаю Дао (шлях) — природний рух людини разом з природою. Особливість живопису полягає у передачі ідеї через форму, техніку та енергетику «ци». У підрозділі «Дао живопису» фундаментального дослідження «Естетичні проблеми живопису старого Китаю» [79, с. 151–172] Є. В. Завадська розкриває сенс дао («шлях») як вираз філософської віри у гармонію природи. Дао, називали «містичною космічною матір'ю». Оскільки дао, за словами Джуан-цзи, «не може бути виражено ні словом, ні мовчанням», живопис є найбільш придатною формою для його вираження. Звідси особливі вимоги не тільки до технічної підготовки художника, але і його освіченості. При осягненні дао у живопису художники шукали зразки у мистецтві і текстах минулого. Але, як зазначає Є. В. Завадська, «кожне покоління осмислювало дао по-іншому» [79, с. 151–152]. Для Конфуція дао — це шлях благородної людини. Формою втілення дао є ритуал лі. Даосизм осмислює дао як метафізичну категорію, яку характеризує вічний рух. Дао — велика порожнеча, що пронизує все. Цю якість проявлено в трактуванні живописного простору [79, с. 152–153]. Сунський філософ Джан Цзай писав, що велика гармонія відома під назвою дао і описував її як ци. Отже, в період Сун ци і лі були рівнозначні дао [79, с. 157]. У живописі, дао, яке пронизує все, виражалося не тільки в зображенні води, але і квітах, камені, деревах.

Художник і перший теоретик мистецтва Китаю Се Хе (V ст.) у трактаті «Записки про класифікацію старого живопису» виклав «Шість принципів живопису» (绘画六法), без дотримання яких неможливе створення твору

високого мистецтва. Перший: «Звучання духу, рух життя» (у перекладі С. Кочетової) [145, с. 64–65]. Друга половина тези є роз'ясненням першої частини. Є. В. Завадська дає більш точний за змістом переклад тексту «Гухуа піньлу»: «одухотворений ритм живого руху. Ціюнь шендун». Найважливішим компонентом першого закону вчена називає поняття ци — дух, основа, субстанція [79, с. 304]. Є. В. Завадська докладно розглядає глибинний філософський зміст зазначених вище категорій [79, с. 158–171]. Головним компонентом першого закону вчений називає поняття ци — дух, основа, субстанція [79, с. 160].

Відомий китаєзнавець В. В. Малявін у книзі «Сутінки Дао. Культура Китаю на порозі Нового часу» (2003) розглядає зміни символізму в мистецтві XVI–XVII століть [141]. Вчений показує співвідношення природи і людини у традиційній культурі Китаю. В. В. Малявін стверджує, що в епоху пізнього Середньовіччя «духовний і мистецький синтез, вироблений символічним світорозумінням, досягає неперевершеної досконалості», перед тим, як культура Китаю занурилася у «глобальну ніч сучасної технократичної цивілізації» [141, с. 3]. На рубежі Нового часу, разом з традиційною китайською культурою відбувається «захід символізму». На основі наукового аналізу різних видів мистецтва Китаю В. В. Малявін показує те, яким чином відбувається заміна символічного сприйняття світу натуралістичним. Відомий китаєзнавець вказує на аналогію згасання символізму в традиційному мистецтві Китаю і середньовічному іконописі Європи. Вчений стверджує, що **у символізмі культури втілена реальність людського духу**. Дослідник робить цінний висновок про необхідність для людини символічного сприйняття життя і важливості відродження традиції [140, с. 10].

Для дослідження аспекту образу квітки у буддизмі були використані наукові праці Т. В. Ріс-Девіс [182], Є. О. Торчинова [212]; В. Л. Чімітдоржієва [231], Є. В. Леонтьєва [130], М. Є. Кравцової [97], В. В. Осенмук [165].

Діалог культур «Схід і Захід» розглянуто в працях культурологів, літературознавців, музикознавців. Б. Роуленд молодший у книзі «Мистецтво Заходу і Сходу» («Art in East and West») (1954) наводить порівняння творів на споріднену тему різних жанрів образотворчого мистецтва Сходу і Заходу, в тому числі, коротко торкаючись зображення квітів: «Світ квітів (Боттічеллі і Сю Сі)» [257; 189, с. 114–117]. На прикладі вільно взятих творів різних часів американський учений Тітус Буркхардт ставить за мету виявити своєрідність мистецтва Заходу і Сходу, а також прагне показати, «як схожість у мистецькому житті неминуче породжує особливу форму вираження, характерну для свого часу і місця» [25, с. 6].

Розглядаючи принципи і методи сакрального мистецтва Сходу і Заходу, дослідник історії і філософії культури Тітус Буркхардт прагне показати відображення єдиної Божественної Сутності у різних формах [25].

Використовуючи метод порівняльного літературознавства, Н. І. Конрад у збірнику своїх статей «Захід і Схід» на матеріалі літератури і культури Китаю і Західної Європи виявляє загальну схему історичного процесу, показує значення гуманістичного початку. Книга включає статті: «Філософія китайського Відродження» (про сунську школу); «Про епоху Відродження»; «Шекспір і його епоха»; «Проблеми сучасного порівняльного літературознавства». У культурній історії Китаю VIII–XII століть Н. І. Конрад знаходить ознаки європейської культури Ренесансу XIV–XVI століть і пропонує застосовувати поняття «Ренесанс» у світовій культурі [96, с. 5]. Увага до символічної і композиційної основи мистецтва Далекого Сходу знайшла вираження в дослідженні С. М. Ейзенштейна «Чет і нечет» [237, с. 234–278]. У статті В. В. Іванова виявлено роль вивчення символізму культури Японії і Китаю у творчості режисера [85, с. 279–290].

У статті «Китайський декор як частина єдиної системи космологічних символів» Л. П. Сичов переконливо показує, що квіти (півонія, лотос, хризантема, мейхуа) взаємопов'язані з першоелементами, країнами світу, порами року і є частиною єдиної символічної системи китайської картини

світобудови, яка виражена у нескінченному ланцюзі переходів, у книзі Змін І-цзин [202, с. 123–132].

У дослідженнях Є. В. Завадської: «Схід на Заході» [78], «Естетичні проблеми живопису старого Китаю» [79], «Культура Сходу в сучасному західному світі» [80] міститься глибоке проникнення у філософію живопису. Порівнюючи візантійське і китайське мистецтво, дослідниця робить висновок про те, що у Китаї немає торжества Неба над Землею: «Надматеріальним символам раю візантійського мистецтва протистоїть дао у своїй реальності "гір і вод" у вигляді дракона». Філософія Китаю не розглядала тему божественної природи людини. Мислителів даосизму і конфуціанства «цікавили відносини між людьми, а не абстрактні метафізичні проблеми» [79, с. 167]. Вчена відзначає зв'язок творчості імпресіоністів, постімпресіоністів і фовістів з теорією і практикою чаньського мистецтва.

Дж. Роулі у дослідженні «Принципи китайського живопису» показує різницю у зображенні квітки китайським і європейським художником: «Квітка у західному живопису буде волати в першу чергу до наших почуттів; китайське зображення квітки потребує нашої співучасті у житті квітки, що буде одночасно інтуїтивним та інтелектуальним досвідом» [190, с. 253].

Музичному мисленню Сходу і Заходу присвячена книга О. М. Алкон [6]. Докторська дисертація Лю Бінцяна «Музично-історичні паралелі розвитку Китаю і Європи» (2014) опубліковано у вигляді монографії з історії музичної культури для музичних академій і вузів мистецтва [21].

У вивченні мистецтва Китаю, велике значення для нас мали праці українських, зарубіжних і китайських мистецтвознавців: П. О. Білецького [17], О. К. Федорука [219], В. О. Кіктенко [93], Л. М. Кузьменко [102], Дж. Роулі [190], Ронда і Джефрі Купера [104], Томаса Кемпбелла [107], І. Ф. Муріана [154] М. Є. Кравцової [98], В. Л. Сичова [202], Т. П. Каптерьової і Н. А. Виноградової [91; 32], Лю Шічжун [137], Вень Мінь, Гао Іонцін [263], Чжоу Уджуна [269].

Найбільш повним дослідженням історії культури квітів Китаю є видана у 2015 році книга Джоу Уджун, в якій приведена також розлога бібліографія [269]. У книзі «Історія культури квітів Китаю» Джоу Уджун повідомляє, що у кожній провінції та у кожному місті є свої улюблені квіти. Джоу Уджун склав спеціальні таблиці з вказівкою міст із шанованими різновидами [269, с. 490–95]. Дослідник звертає увагу на лікарські властивості різних квітів [269, с. 455]. Лотос, який має чисті пелюстки і багато насіння символізує благородну людину [269, с. 86]. Джоу Уджун пише про чотири шляхетні квітки: орхідею, мейхуа, хризантему, півонію [269, с. 23–34]. Орхідея пов'язана з містом Чан Чунь [269, с. 23–24]. Ця квітка символізує енергію, любов до своєї країни. Про це писав поет династії Юань Ні Цан [269, с. 26].

Мейхуа — найдавніша національна квітка Китаю, символ китайської культури [269, с. 66–73]. Історія мейхуа налічує 3200 років до теперішнього часу. Сухі плоди слив були виявлені археологами в стародавній гробниці міста Аньян (1300 до н. е.). Назву отримали від села Мей, де вони росли. Мейхуа додавали в кашу для здоров'я, застосовували від кашлю [269, с. 68]. У VIII столітті мейхуа були надіслані в Японію. Мейхуа — це символ сильної людини, оскільки розквітає на початку весни і не боїться холоду [269, с. 70]. Джоу Уджун повідомляє, що походження півонії пов'язано з містом Лоян. Зараз в Китаї налічується 462 видів півоній. У 2005 році була дискусія про те, що зробити національним символом Китаю — півонію або мейхуа [269, с. 482]. Дослідник історії культури квітів Китаю пише, що півонія — це квітка імператора, символ багатства [269, с. 322], краси і щастя. Тільки імператриця могла носити на голові півонію — головну з прикрас [269, с. 73]. Джоу Уджун пише, що у Китаї хризантеми культивують три тисячі років. Найдавніші з них мають жовтий колір. Квіти використовують як чай [269, с. 77]. Тао Юань Мінь трактує хризантему як відлюдника.

1.3. Методи дослідження.

Для розв'язання поставлених завдань використано комплексний метод. Зокрема, описово-концептуальний і художньо-стилістичний метод аналізу живописних творів. Типологічно-системний метод допомагає виявити особливості взаємозв'язку мистецтв. В якості основного нами використовується компаративний або історико-порівняльний метод, який дає можливість виявити спільність семантики художніх творів, вивчити багатство варіацій творів мистецтва на споріднену тему, усвідомити взаємозв'язок і взаємне збагачення образів у станковому і монументальному живописі, прикладному мистецтві, графіці, театрі, музиці. Такий підхід дозволяє дати нове розширене сприйняття досліджуваної нами теми. У працях В. П. Прокопцевої, зокрема, статті «Компаративний простір сучасного мистецтвознавства» показано значення компаративного методу у пізнанні світового мистецтва у наш час [173, с. 121–127; 174].

У створенні методологічної бази ми спираємося на теорію «великого часу» М. М. Бахтіна, який стверджував, що «взаєморозуміння століть і тисячоліть, народів, націй і культур забезпечує складну єдність всього людства, усіх людських культур» [16, с. 211]. Іконографічний метод дає можливість побачити трансформацію композиції на обрану нами тему у широкому часі. Для нас важливий також іконологічний метод, який дає великі можливості для інтерпретації сенсу образотворчого мистецтва [167]. Розвинений Е. Панофським іконологічний метод є доповненням іконографії і дозволяє заглибитися у символічний зміст твору. С. С. Аверінцев акцентує увагу на тому, що символ передбачає «активну внутрішню роботу того, хто сприймає» його [3, с. 157]. К. Г. Юнг у статті «Про ставлення аналітичної психології до поетико-художньої творчості» (1922) пише, що «символічний твір багатозначністю своєї мови волає до нас: Я маю намір сказати більше, ніж реально говорю; мій сенс вищий за мене» [241, с. 225]. У такій спосіб, у творах мистецтва закладені невичерпні можливості для індивідуального сприйняття, для інтерпретації: «Це відбувається тоді, коли у своєму розвитку наша свідомість піднімається на новий щабель, з висоти якого ми починаємо

чути щось нове у його словах». Людина починає сприймати закладений у творі «потаємний символ», сприйняти який дозволяє «оновлення духу часу» [241, с. 225]. Спеціаліст з семіотики Умберто Еко стверджує великі можливості інтерпретації тексту. У «Нотатках на полях "Імені троянди"», де він пояснює назву свого роману, вчений пише: «Роза як символічна фігура до того насичена смислами, що сенсу в неї майже немає» [238, с. 598].

У методології гуманітарних наук важливу роль відіграє семіотика, або семіологія (грец. «semeion» — «знак, ознака»), що досліджує властивості знаків і знакових систем. У «Новітньому філософському словнику» повідомляється, що культурні феномени закріплюються у знаках, що вимагають раціонального пояснення. У полі зору семіотики, крім інших природних і штучних мов, знаходяться «мови» музики, театру, живопису [218, с. 895–896]. Важливе значення для вивчення нашої теми у широкому контексті культури мають дослідження О. В. Вороновської «Актуальні аспекти проблеми генезису знаків музичної мови» [49] та «Обґрунтування семіологічного підходу до проблеми музичної моторності» [50]. Практичне значення в професійній підготовці майбутніх учителів мистецтв мають науково-методичні дослідження українських вчених: О. Є. Реброва «Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва» [178], «Методи візуалізації і творчого розвитку хореографічно-композиційного мислення майбутніх учителів хореографії» [179], О. Є. Реброва, Г. О. Реброва «Феноменологія міждисциплінарності та умови її застосування в підготовці майбутніх учителів художніх та гуманітарних спеціальностей» [180]; О. Олексюк, О. Реброва, О. Мікулінська «Dramatic Hermeneutics As a Perspective Technology In the Artistic Education» [255]; О. Реброва, О. Олексюк, Н. Батюк, Г. Реброва «Value Intentions in Future Art Teachers' Professional Training» [256], Г. Ю. Ніколаї «Методологічні пошуки у сфері мистецької освіти» [162], О. В. Вороновська «Gesture phenomenon: From Ontological-Conceptual Status to Aesthetic

Category» [244]. У художньо-стилістичному аналізі творів мистецтва Європи на міфологічну тематику застосований метод персоніфікації.

Висновки до першого розділу.

Образ і символ квітки у світовій культурі і, зокрема, мистецтві Китаю і Європи є одним з найзначніших. Складність вивчення теми полягає у тому, що культура Європи і Китаю має різну світоглядну основу. Для Європи це, перш за все, міфологія Античної Греції, потім, християнство. В основі традиційного мистецтва Китаю: конфуціанство, даосизм і буддизм. У мистецтві Китаю панує природа, в єдності з якою перебуває людина. В основі мистецтва Європи — антропоцентризм.

Образ і символ квітки багатогранний і має широкий спектр трактування. Сприйняття краси квітки передбачає не тільки фізичний, естетичний, але і метафізичний рівень (про що свідчить історія мистецтва).

Для з'ясування ступенів вивченості теми було використано аналітичний метод. Дослідження праць відомих вчених свідчить про високий рівень вивченості і розуміння мистецтва і культури Китаю і Європи у цілому. Порівняльний аналіз робиться, як правило, філософами і культурологами. У мистецтвознавстві тема образу і символу квітки у мистецтві Китаю і Європи з застосуванням порівняльно-історичного — компаративного методу вивчена замало. Великий матеріал пропонує різні аспекти для дослідників.

Для визначення структури теми, яка досліджується, творів мистецтва, що зберігаються у різних музеях світу, мистецтвознавчих джерел був використаний метод систематизації. Використання компаративного методу розширює можливості у взаємному розумінні народів Далекого Сходу та Європи, у розширенні свідомості на основі мистецтва.

Розділ 2.

ОБРАЗ ТА СИМВОЛ ЛОТОСА, ТРОЯНДИ І ЛІЛІЇ У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ

Мета зображення квітучої рослини — вираження божественного і досконалого. Образ лілії, лотоса (*nymphéas*, латаття) є одним з головних в образотворчому мистецтві будизму. «Подібно до того, як майбутнє листя лотоса приховане в насінні цієї рослини, архетипні форми нескінченної кількості речей спочивали в лоні Вічного Єдиного», — пише О. П. Блаватська [22, с. 77]. У даосизмі безсмертна діва Хе Сянь-гу зображується з лотосом «відкритої сердечності» [217, 263–266]. Темі квітки присвячений трактат Юань Чжунлан «Книга квітів» (кінець XVI ст.) [142, с. 88–93], книги сучасних китайських дослідників [263; 269].

Поруч з лотосом у мистецтві Сходу провідне місце в міфопоетичному та релігійному осмисленні Європи належить троянді та лілії [213, с. 309]. Автори словників символів пишуть про символічну багатозначність образу троянди. Вона є символом серця, краси, досконалості, любові. Троянда — образ божественної досконалості і гармонії. Ця квітка взаємопов'язана з образом містичного центру світобудови [4, с. 169–170; 213, с. 308–309]. Конфуцій (551–479 до н. е.) прославляв троянду як царицю квітів. Трояндам присвячено 18 000 книг імператорської бібліотеки в Пекіні [41, с. 221–224]. Багатозначна символіка троянди ємко викладена В. М. Топоровим. У енциклопедичній статті відомий учений на підставі дослідження давньої літератури повідомляє, що символіка троянди «включає: молитву, медитацію, таємницю, таїнство» [149, с. 386]. У ведах сказано, що «Брахма, побачивши троянду, показану йому Вішну, віддав їй перевагу перед лотосом». «Рожевий сад — за словами дослідника, — це Новий Єрусалим; Небесна троянда — троянда дантівського Раю, образ універсуму і вищого блаженства. Золота троянда — символ церкви, небесного благословення. Срібна троянда — житло Брахми. Розетка троянди — знак семи імен аллаха в

мусульманстві; в буддизмі — знання, закон, шлях порядку, тобто потрійна істина, яка символізується і лотосом. Рожеве дерево — сховище, притулок» [149, с. 386].

2.1. Лотос у буддизмі Китаю.

Лотос разом з образом Будди є головною темою у буддизмі. Згідно буддизму, Будда (Пробуджений, Просвітлений) є людиною, яка досягла межі духовного розвитку. Прояв різних аспектів сутності Будди існує в численних іменах (в «Буддхавасане» зазначено 24) [156, с. 189–190]. Ми розглянемо образ і символ лотоса в образі Будди Вайрочани, Шак'ямуні, Амітабхи і бодгісаттв у шедеврах китайської монументальної і станкової скульптури та живопису [31; 92; 130; 212; 231].

Як відзначають автори академічного словника «Традиційне мистецтво Сходу», іконографія буддизму «представляла собою універсальну мову символів, які виражали уявлення про устрій світу і його моральні закони» [33, с. 120]. Дхьяні-Буддис (буквально — «Будди споглядання») — п'ять Будд, які у тибетському буддизмі символізують п'ять аспектів Вищої мудрості початкового Аді-Будди.

Лотос пов'язаний з символікою буддизму та є атрибутом багатьох божеств. Він є знаком однієї з восьми перемог у буддизмі, символізує чистоту, чудесне народження, духовне просвітлення і співчуття. З квітів лотоса, відповідно до буддизму, народжуються боги, а також мешканці раю і деякі видатні люди в земному світі [156, с. 192]. «Як квітка лотоса, народжена з бруду чистою, так і тут, вона уособлює собою неприв'язаність до сансари, хоч і перебуває в ній. Лотос народжується в каламутній болотяній воді, але з'являється на світ чистим. Подібно до цього істоти, народжені в одному з світів сансари, але щиро практикуючі вчення Будди, здатні позбутися затьмарень», — пише Т. Буркхардт [25, с. 154]. Лотос символізує правильну поведінку [25, с. 154].

Символіка лотоса пов'язана також з тим, що ввечері він опускається під воду, а з появою сонця виходить на світло. Така особливість квітки переноситься на цикл життя людини, на нове народження після смерті. Квітка росте з мулу, але той її не забруднює. Квіти і листя лотоса залишаються сухими завдяки своїй здатності відштовхувати воду. Цю якість пов'язують з духовним життям людини, що залишається чистим незалежно від матеріального світу. Н. О. Померанцева пише, що при погляді зверху квітка лотоса має форму безкінечного кола, яке символізує вічність. Його пелюстки йдуть від центру та утворюють подобу чаші, материнського лона. Такі якості дають можливість сприймати лотос як центр світобудови, місце народження світу в давніх культурах Єгипту, Індії та Китаю [170, с. 85–97].

«Тіло Будди і лотос — дві ці форми, запозичені з індуїстського мистецтва, виражають одне й те саме: безмежний спокій Духа, що усвідомив самого Себе», — стверджує Т. Буркхардт [25, с. 150]. Пояснюючи походження образу Божественної Людини на лotosовому троні у буддизмі, вчений пов'язує його з образом Пуруши (Божественної сутності в аспекті суті людини) у ведійському вівтарі і з образом Агні. Бог вогню Агні — головний із земних богів, посередник між світом людей і богів, «духовне насіння, з якого народжується всесвітня природа людини». Оскільки Агні народжений з початкових вод — лотос підтримує його [25, с. 150].

Зовнішність Будди ототожнюється з лотосом: у нього «очі лотоса, ноги лотоса і стегна лотоса». Ноги в позі лотоса викликають асоціацію з квіткою. Саме трактування тіла у буддизмі має характер близький до органіки рослинного світу. Як відомо, мистецтво буддизму Китаю ґрунтується на художній системі буддистських образів Індії (існує з VI ст. до н. е.). Їхньою особливістю є уподоблення людини до природних образів, наприклад, до дерева, квітки. Притаманна буддизму тема беззупинного руху та трансформації, притаманна рослинному світу, проявлена в зображенні тіла людини.

Біологічний початок, властивий культурі Стародавньої Індії поетично втілено у «Шакунталі» Калидаса: «Її руки — ніжні пагони, її губи — червоні квіти <...> Її груди — світло квіткових чаш...» [216, с. 157]. С. І. Тюляєв пише, що «в уявленні стародавнього індійця людина, тварини, рослини, нижчі, навіть вищі божества були взаємно пов'язані багатьма нитками. Звірі, птахи, риби, плазуни, домашні і дикі тварини, дерева, рослини набули великого, нерідко священного або глибоко символічного значення та увійшли у міфологію та у пантеон небожителів» [216, с. 157].

Б. Роуланд слушно зазначає, що мистецтво Європи базується на спадщині мистецтва класичної Греції, якому притаманна гармонійна пропорційність, архітектоніка, закінченість, визначеність положення тіла в просторі [189, с. 14–26].

Будда Вайрочана (іл. 2.1.2; іл. 2.1.3; іл. 2.1.4)

Будда Вайрочана перекладається як «велике сяюче сонце». Його називають також: «владика космічного світла» [212]. У таблиці «Відмінні риси дхьяні-будд у міфології ваджраяни» сказано, що він символізує центр або схід, простір [156, с. 189]. У скельному храмі Лунмень Будда представлений в колосальній статуї заввишки сімнадцять метрів. Скульптура створена з вапняку в 672–675 роках (іл. 2, 3); Численні скульптурні образи Будди Вайрочани містяться в гротах комплексу буддійських печерних храмів Лунмень (495–898). У найбільшій печері комплексу — Фенсянь Будда Вайрочана представлений стоячим в оточенні потоків світла. На зводі печери, над його головою розташована величезна квітка лотоса, подібна до сонця (іл. 2.1.4).

Будда Шак'ямуні (іл. 2.1.5–2.1.9).

Згідно буддійської міфології, Будда Шак'ямуні (санскрит — «мудрець з племені Шак'я», відомий також як Сіддхарха і Гаутама) є останнім земним Буддою, який проповідував дхарму, на основі якої склалося буддійське віровчення [149, с. 637–638]. Дхарма — вчення Будди (особливо Шак'ямуні),

закон, моральний правопорядок, чеснота. Засновник буддизму жив у Північній Індії у середині першого тисячоліття до н. е. (566–476 до н. е.). Залежно від здатності до сприйняття слухачів Шак'ямуні проповідував різні за складністю дхарми [149, с. 637–638]. У рельєфах головних гrotів знаменитого комплексу буддійських печерних храмів Лунмень (508–523) представлений Будда Шак'ямуні і бодгісаттви. На стінах і стелях показані зображення Будди на лотосовому троні, в ореолі лотоса. На зводі печери розташований лотос (іл. 2.1.5–2.1.7).

У зображенні «Будда Шак'ямуні, що навчає» (1173–1176) з Національного палацу-музею Тайбей, яке створено майстром Чжан Шен-веном (Shengwen) Будда сидить під квітучим деревом на лотосовому троні. Поряд з ним бодгісаттви і ченці, які його слухають (іл. 2.1.8). Сувій створений за допомогою водяних фарб на папері (висота — 30,4 см, ширина — 163,6 см). Симетричний врівноважений розпис відповідає меті залучення глядача, який розглядає сувій до уважного споглядання, зосередженому сприйнятті ідеї буддизму. У лівій нижній частині композиції зображена маленька фігурка людини в позі моління. Звернений обличчям до Будди персонаж не має індивідуального образу і, тим самим, ним може уявити себе кожен, хто споглядає сувій. Це було висвітлено нами у статті «Лотос як формотворчий символ в створенні образу Будди і Раю в мистецтві Китаю» [115, с. 202–203].

Велика за розмірами постать Вчителя, що піднесений на троні, виявлена темним червоним кольором одягу, просторовими паузами. Симетрія створює стан рівноваги, яка допомагає зосередженню і залученню до ідеального світу спокою. Ступні ніг Будди і бодхісаттв, які досягли стану пробудження, знаходяться не на щільній землі, а на лотосах. Лотоси символізують духовні якості. Квітка лотоса означає Пробудження, розквіт. Як пише Є. В. Леонтьєва, подібно лотосу «істоти пробиваються крізь забруднення і затьмарення сансари, проносять по життю сяючі якості абсолюту — «розуму», такі як інтуїтивна мудрість, радість, безстрашність,

активне співчуття і любов» [130, с. 243–245]. Лики зображених безпристрасні, що означає їх перемогу над земними спокусами. Переможний стяг означає перемогу над стражданням, смертю і невіглаством [229].

Будда зображений під квітучим деревом з великою кроною [25, с. 156–157]. Воно означає священне дерево бодхі, під яким царевич Гаутама досяг просвітління. Як вказують дослідники буддизму, Трон Будди поєднаний із стовбуром дерева, що викликає згадку про Дерево життя, Дерево пізнання, Світове дерево [211, с. 398–407; 148, с. 406–407]. За словами В. В. Адамчика, дерево подібно іншим рослинним формам пов'язане з процвітанням і родючістю [4, с. 43–44]. Декор крони великого дерева подібний до квітів лотосу. Розкритий лотос трактується як знак пізнання істинної реальності, як пробудження від сну невідання. Іконографічною ознакою просвітлення є Лотосовий трон.

Врівноважена композиція відповідає стану спокою, зосередженню і залученню і спокою. Як було зазначено, «зображення має лінійно-площинний характер. Головним образотворчим засобом є точна, текуча, округла, гармонійна лінія, що передає стан врівноваженості розуму і просвітлення. Кольорове рішення засноване на більш-менш насичених основних кольорах: червоному, синьому і жовтому. Чисті кольори позбавлені тіні, оскільки дія відбувається в ідеальному просторі Раю» [119, с. 216–217]. Різні кольори розкритих лотосів, на яких спочивають ноги пробуджених, символізують різний прояв їх духовних якостей. З цим же пов'язані і кольори німбів. Простір розгорнуто по вертикалі. Художньо-стилістичний аналіз показав, що «лінія горизонту відсутня, але нижня частина зображення розкреслена геометричною сіткою прямих ліній. Вони складають контраст органіці лотоса, що є головним формотворчим символом у створенні образу буддійського Рая. Верхня і нижня смуги сувою декоровані ваджрами, у центрі яких стилізовані лотоси» [119, с. 216–217]. Про символіку ваджри пише В. В. Адамчик [4, с. 16]. «У символіці ваджраяни квітка лотоса

прочитується як центр всесвіту, місце проживання п'яти космічних адібудд (персоніфікація сутності всіх Будд)» [148, с. 193].

У стінописі Чжу Хаогу «Будда Бхайшаджьягуру» (1309–1320) представлений Гуру-цілитель, Наставник-лікар, глава восьми Будд медицини (Китай, провінція Шаньсі, династія Юань; близько 1319 р.) (іл. 2.1.10). Висота монументального твору досягає 7,5 м. Розпис перенесений в Музей Метрополітен Нью-Йорка з нижнього монастиря Гуаншенсі в Китаї. Будда Бхайшаджьягуру наданий в одязі ченця. Поруч з ним розташовані будди медицини, які зображені у позах лотоса на лотосових тронах. Частина їх одягу (плащ у Будди Бхайшаджьягуру) також блакитного кольору, що символізує зцілення. У лівій руці часто зображують чашу з нектаром безсмертя, а у правій руці цілющу червону квітку Арура [97].

Праворуч і ліворуч від центральних фігур композиції зображені дванадцять воїнів. Вони символізують клятву Будди надавати людям допомогу. Важливо, що зцілювати передбачалося не тільки фізичне, а й духовне тіло. Бодгісаттви, що сидять, тримають символи Сонця і Місяця. У нашому мистецтвознавчому аналізі зазначено, що «геометричним модулем композиції є ідеальне коло: німби, самі лотоси, кола як мандоли, що втілюють енергію пробудження. У нижній частині плоскі білі кола зосереджують увагу глядача на вазах з квітами» [119, с. 216–217]. На бічних букетах в квітах видно силуети птахів. Над німбом Будди з підносами квітів зображені архати, які сиплють квіти на Будду [97, с. 183–200; 107, с. 96; 33, с. 113–114].

Простір картини Сандро Боттічеллі «Мадонна з Немовлям між Іоанном Хрестителем та Іоанном Богословом. Вівтар Святого Духу» (1485) (іл. 2.1.11) Наданий у вигляді алтарної частини храму. Природа заміщає архітектуру. Богоматір з Немовлям Христом і предстоятелями зображені на тлі арочних ниш, які сплетені трав та гілок. Як було показано «вони перетворені в ритмічно організований орнаментальний декор, логічно продовжений в орнаментиці архітектурного трону Мадонни. У декорі підніжжя пишні квіти і

трави доповнені зображенням античного рогу достатку. Мінлива природа ніби увічнена в фазі цвітіння, що ритмічно повторюється» [119, с. 216].

По обидві сторони симетричної композиції зображені великі плоди та листя лимону. Марія, з відкритими грудями для годування маленького Христа, має споріднені риси з античною богинею відродження життя Деметрою, з Венерою та Флорою, ім'я якої закарбовано у назві міста Флоренція. Марія оточена лілеями, котрі є символом цноти. Їх довге стебло означає Божественний розум. На основі символіки квітів нами вказано, що «кілька лілей на одному стеблі означають незайманість, відродження і безсмертя. Перед високими вазами для лілій зображені низкі — для букетів рожевих і червоних троянд. Ці квіти — символ Богоматері. Тракткування троянд в цьому творі аналогічне формі квітів, які виймає з подолу своєї сукні Флора в картині «Весна» (1482). Їх червоний колір і шипи символізують страждання Христа. Білі троянди — символ чистоти Марії» [119, с. 216].

Зображення землі, що засипана квітами, в композиції Боттічеллі споріднене з тематикою та декоративним характером *mille-fleurs* («тисяча квітів») на франко-фламандських килимах XV–XVI століття. Але на відміну від них, твір Боттічеллі має ознаки станкового живопису. Як було нами відмічено, «ретельно виписані трави і квіти земного покриву: ромашки, суниці в білих квітках і червоних плодах, дикі гвоздики — зберігають свою унікальність при композиційній ритмічній цілісності. Ці якості споріднюють твори не тільки нідерландських і німецьких майстрів, а й майстрів “ретельного пензля” гунбі Китаю» [119, с. 216].

Характер побудови врівноваженої композиції Боттічеллі «Мадонна з Немовлям між Іоанном Хрестителем та Іоанном Богословом» перегукується з творами буддистського живопису і скульптури Китаю (іл. 2.1.11). Їх об'єднує: ієрархічний принцип виявлення головних дійових осіб за допомогою розміру, симетрія, зображення на тлі пейзажу. Наприклад, композиція Чжан Шен-веня «Будда Шак'ямуні, який навчає» (1176), «Тріада Будди в ніші» (Династія Тан. 703 р.) з храму Баоцінсі, Сіань, провінція Шеньсі, Китай (іл. 2.1.12),

скульптурі малих форм з фарфору «Бодгісаттва Гуаньїнь» (династія Цін) (іл. 2.1.13). Гуаньїнь — богиня співчуття у китайському буддизмі. Ім'я означає: «той, хто слухає крик світу». Під час династії Сун Гуаньїнь зображувався як бог чоловічої і жіночої статі, у період династії Мін тільки в жіночому вигляді.

Будда Амитабха (іл. 2.1.14; іл. 2.1.15; іл. 2.1.16).

Про Будду Амитабха сказано: Напрямок у мандалі — захід. Колір червоний. Елемент у всесвіті, з яким пов'язаний дхьяні-будда — вода [156, с. 189–190]. У скульптурі з бронзи «Вівтар Амитабхи» (593 р. Династія Суй. Висота 76,5 см) з Музею витончених мистецтв Бостона «Будда безмежної величі» показаний на подвійному троні з лотосу із схрещеними ногами (іл. 2.1.14). З обох боків від нього показані найближчі учні Шарипутра і Маудгальяна та інші адепти, що стоять на лотосах, з німбами у вигляді загостреної пелюстки. Як ми зазначали, «Своєрідним модулем, на якому заснована пластика, є лотос і його загострена пелюстка. Безмежна енергія Будди виражена у полум'яному лотосовому німбі, який ритмічно повторюється у характерному лотосі різьбленого п'єдесталу та у кроні дерева Бодхі, що вінчає композицію» [122, с. 122].

У характері німба представлена полум'яна стихія. Можна бачити, що здійснюється перетворення форми біологічної рослини (лотоса) до знаку вогню. «У його внутрішній частині зображені близькі реальності квіти лотоса з гнучкими стеблами. У зовнішній частині загострений у вигляді пелюстки німб Амитабхи переходить в простір у вигляді множинних язиків полум'я» [122, с. 122]. Було відмічено, що «загальний абрис композиції повторює ключову модель німба у вигляді лотоса, що płоменіє. Силует верхньої частини лотосового трону взаємопов'язаний з пластикою німбів бокових фігур, які переходять у декоративне навершя трону. Разом вони утворюють силует пелюстки лотоса. Верх полум'яного німба має пластичний зв'язок з декоративним трактуванням крони дерева Бодхі, листя якого уподібнюються повністю розкритим квітам лотоса» [122, с. 122].

«Життя явлено в часі, що триває. Якщо у нижньому ярусі крони показані коробочки насінневих плодів, то вище можна побачити їх перетворення в тих, хто сидить в центрі квіток та досягли стану просвітління праведників. Їх нове народження показано через народження в лотосі. Голови увінчані німбами. Різьблений п'єдестал композиції повторює форму багатопелюсткового лотоса. Вершини стовпів трону прикрашені гірляндами квітів лотоса. (Їх аналог можна побачити в декорі трону Тутанхамону в мистецтві Стародавнього Єгипту)», — показано нами [122, с. 122].

Врівноважена центрична композиція заснована на симетрії, що допомагає висловити ієрархію — підпорядкування всіх персонажів і просторового середовища центральному образу Будди. Бічні фігури звернених до Будди адептів мають аналог з вертикалями стовпів його трону. Важливе символічне значення має матеріал, з якого створено твір. Бронза (сплав міді та олова) проходить стадії від розплавленого рідкого, текучого матеріалу до міцної форми. На відміну від ліплення скульптури з каменю, що вимагає підпорядкування природному моноліту, бронзова пластика дає великі можливості для наскрізної форми і виявлення декоративних деталей. Висока майстерність «Вівтаря Амітабхи» (іл. 2.1.14) проявлено в поєднанні головного і деталей цілісної композиції. Ґрунтуючись на вивіреній багатьма попередниками канонічній геометричній схемі, майстер створює свою варіацію. Чималій скульптурі (висота 76,5 см) властива наскрізна, ажурна форма, створена з «ювелірною» тонкістю, з яким силуетом і точним співвідношенням маси і простору. Отже, відбувається поєднання органіки квітки зі стихією вогню.

На знайденому в Дуньхані, провінція Ганьсу, великому шовковому сувої зображений «Рай Будди Амітабха» (Династія Тан, 618–907). Твір зберігається у Британському музеї, в Лондоні (іл. 2.1.16). Амітабха («невимірне світло») представлений в його західному раю, оточений архатами і бодгісаттвами. Червоний колір одягу Будди Аміді пов'язаний з образом призахідного сонця і, отже, з темою завершеного етапу земного

життя людини і можливості його продовження в Раю. Амітабха — владика «Чистої Землі» (Рая), де ростуть запашні дерева і квіти. Його земною відповідністю є Шак'ямуні [148, с. 69].

Трон Амітабхи має складну форму у вигляді двох спрямованих до центру східчастих пірамід, вершини яких сходяться, а основи горять багатопелюстковими лотосами. Дослідниця іконографічних принципів буддійського образотворчого мистецтва М. Є. Кравцова пише, що в китайському мистецтві буддизму Лotosовий трон часто об'єднується з «троном Сумеру» [97, с. 183–201]. Світова гора є одним з головних архетипів. В. М. Топоров пише, що світова гора є варіантом світового дерева. (axis mundi) [148, с. 311–315 с.]. Отже, нижня частина трону символізує космічну гору Сумеру (*суюмі цзо, суюмі тань*). Поєднання двох типів п'єдесталу: лотоса і світової гори передбачає втілення вчення Будди у всесвітніх масштабах. Форма трону викликає асоціації з ваджрою («алмаз», «блискавка»). У буддійській міфології ваджра, особливим чином оформлений скіпетр, є символом міцності [148, с. 207–208].

Бодгісаттва Авалокітешвара — один з головних бодгісаттв у буддійській міфології є уособленням співчуття, еманация Будди Амітабхи, зображеного на його короні. Бодгісаттва (санск. — «прагне до освіти») (іл. 2.1.17–2.1.23).

Скульптура «Бодгісаттва» (династія Тан, початок VIII ст. н. е., провінція Шеньсі) з галереї Фрір Вашингтона виконана з вапняку і пофарбована (іл. 2.1.17). Ідеальний образ Бодгісаттви з опущеним вниз поглядом і м'якою півусмішкою позбавлений мирських пристрастей. Симетрична композиція з домінантою кола виводить з лінійного, історичного часу, налаштовуючи на медитацію. Важливу роль відіграє великий німб, у центрі якого зображений багатопелюстковий лотос, а зовнішній овал декорований багатим орнаментом у вигляді лотосів. Повторювані елементи орнаменту створюють установку глядача на сприйняття мірних ритмів часу. У центральній верхній частині німба зображений розкритий лотос, інша

широка стрічка овалу орнаментована листям з бутонами. Корона так само має форму лотоса, в середній частині якого зображено квітку, подібну до сонця. Нижня частина скульптури, яка повинна була представляти Лотосовий трон, втрачена. Складки одягу і покрив трону викликають асоціації з пластикою квітки.

У мистецтві Індії Бодгісаттву Авалокітешвару зображують тільки в чоловічому образі. У Китаї вшановують в образі богині милосердя Гуань-інь. У ранніх Китайських перекладах буддійських сутр Авалокітешвара іменується Гуань-інь («спостерігає за звуками») або Гуань-ши-інь («спостерігає за звуками світу») [148, с. 23–24].

Авалокітешвара грає роль універсального рятівника, який дає знання, що дозволяють вийти з круговороту перероджень. Бодгісаттва Падмапані (перекладається як «тримає в руках лотос») зображується з квіткою лотоса — символом чистоти і самоспоглядання [33, с. 115]. Бодгісаттва Гуань-інь лотоса (Зелена Тара). Великий вплив в Китаї на буддизм спричинив даосизм і пов'язані з ним народні вірування. Особливо очевидний процес асиміляції відбувався за часів імперії Сун (960–1279). Будди і бодгісаттви наділялися атрибутами місцевих богів. З VII–VIII століття виник жіночий образ (поряд з чоловічим). Авалокітешвара став богинею Гуань-інь [148, с. 194].

У нашій публікації «Метафора божества-квітки у скульптурі «Бодгісаттва Гуань-інь з лотосом» [116, с. 192–193] ми надали художньо-стилістичний аналіз образу «Бодгісаттва Гуань-інь з лотосом» (512). Було встановлено, що в основі пластичного художнього образу скульптури з позолоченої бронзи — форма лотоса (іл. 2.1.18). Ми впізнаємо Гуань-інь за допомогою бутону нерозпущеної квітки на довгому стеблі, який вона тримає в правій руці. Бутон лотоса може сприйматися як можливість відходу від сансари, творчі сили і нове народження для людини, яка прийняла буддизм. Оскільки бодгісаттва відмовився від особистої нірвани для порятунку інших, лотос є також символом співчуття. Голову Гуань-інь оточує «німб» у вигляді квітки лотоса. Головний убір нагадує пелюстки [116, с. 192–193].

Розкритий лотос — знак розквіту, прояву вищих духовних сил. В буддизмі ваджраяни розкритий лотос є знаком мудрості, істинної реальності. Фігуру в цілому оточує мандорла у вигляді пелюстки лотоса. (Подібний прояв духовної енергії можна бачити в християнському мистецтві в зображеннях Діви Марії і Христа). Гуань-інь стоїть на перевернутій квітці лотоса, що вказує на божественне походження [97; 230; 230]. У маленькій скульптурі (висота — 17,5 см) «Бодгісаттва Гуаньін з лотосом» збережені якості монументального мистецтва завдяки ясній символіці і точній, символічно відпрацьованій формі. Фігура зображена в єдиній стилістиці з квіткою. Пластика руки, що тримає бутон лотоса на довгому стеблі, споріднена рослині, як і вся фігура. М'які складки одягу також нагадують лотос. Нижні кінці одягу у вигляді опущених вниз пелюсток врівноважуються спрямованими угору пелюстками фону-аури [116, с. 192–193]. Лінійна графіка полум'яного духовного фону нагадує розкриті в нескінченність пелюстки лотоса і знаходиться в єдності з одягом бодгісаттви [97].

Британський музей має близько 400 безцінних буддійських картин на шовку з печерного комплексу Дуньхуан в Китаї з колекції Стейна. На свитку «Два Авалокітешвара, що стоять» (печера 17, Дуньхуан, Китай; середина IX ст. н. е.; 147 x 105 см) (іл. 2.1.21) зображені представлені в повний зріст дві ідентичні фігури бодгісаттви співчуття Авалокітешвари. Вони визначені як Авалокітешвари оскільки у центрі їх головних уборів зображені мініатюрні фігури Будди Амитабхи. Володар Раю, що сидить на золотому лотосовому троні, представлений в канонічному червоному одязі. У центрі ієрархічно застиглої, врівноваженої симетричної композиції опиняються коштовності буддизму: квітка лотоса і ваза. Божества тримають атрибути Авалокітешвари (за якими вони пізнаються): зображений зліва тримає квітку, а праворуч — вазу і гілки верби. В буддизмі ваза є символом таємного скарбу. У ній міститься нектар благополуччя, здоров'я і довгого життя. Є зображення, де з вази потоком сиплються коштовності, що даруються тим, хто розвивається

на духовному шляху, захист від негараздів [103, с. 31]. Гілка верби — атрибут Гуань-інь, яка кропить живою водою, використовуючи гілку верби. Як пише Купер, у буддизмі верба означає лагідність. Верба пов'язана з жіночим началом інь і символізує весну, чарівність, грацію. У даосизмі верба уособлює силу в слабкості, оскільки її гілки, поступаючись поривам вітру, не ламаються, а повертаються після бурі цілими на колишнє місце [103, с. 118].

Кожна з ніг бодгісаттв спочиває на лотосах, показуючи, що тіла не торкаються грубої землі. Чисті фарби різнокольорових лотосів викликають асоціації з веселкою. Тіла бодгісаттв прикрашені гірляндами квітів, що символізують їх високі духовні якості. Банти довгих білих шарфів зав'язані у вигляді пелюстків лотоса. Жести витончених біло-рожевих кистей рук і лінійна пластика вишуканих пальців також асоціюються з пелюстками лотоса, що розкривається. Фон декорований червоними квітами, які немов би завмерли у вічному падінні з висот.

Образи і сюжети буддизму вплинули на розвиток літератури Китаю (Юй Сінь, Оан Фань-чжи, Цзо-Жань, Ханьшень-цзи, Ван Вей, Бо Цзюй-і, Ду Фу, Лі Бо).

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія.

«Троянда в архітектурі — велике кругле вікно, розчленоване фігурним плетінням на частини у вигляді зірки або квітки, що розпустилася з симетрично розташованими пелюстками і засклеє кольоровим склом», повідомляють автори Енциклопедичного словника Ф. А. Брокгауза та І. А. Єфрона. «Великою трояндою» називають кругле вікно над дверима, в центрі західного фасаду готичних соборів [184, с. 959]. В. Г. Власов зазначає, що «"західна троянда" при вечірньому освітленні асоціюється з країною мертвих і днем Страшного суду». Історик мистецтва зауважує також, що «малюнок кам'яного плетіння троянд» зближує символіку кам'яної квітки з мандолою» [41, с. 223]. Автори словника «Традиційне мистецтво Сходу»

Н. А. Виноградова, Т. П. Каптерева, Т. Х. Стародуб називають мандолу «картою космосу» [33, с. 209]. Дослідники мистецтва Далекого Сходу пишуть, що в буддійській міфології мандола (коло) — «один з найважливіших сакральних символів; геометрична схема структури всесвіту» [33, с. 209]. Мандола виконує роль основи стародавнього буддійського мистецтва Індії та Китаю. Спорідненість структурного принципу мандоли і готичної троянди наочно показано в представлених нами ілюстраціях (іл. 2.2.1–2.2.15).

Містична троянда в вітражах середньовічних храмів знаменує божественну гармонію світобудови. Перша Велика вітражна троянда була розміщена на замовлення абата Сугерія у Франції, на фасаді церкви Сен-Дені. У статті «Народження готики. Церква Сен-Дені» О. П. Ювалова пише, що церква Сен-Дені сповістила про настання нової художньої епохи, коли вітраж стає провідним видом декору храму [240, с. 102]. Ґрунтуючись на вченні святого Діонісія (Псевдо-Діонісій), абат Сугерій визначив символічну роль світла в архітектурі храму. В його основі ідея: «Бог — є Світло». Вітраж, як частина храму, мав свідчити про порядок, що панує у всесвіті. За словами О. П. Ювальної, троянда на фасаді Сен-Дені створює зоровий центр, завдяки якому композиція сприймається як єдине ціле [240, с. 105]. Готичному вітражу властива симетрія, структурна ясність, органічне поєднання людських фігур з рослинним орнаментом [240, с. 116–117].

Даніель Готье у розділі «Священна Троянда» книги «Карти Вічності» пише про характерне для готики злиття органіки і геометрії [223, с. 209–210]. На прикладі Троянди Франції (1226–1236) у північному нефі собору в Шартрі дослідник показує, що як і всі вікна-розетки, вона включає в себе «складну геометричну матрицю, яка передбачає наявність великої кількості числових зв'язків і пропорцій» [223, с. 209–210]. Фібоначчі (1170–1250) зауважив, що пелюстки квітів розташовуються в арифметичній прогресії: кожен елемент є сумою двох попередніх (1–1–2–3–5–8–13–21...) [87, с. 260–267]. Готье пише, що «ряд Фібоначчі» можна зв'язати зі структурами рослинного світу.

Виявлена в «ряді Фібоначчі» і в золотому перетині п'ятикутна симетрія властива схемі зростання таких квітів як хризантема, маргаритка. Перш за все, троянди. За словами Готьє, «у кам'яно-скляному павутині кожного вікна-розетки приховані чудові візерунки священної геометрії» [223, с. 209] (іл. 2.2.6.–2.2.9).

Досліджуючи витоки народження вітража, доктор архітектури В. Л. Глазичев образно пише: «Вітражі в момент народження — монументальний жанр ювелірного мистецтва. Фреска при вдалому освітленні трохи світиться, мозаїка мерехтить, позолота сяє. Виблискувати може тільки вітраж». За словами В. Л. Глазичева, зразками для творців вітражів були ілюміновані манускрипти, перегородчаста емаль, каст запечатаних у золото дорогоцінних каменів [55, с. 12–13].

У центрі внутрішнього кола Північної Троянди Шартського собору (XIII ст.) зображена Богоматір з Немовлям Христом. Діва Марія, яка представлена в іконографії Цариці Небесної, тримає жезл, увінчаний лілією. Богоматір зображена в центрі геометризваної червоної квітки на червоному тлі (символ духовного горіння). Дванадцять сегментів-пелюсток її обрамлення декоровані білими ліліями. Лілія — одночасно символ дівочої чистоти Діви Марії та емблема королів Франції [138, с. 34]. Завдяки вітражам інтер'єр Шартського собору наповнений кольоровим світлом, що змінюється в зв'язку з рухом сонця, погодою. «Ці величезні кола світла, ці вогненні колеса, які метають блискавки, одна з причин краси Шартського собору», — писав Маль [254, с. 263]. На підлозі собору зображений лабіринт (символ складного шляху до Бога), у центрі якого зображено квітку. У певний час доби на квітку підлоги накладається світло троянди вітража.

Розглядаючи проблеми теорії і практики художньої творчості у книзі «Майстри французької готики XII–XIII століть» К. М. Муратова дає пояснення причини геометрії форм готичних соборів [153]. Дослідниця пише, що імітувати природу для художника готичного часу означало виходити з основних геометричних фігур, що лежать в основі всієї

світобудови [153, с. 122, 253, 254]. К. М. Муратова цитує слова Тьєррі Шартського про те, що у процесі створення Бог починав зі створення «безлічі тетрагонів, або кубів, або кіл, або сфер, чим зберіг рівновагу у розмірах» [153, прим. 281]. Збережена «Книга малюнків» Віллара де Оннекура також свідчить про роль геометрії в синтезі мистецтв готичного храму [145, с. 245–248]. Геометрія гармонійно поєднується з природними формами. За словами К. М. Муратової, орнаменти архітектури храму «висловлюють ідею органічного, живого зростання, властивого готичному храму в цілому і його інтер'єру, «одягненому вінком з усіх живих речей» [153, с. 198] (іл. 2.2.10–2.2.15).

Райська роза — найважливіший символ «Божественної комедії» Данте (1308–1321). Наприкінці готики до XIV століття змінюється ставлення до природи та її імітації у мистецтві. За словами Макса Дворжака, «спостереження над дійсністю з додаткової противаги перетворюється в основу і благородну мету, в початок і кінець художньої творчості» [67; 68]. Кольоровий рельєф стелі у вигляді лотосів гротів печери 12, Фаза II, Юньган, Датун з Китаю (після 465 р. н. е.) (іл. 2.2.17) і розпис Музей Ватикану Мелоццо да Форлі «Папа Сикст IV призначає Бартоломео Платина першим бібліотекарем Ватикану» (1477, 370 x 315 см) (іл. 2.2.18) свідчить про те, що квітка є одним з головних символів у мистецтві Сходу і Заходу.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовні шати (іл. 2.3.1–2.3.28)

З початку XV століття в німецькому живописі з'являється іконографія Богоматері: Марія в альтанці з троянд. Кущі троянд утворюють «обгороджений сад». Як пише О. В. Степанов, у цьому образі з'єдналися «дві метафори: троянда — символ Марії та огорожений сад (*hortus conclusus*) з Пісні Пісень — як символ Її дівоцтва» [201, с. 257]. За визначенням С. С. Аверінцева, Рай означає багатство, щастя, «звідусіль обгороджене місце» [3, с. 148–154].

На картині Стефано да Дзевіо «Мадонна в трояндовому саду» (1420) (іл. 2.3.2) Діва показана в стані споглядання на золотому фоні в альтанці, тонка основа якої повита білими і червоними весняними трояндами. У нижній частині невеликої композиції зображено святу Катерину Олександрійську, яка споглядає вінок вічності в своїй руці. Богоматір, за словами Б. Р. Віппера, «загубилася серед рослин, які наповнюють кожне пусте місце в картині, але квітів тут майже немає, всюди тягнуться довгі повзучі стебла, перемежовуючись фігурками ангелів і райських птахів» [36, с. 220–222].

Порівняння композицій художників Європи: Верхнерейнський Майстер «Маленький райський сад» (іл. 2.3.3), Пізанелло (1395–1455) «Мадонна перепела» (іл. 2.3.5; 2.3.7), Беноццо Гоццолі «Хода волхвів» (фрагмент, 1459–1462) (іл. 2.3.6) з творами китайських майстрів: Хуан Цюань «Домашні птахи і птахи біля ставка» (X ст.) (іл. 2.3.4.), Люй Цзи 呂紀 (1439–1505) «Качки-мандаринки і мальви» (іл. 2.3.8) — свідчить про загальну увагу до краси рослинного світу. Об'єднуючою є якість натуралістичної точності, поезії, декоративності, співучої пластики лінійного ладу. Ці властивості, які відмічені М. І. Майською щодо Пізанелло — одного з найбільш вишуканих художників кватроченто, характерні і для майстрів Китаю [139]. Різними є матеріали. Для європейців це міцне дерево і щільна темпера; для китайців — ніжний шовк, тонкий папір, прозорі водяні фарби і туш.

У вівтарному образі німецького художника XV століття Стефана Лохнера «Мадонна в альтанці з троянд» (1440) (іл. 2.3.9) показані ангели, що відкривають завісу з прикрашеної рослинним візерунком дорогоцінної тканини, щоб явити образ юної Богоматері з Немовлям Христом. Один з ангелів показує вгору на Бога Отця і Святого Духа, Який летить на землю. Квітуча земля перетворена божественною присутністю. Художник зберігає властивий середньовічним іконам золотий фон — символ еманції Бога (emanatio — витікання, поширення) [2, с. 46–47].

Хрещатий німб Немовляти Христа прикрашений рослинним орнаментом у вигляді трьохчасткового листа, яке символічно співвідносилось зі Святою Трійцею. Мадонна представлена в золотій короні, оздобленій перлинами і прозорими сяючими квітами з дорогоцінних каменів. Другим своєрідним вінцем є оточуючі Марію ангели в різнокольоровому одязі, з музичними інструментами. Складні драпіровки одягу приховують фігуру Марії і перетворюють її на подобу синьої квітки, сяючої чистотою кольору, одна з яких видніється в листі біля її підніжжя. Лохнер використовує три основні кольори: червоний, синій, жовтий. Зелений є додатковим, оскільки складається з жовтого і синього кольорів.

З обох боків від Діви Марії показані білі лілії — знак Її чистоти. Мадонна зображена на суничній галявині, з білими і синіми польовими квітами. Червоні ягоди нагадують про краплі жертвовної крові Христа. Суниця і маргаритка завдяки формі свого листа, а фіалка триколірна — за формою квітів також співвідносяться зі Святою Трійцею.

Отже, в живописі перехідного часу — від готики до проторенесансу — присутній умовний золотий фон — символ неба, божественної присутності і реальний покрив землі, прикрашеної квітами і плодами. Як зазначає Н. О. Дмитрієва, у живописі Німеччини можна помітити деякий вплив мистецтва Італії та особливо Нідерландів [72, с. 41–42].

Простір композиції структурований. Увита трояндами садова альтанка зображена відповідно до законів лінійної перспективи в формі геометричного куба. Великий німб вписує голову Марії в своєрідну арку. Коло — символ вічності, сфера — небо. Куб — символ землі. Тим самим, простір землі пов'язаний з символічним небом. Виявлена нами геометрична схема композиції Стефана Лохнера «Мадонна в альтанці з троянд» (іл. 2.3.10) показує, що умовний простір розгорнуто на глядача, він зберігає зв'язок зі звичною для готики умовною площинністю. У той же час, альтанка побудована за законами лінійної перспективи. Земля, втілена в реально зображених травах, квітах і плодах вже проявляє тенденцію поступового

переходу до нової моделі світу, з перемиканням уваги від світу надчуттєвого, духовного до світу земного, проявленого, чуттєвого.

У 1474 році в Кельні, під проводом домініканського ченця Якоба Шпренгера було створено братство чоток, де Діва Марія була названа Королевою Розарію. Вівтарний образ Мартіна Шонгауера (1450–1491) «Мадонни в альтанці з троянд» (1473) створений на честь цієї важливої події [201, с. 258] (іл. 2.3.11–2.3.12). Невеликий етюд «Півонії» (близько 1472–1473; 25,7 x 33 см) (іл. 2.3.14), написаний майстром в змішаній техніці (гуаш та акварель), свідчить про уважне вивчення природної форми квітки.

В кінці XV століття образ Богоматері пов'язаний з молитвою, що отримала найменування «Розарій». Виникла іконографія Мадонни Розарію. Коронована ангелами Мадонна зображувалася в прикрашеному трояндами колі (іл. 2.3.11–2.3.12). Між трояндами зображувалися сцени з її життя [201, с. 257–259]. Розарій (Rozenkranz) — молитва на чотках. Як повідомляє В. Г. Власов, гірлянда з троянд символізує нитку з чотками для молитов [41, с. 223]. Як приклад можна назвати різьблену композицію — розарій у вигляді вінка з центральною сценою «Благовіщення Марії» — у церкві Святого Лаврентія в Нюрнберзі (1517–1518). Просторова ажурна кольорова скульптура з дерева створена Вітом Ствошем і підвішена до склепіння храму (іл. 2.3.15).

Про важливість символічного значення квітів у вівтарних образах свідчить наявність другої назви картини Альбрехта Дюрера (1471–1528) «Мадонна з Немовлям» (1500–1510) — «Мадонна з ірисом» (іл. 2.3.17). За словами Дж. Купера, «ірис уособлює силу Світла і надію. У китайців ця квітка уособлює грацію, витонченість, ніжність і красу на самоті. У християнстві, будучи різновидом лілії, він є квіткою Діви Марії, символом Непорочного Зачаття» [103, с. 121]. Джек Тресіддер повідомляє, що блакитний ірис символізує горе від страждань Христа. Форма його клинчастого листя викликає асоціації з мечем [213, с. 129].

Картина великого розміру (149,2 x 117,2 см) написана олійними фарбами по дереву. В листі Якобу Геллеру від 24 серпня 1508 року художник описує творчий метод, що дозволяє передати їх сяйво. Він полягає в багатошаровій системі письма лесуванням протягом довгого часу. Необхідно, щоб нижні шари фарби висихали перед нанесенням наступних шарів для того, щоб просвічуватися крізь них. Художник пише про намір «підмалювати її чотири, п'ять або шість разів для більшої чистоти та міцності, а також використовувати кращий ультрамарин» [147, с. 309]. У такий спосіб досягнуто ефект вітражного світіння дорогоцінного кольору.

Декоративно розгорнута тканина сукні, складки якої нашаровуються одна на одну, нагадує пелюстки квітки, що має кілька шарів. Оскільки анатомія жіночого тіла не проявлена, але прихована, драпірування яскраво-червоного плаття створюють образну характеристику Мадонни-троянди. Образна трансформація форми поєднується у Дюрера з ретельно вивіреними ботанічними малюнками рослинності. Наприклад, акварель «Ірис» (іл. 2.3.18), «Великий шматок дерну» (1502–1503) (іл. 2.3.19), «Лілія кучерява» (1502–1503) (іл. 2.3.20).

Вівтарна композиція «Свято вінків з троянд» або «Свято чоток» (Rosenkranzfest) (1506) була написана Альбрехтом Дюрером у Венеції для костелу святого Варфоломія [201, с. 299–300]. Твір експонується в Національній галереї у Празі (іл. 2.3.21). Сюжет картини пов'язаний зі звичаєм ченців-домініканців використовувати чотки в молитовній практиці. Ланки домініканських чоток були червоно-білими. Білий колір символізував радості Діви Марії, а червоний — страждання Христа. Композиція заснована на характерній для мистецтва Ренесансу просторовій пірамідальній формі, що володіє ясною архітектонікою сталого низу і легкої верхньої частини. У розташуванні персонажів дотримана ієрархія: у центрі на узвишші зображена Мадонна з Немовлям як Цариця Небесна. Корона над Її головою є вершиною композиційної піраміди. У бічні частини композиції вписані фігури які схилили коліна імператора Максиміліана I і папи римського Юлія II, яких

Марія і Божественне Немовля коронують вінками з троянд. Поруч представлені замовники цього великого групового портрета. Вони увічнінені Дюрером у вічній молитві перед Христом і Мадонною. Святий Домінік з білою лілією (символом чистоти) та ангели з вінками троянд нагороджують гідних. Сплетені разом білі (символ чистоти Марії) і червоні (страждань Христа) троянди символізували об'єднання християн у вірі. У правій верхній частині полотна Дюрер написав себе.

Композиція чітко побудована по просторовим планам з використанням повітряної перспективи. На першому плані зображений ангел з різнобарвними крилами, який грає на лютні і співає. Увага Дюрера до музики проявлена в його словах про італійців, з якими він подружився у Венеції: «Хороші лютністи та флейтисти, які розуміються в живописі, люди благородної душі» [147, с. 308]. Ангел створює гармонійний музичний настрій для сприйняття масштабного полотна (162 × 194 см). Зліва від ангела зображений ніжний паросток троянди з ще нерозкритими бутонами, що тягнеться вгору. Праворуч від нього показані прості квіти і трави, уважно вивчені Дюрером в етюдах (іл. 2.3.22–2.3.24).

У листі Віллібальду Піркгеймеру від 8 вересня 1506 року Дюрер з гордістю писав: «Також знайте, що моя вітварна картина говорить, що вона дала б дукат за те, щоб Ви могли побачити, як вона хороша і красива по фарбах». Нарікаючи на те, що вітварний образ не приніс бажаного доходу, геній Ренесансу заявляє: «Але я змусив замовкнути всіх живописців, які говорили, що в гравюрі я гарний, але в живописі не вмію поводитися з фарбами. Тепер усі говорять, що не бачили більш красивих фарб» [147, с. 308–309]. Не дивлячись на те, що картина сильно постраждала від часу, її фарби володіють чистотою і звучністю. На колірну палітру художника безсумнівно вплинуло зображення квітів, з властивими їм чистотою звучання кольору. Матеріал надруковано [126, с. 59–60].

2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення».

Символіка лотосу на Сході має східні риси з лілеєю на Заході. У християнстві лілія або ваза з лілією зображується в композиціях на тему «Благовіщення». За визначенням С. С. Аверінцева, «Благовіщення (сповіщення) — початковий момент Боговтілення, тобто Земного життя Ісуса Христа» [3, с. 44]. У християнстві лілія — це чистота і невинність, символ Діви Марії. Кілька лілій на одному стеблі означають невинність, відродження і безсмертя. Пряме стебло означає Божественний розум, поникле листя — скромність, аромат — божественність, білий колір чистоту. Данте назвав її «лілією віри» [103, с. 180–181]. У греко-римської міфології лілія символізує чистоту, спокій, воскресіння і царственість. Лілія присвячена всім богиням-дівам. Лілія виросла з молока Гери (Юнони) і Діани як знак невинності [103, с. 180–181]. Джон Фолі нагадує, що «в класичній міфології лілія походить від зображення молока, що ллється з грудей Гери. Християни вважали, що лілія проросла зі сліз Єви, коли та покинула Рай. Також це емблема Діви Марії, яка мала ще ім'я Мадонни лілії. Також символ Трійці і трьох чеснот: віри, надії і милосердя» [222, с. 387].

Триптих Сімоне Мартіні і Ліппі Меммі «Благовіщення» (1333; темпера, дерево; 265 x 305 см, Уффіці, Флоренція) (іл. 2.4.1) був створений для капели св. Ансано в Сієнському кафедральному соборі. Від архангела Гавриїла, який приніс Богоматері благу звістку про те, що Марія народить Спасителя людства, йде накреслена на золоті фраза: «Радуйся, Благодатна, Господь з Тобою» (Лк. 1 : 28). Рвучкий рух посланника неба, від несподіваного явища якого немов би відхитнулася Марія, передано складно організованими орнаментальними складками. При збереженні старої іконографії, золотого тла, лінійно-площинного трактування форми, твір друга Петрарки володіє ювелірною вишуканістю, легкістю, граціозністю, співучою плавністю лінійних ритмів, красою колірного ладу. Бернард Бергсон поетично описує своє враження: «Сонячний промінь впав на сніг, що тане». Мистецтвознавець зауважує, що «Сімоне Мартіні підпорядковує все своєму почуттю краси» [19, с. 113].

Композиція представлена в просторі, що є своєрідною моделлю п'ятинефного храму. Таке ставлення властиво візантійському і готичному мистецтву. Золоте тло символізує божественну присутність [2, с. 46–47]. У центрі зображена вишукана ваза з ліліями на довгих стеблах. Вона символізує чистоту і непорочність Діви Марії. Архангел Гавриїл увінчаний вінцем з оливи. В його руці оливкова гілка. Зображення архангела Гавриїла з оливковою гілкою в сценах Благовіщення зустрічається досить рідко. У візантійських і давньоруських іконах Гавриїл зображувався з посохом, як вісник, без лілій або оливкової гілки. У книзі Дж. Купера «Енциклопедія символів» сказано, що олива означає безсмертя, родючість. Оливковий вінок ототожнював дівчину з Герою, а юнака з Зевсом, а обидва — священний шлюб Зевса і Гери, Місяця і сонця. Лист оливи означає оновлення життя. У Китаї — означає спокій, стійкість, щедрість, витонченість. У християнстві олива — плід Церкви, правовірність і світ [103, с. 226–227].

По обидва боки від сцени Благовіщення зображені святі Ансано і Джулітта. Вони трактовані більш об'ємно, ніж Діва Марія та архангел Гавриїл. Тим самим, можна бачити, що витонченість образів відповідає їх вищій ролі. Не тілесну, але духовну якість прагне виразити художник в образі Марії: Її фігура майже позбавлена об'єму, вона здається силуетом на золотому з червонуватим відтінком тлі.

Характерною особливістю сієнських майстрів було поєднання візантійського канону з готичною традицією [10, с. 174–175]. Але, за словами В. М. Лазарєва, «візантійська спадщина втрачає в руках художників Сієни суворість, а готичне — розсудливість», що надає живопису цієї школи особливу витонченість і, разом з тим, натхненність [108, с. 9]. В. М. Лазарєв говорить про вплив на художників французької куртуазної культури [108, с. 10]. Н. О. Дмитрієва стверджує, що в мистецтві Італії Проторенесансу готичні традиції не ламаються, а «проймаються більш життєрадісним і світським початком» [72, с. 223].

Фламандського живописця Робера Кампена (1378–1444) (його називають також флемальським майстром) вважають родоначальником нідерландського живопису. Триптих «Благовіщення» відомий також як Вівтар сім'ї Мероде (бл. 1427–1432). Центральна панель: 64,1 x 63,2 см; бічні — 64,5 x 27,3 см (іл. 2.4.2). На лівій стулці триптиха показаний садок перед входом у будинок, його прикрашає кущ червоної троянди — символ Богоматері. Кущ зображений перед розкритими дверима — один із символів Діви Марії. У ніг замовників, що схилили коліна серед простих трав, художник з великою увагою до ботанічних особливостей рослин зобразив світлі гвоздики, маргаритки, кущики суниці. Суниця і червоні гвоздики символізують кров Христа. У зображеннях Мадонни з Немовлям рожеві гвоздики використовуються як емблема материнської любові [103, с. 51; 213, с. 54].

У центральній частині триптиху в інтер'єрі звичайного будинку зображена сцена Благовіщення. Умовно трактований сяючий білий одяг ангела, як і насичено яскраво-червона сукня Марії, виділені тоном і кольором. На відміну від мистецтва античності, де одяг підкреслював об'єм тіла, в триптиху Робера Кампена ритмічно впорядковані складки досить самостійні, вони грають важливу роль в одухотворенні плоті. Символічне трактування свідчить про тісний зв'язок Кампена з традицією середньовіччя, про перехідний характер мистецтва майстра на його шляху до стилістики Нового часу.

Сцена «Благовіщення» представлена в інтер'єрі звичайного будинку, де кожен предмет має символічний зміст. У центрі полотна на круглому гранованому столі показаний глечик з єдиним стеблом білої лілії — символом непорочного зачаття Діви Марії (іл. 2.4.3). У християнстві ваза з лілією символізує Благовіщення. Зображення у центрі визначає ключову роль лілії в сприйнятті сюжету. Вона показана з двома розквітливими квітками і третім бутонем. У символі Святої Трійці: Отець, Син і Дух Святий — бутон можна трактувати як образ майбутнього народження Спасителя. Цю ідею

підтримує зображення немовляти Христа, Який несе свій хрест в променях світла, що виходять з хрестовини круглого вікна зліва і спрямованих з небес до Богородиці. В середині низхідної композиційної діагоналі, що зв'язує золоті промені з Богородицею, знаходиться глечик з ліліями, розкрита книга і сувій з пророцтвом. Завершує символічний ряд книга книг — Біблія, що означає мудрість, осягненням якої зайнята юна Марія. Згасла свічка може означати перемогу світла над темрявою ночі. У розкритому вікні видно блакитне небо, з білими хмарами. Христос являє новий духовний світ: Я — світло, на світ прийшов, щоб кожен, хто в мене вірує, що не перебував у темряві (Іоанн. 12 : 46). Під темрявою розуміють або незнання, або гріх.

Ваза символізує «космічні води, Велику Матір, утробу, жіночий сприймаючий початок, прийняття, родючість, серце» [103, с. 31]. «Ваза з квітами або гілками з пагонами — родючість вод. Глечик, як і ваза, — символ материнського лона, джерела життя і цілющої вологи» [213, с. 34]. У буддистів ваза вважається одним із сприятливих знаків, віддрукованих на стопі Будди, і означає тріумф духу і його урочисту перемогу над народженням і смертю. У китайців ваза — символ вічної гармонії. У традиціях китайського буддизму ваза з квітами уособлює довге життя і гармонію. Глечик з живою водою, часто із зеленою гілкою верби вважається атрибутом богині співчуття Гуаньїнь, символом родючості.

Умовне трактування одягу Марії та архангела Гавриїла, який приніс благу звістку, можна порівняти з червоною трояндою і білосніжною лілією, які можуть бути сприйняті як їх живописно-пластичні метафори. Подібно ілюмінатору середньовічних рукописів і творцеві вітражів, художник передає саяво відтінків червоного кольору в одязі Марії і ніжні блакитні кольори білих шат Гавриїла, доповнюючи їх насичено-синім поясом архангела і подушки Марії. Два основні кольори завершені жовтим, представленим золотом крил Гавриїла, тасьмою обрамлення сукні Марії і світлою вохрою столу і сидіння.

Отже, в основі колористичної гами Кампена три основні кольори: червоний, синій, жовтий. Зелений колір листя лілії, трави, сумки для зберігання Біблії і частини крила архангела є додатковим, оскільки складається із поєднання жовтого і синього кольору. Можна побачити, що кольорна гамма нідерландського художника визначена основними кольорами спектра і володіє декоративністю, красою узагальнення, за допомогою якої невеликий триптих сприймається як значний твір, що створює духовне наповнення в інтер'єрі приватного будинку. Завдяки ємким символам в невеликому триптиху передана історія Нового заповіту.

Символіка квітів у картині Гуго ван дер Гуса «Різдво». Середня частина «Вівтаря Портінарі» (1473–1475; 249 х 300 см; дерево, олія; Флоренція, Уффіці) (іл. 2.4.4–2.4.5). Шедевр світового мистецтва — монументальний «Вівтар Портінарі» (Trittico Portinari), створений нідерландським майстром Гуго ван дер Гусом у 1473–1475 роках, — один з перших творів європейського мистецтва Нового часу, де з'являються букети. Гуго ван дер Гус (1440–1482) художник раннього Північного Відродження. У 1473–1476 роках (приблизно в період створення вівтаря) він був деканом гільдії святого Луки у Генті. З 1475 року Гус працював в августинському монастирі поблизу Брюсселя, де в 1478 році прийняв чернечий сан. У назві вівтаря збережено ім'я замовника Томмазо Портінарі (1428–1501), який був банкіром з Флоренції і працював в Брюгге директором банку Медичі. М. М. Нікулін повідомляє, що Вівтар був замовлений для вівтаря церкви святого Егідія у Флоренції. Довгий час перебував у церкві Санта Марія Новела у Флоренції, а в 1900 році перейшов до музею Уффіці [161, с. 246–248].

Віддаючи належне грандіозності змісту і форми цього твору живопису Нідерландів, О. В. Степанов образно називає вівтар Гуго ван дер Гуса «Театром світу» і стверджує, що в ньому відбилося театралізоване дійство різдвяної містерії [201, с. 112–113]. Взаємозв'язок живопису і театру був спільним. Автор книги «Золоте століття нідерландського живопису. XV

століття» М. М. Нікулін пише, що нідерландське мистецтво було пов'язано з театром і релігійні уявлення часто ставили за зразком картин. Наприклад, в 1458 році у Генті розігрувалася постановка по Гентському вівтарю Яна ван Ейка [161, с. 254].

У складний, багаторівневий, напівсферичний простір тричастинного «Вівтаря Портінарі» глядач включається через сприйняття кольорів і снопу пшениці, представлених на першому плані. Нижня частина середини триптиха не випадково залишена вільною від персонажів. Великий розмір фігур в картині сумірний реальній людині, що передбачає включення глядача в містичний простір, де він стає реальним свідком чудесної події.

Важливу символічну роль в розкритті сцени Різдва, зображеного у центральній частині грандіозного триптиха (розмір якого в розкритому стані становить 253×588 см), грають квіти. Сучасники художника повинні були володіти знанням символіки творінь божественного світу, що допомагало їм сходити від світу чуттєвого до надчуттєвого. Дослідник натюрморту Б. Р. Віппер пише: «Художник робить боязку спробу згрупувати квіти, розподіляючи їх у двох місцях. Але гніт ізоляції ще дає себе знати: квіти згруповані по породам і поставлені в різні посудини — лілії в строкатій глиняній вазі, блакитні орлики в кришталевій склянці» [36, с. 202–203].

Картина написана олійними фарбами по дереву. Техніка живопису олією дозволила досягти великої переконливості (в порівнянні з темперою) в вираженні життєвої реальності зображуваного. Нова техніка живопису олією поширюється в Європі з початку XV століття завдяки мистецтву нідерландського живописця Яна ван Ейка [37]. Розглянемо символіку квітів: червона лілія; споріднені з нею іриси; аквілегія (орлик); червона гвоздика.

Лілія символізує невинність, ірис або мечова лілія — страждання, оскільки пов'язаний з «сім'ю скорботами Богоматері». Синьо-фіолетовий колір і трактування одягу Богоматері викликає асоціації з букетом ірисів на першому плані. Одяг ангела — червоний плащ із золотим орнаментом, нагадує велику червону лілію. Білі іриси на кшталт одягу ангелів. Впавши на

землю квіточки аквілегії свідчать про швидкоплинність життя. Англійська назва квітки орлик або аквілегія (*akuilegia*) — *columbine* походить від латинського — *columba* «голуб», оскільки нагадує голуба в польоті. Тому до XVI століття орлик був символом Святого Духа [221, с. 384]. У картинах середньовічних художників він означав присутність Святого Духа.

Відомо, що ірис будучи різновидом лілії, у християнстві є квіткою Діви Марії, Цариці Небесної, символом Непорочного Зачаття» [103, с. 121]. Назву цій квітці дав Гіппократ, грецький лікар (бл. IV століття до н. е.). Джон Фолі пише, що ірис названий на честь грецької богині Іриди. Оскільки посланниця богів сходила на землю по веселці, то «шанувалася, як символ єдності неба і землі, вісниця богів на райдужних крилах, як її називає Гомер в "Іліаді"» [222, с. 385]. Перша друкована згадка про квіти іриси як про декоративні рослини опублікована в книзі ботаніка Карла Клузіуса, що вийшла в Антверпені у 1576 році [161, с. 246]. Зазначаючи символічне значення ірисів (шабельник або «мечеві лілії») слідом за іншими дослідниками Нікулін пише, що ці квіти свідчать про біль, що пронизує серце Марії. Про це ж говорять сім квіток орлика. Серце Марії за текстом Євангелія (Лк. 2 : 41–52) зазнало біль від семи мечів, що пронизували її, коли старець Симеон напрозорив їй дитину: І благословив їх Симеон і сказав Марії, Матері Його: ось лежить Цей на падіння і на піднесення багатьох в Ізраїлі і на знак сперечання, — і Тобі Самій душу пройме меч, — щоб відкрилися помисли багатьох сердець (Лк. 2 : 34–35). Пророцтво Симеона на іконах зображено символічними знаками — мечами. Зазвичай стріл сім. Число сім у Святому Письмі взагалі означає «повноту» чого-небудь, а в цьому випадку повноту того горя, «печалі і хвороби серцевої», які були перенесені Пресвятою Дівою Марією в її житті на землі [161, с. 246].

Гвоздика за християнськими віруваннями вперше розцвіла в день народження Христа [222, с. 383]. Рожеві гвоздики іноді використовуються як емблема материнської любові в зображеннях Мадонни з Немовлям [213, с. 54]. У ранньому християнстві гвоздика є символом страждання Христа,

оскільки її пелюстки за формою нагадують цвяхи, якими були прибиті до хреста Його руки і ноги [4, с. 28]. Плющ, як вічнозелена рослина, означає безсмертя, вічне життя. Через схильність шукати опору є також символом прихильності, дружби [222, с. 385].

У 1483 Вівтар Портінарі був привезений до Флоренції і справив великий вплив на італійський живопис Раннього Відродження. Показанні на першому плані рослини (сніп і квіти) є ключовими для сприйняття ідеї народження, смерті і відродження. Символічне значення снопа і квітів (живих і тих, що осипаються — вмираючих) допомагає розкриттю теми народження і наступної за цим жертвовної смерті Христа — заради духовного спасіння людства.

«Квіти в глечуку» (бл. 1485) фламандського художника Ганса Мемлінга (1433–1494) із зібрання Тіссен в Лугано є одним з перших квіткових натюрмортів в Європі (іл. 2.4.6–2.4.8). Зображення вази з символічними квітами Богоматері виконано олією на маленькій дерев'яній дошці (28,5 × 21,5 см) на зворотному боці триптиха, в центрі якого була зображена Мадонна, а по сторонам портрети замовників. Ю. М. Звездіна стверджує, що оскільки букет складається з лілії, ірису та аквілегії, то натюрморт служить прославленню Богоматері [83, с. 70].

Центральною в букеті є вісь стебла білої лілії, яка сяє в темряві ніші. Припускають, що лілії були привезені в Європу зі Сходу. Східний килим може свідчити про походи хрестоносців до Єрусалиму. Як і при зображенні лотоса в Китаї, тут присутні не тільки розкриті квіти, а й бутони, що вказують на циклічність часу. Нижче лілії зображені іриси, які теж символічно взаємопов'язані з образом Богоматері. Як було сказано вище, іриси є символом Небесного царства і скорботи Діви Марії [83, с. 70]. У Китаї ірис символізує грацію, ніжність і красу на самоті [103, с. 121]. Аквілегія (орлик) символізує Мадонну і перемогу над смертю [83, с. 70].

У всіх культурах глечик, як і інші посудини, є символом материнського лона [213, с. 181]. Ваза і зображена на ній монограма (HIS) символізують

народження і смерть Христа. У монограмі (HIS) на вазі зображений хрест. Квітковий натюрморт, тим самим, має трагічний зміст, взаємопов'язаний з переживанням жертви Христа і страждань Богоматері. Натюрморт показаний в чітко організованому геометричному і тонально тривимірному просторі ніші. Затемнений фон у вигляді кубу відрізняє твір європейського художника і живопис Китаю. Куб є символом землі [213, с. 180].

Лілія представляє ідейний центр композиції Леонардо да Вінчі «Благовіщення» (1472–1475, дошка, олія; 98 × 217 см, Флоренція, Уффіці) (іл. 2.4.9; 2.4.13; 2.4.14). Б. Р. Віппер зазначив різницю зображення лілії в композиціях на тему «Благовіщення» фламандських і італійських майстрів: «Італієць вважає за краще бачити предмети в дії настільки ж, наскільки фламандця з самого початку привертало "тихе життя" речей. <...> Фламандський художник дбайливо ставить білі лілії в вазу. <...> Навпаки, у італійців квіти беруть участь у дії, ангел вносить лілію в швидкому польоті, нахиляючи її до Мадонни» [36, с. 220].

Для італійських художників, по відношенню до майстрів півночі, характерна чуттєва переконливість зображення. У картині молодого Леонардо да Вінчі присутня повітряна імла «сфумато». Бернард Бергсон у книзі «Живописці італійського Відродження» пише: «Я вважаю за краще замість поняття "форма" вживати поняття "дотикова цінність"» [19, с. 87], тому що при погляді на картину ми несвідомо переводимо наші зорові відчуття в уявні відчуття дотику, напруги та об'єму» [19, с. 8].

Висновки до другого розділу.

Аналіз наукової літератури свідчить, що тема «Образ і символ лотоса, троянди і лілії у сакральному мистецтві Китаю та Європи» у розглянутому нами аспекті не достатньо досліджена. Проведений художньо-стилістичний аналіз образу Будди в іконографії Вайрочане, Шак'ямуні, Амітабхі у скульптурі і живопису Китаю показує взаємозв'язок мистецтва Китаю з органікою, властивій формі втілення образу Будди і бодхісатви у мистецтві

Індії. Мистецтвознавчий аналіз творів образотворчого мистецтва свідчить, що квітка лотоса є формотворчою основою образу Будди [115, с. 202–203]. Показано, що в образах Будди Амітабхи відбувається трансформація образу лотоса: від органіки рослини (квітка) до стихії вогню.

На основі порівняння виявлені споріднені риси в іконографії композицій Сандро Боттічеллі «Мадонна з Немовлям між Іоанном Хрестителем та Іоанном Богословом. Вівтар Святого Духу», «Будда Шак'ямуні, який навчає» (1176), «Тріада Будди у ніші» (династія Тан), «Бодгісаттва Гуаньїнь» (династія Цін). Показано, що в ієрархічних симетричних композиціях з виділеним центром квіти символізують ідеальний простір.

Виявлені споріднені атрибути Бодхисаттви Гуань-їнь та архангела Гавриїла: квітка лотоса на довгій стеблині і лілія на стрункому стеблі. Для ритуального мистецтва Європи головним є образ троянди. Вітражна троянда, створена з кольорового скла, пронизаного світловими потоками, символізувала божественну гармонію, втілювала образ Раю, у центрі якого, найчастіше, зображувалася Діва Марія з Немовлям Христом, Який тримає у руках лілію. Троянда тимпану створює символічний зоровий центр. Показано, що сакральна геометрія вітражної троянди готичних соборів Європи має композиційну спорідненість з мандалами тибетських буддистів.

У християнському живописі Північного Відродження Мадонна часто зображувалася в іконографії «Мадонна у трояндовому саду» і «Мадонна в розарії». Декоративно організовані складки Її червоною одягу асоціюються з пелюстками червоної троянди. Виникає візуальна метафора: Мадонна-Роза.

Ритуальному мистецтву буддизму, як і готичному вітражу і живопису властиві загальні якості: ємність ідейного змісту і такі властивості композиції як симетрія, структурна ясність, поєднання людських фігур з рослинним орнаментом, гармонія геометрії та органічних форм. Включення божества у геометричне коло розкритої квітки лотоса і троянди як у буддизмі, так і в

християнстві є символом світового ладу. У буддизмі і християнстві лотос і троянда допомагають уявити образ Раю.

Основні результати розділу апробовано у статтях та доповідях [115, с. 202–203; 116, с. 192–193; 117, с. 263; 119, с. 216–217; 122, с. 143–144]

Розділ 3.

КВІТИ У СВІТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Жанр хуа-няо є одним з провідних в мистецтві Китаю. Він взаємопов'язаний з філософією даосизму і буддизму. Зображення квітів передбачає взаємодію з живими енергіями природи, як в процесі творчості, так і при спогляданні художнього образу.

У культурі Ренесансу домінанта духовної вертикалі (властива середньовіччю) змінилася увагою до чуттєво-відчутного простору землі. У XVII столітті натюрморт формується як сам остійний жанр в мистецтві і досягає апофеозу в творах голландських і фламандських майстрів. Світ горизонталі землі був радісно сприйнятий в його багатстві. Провідний напрямок: зображення квітів у вазі — передбачав з'єднання наукового пізнання природи і філософсько-релігійного осягнення світу.

3.1. Мейхуа і квітуче дерево Європи

У зображенні квітучого дерева в мистецтві Китаю ми зосереджували увагу на дикій сливі мейхуа, яка є однією з «чотирьох благородних» рослин Китаю (іл. 3.1.1.–3.1.5). Період її цвітіння кінець зими — початок весни, тому вона є символом відродження. Характерно, що квіти на деревах з'являються раніше, ніж листя. В культурі даосів квітка мейхуа означає світлу силу ян, стовбур — темну силу інь. Ще стародавні поети в «Книзі пісень» (Ши цзин) оспівували мейхуа. Легендарний засновник даосизму Лао Цзи народився під дикою сливою [217, с. 377–378]. Квіти сливи є символом цнотливості, свободи, стійкості, гідності, скромності, багатоліття [269].

Мотиву дикої сливи надавали перевагу художники династії Тан (618–907). Метод написання мейхуа розкривається у книзі «Слово з Саду з гірчичне зерно» [196, с. 198–207; 411–414]. Чаньський монах Джун-жень (XII ст.) був відомим майстром монохромного живопису мейхуа. «Альбом

живопису сливи мей [майстра] Хуа-гуана» («Хуа-гуа-мейпу») (1140) [79, с. 349–353] містить пояснення символіки квітки дикої сливи, яка розквітає в час, коли ще лежить сніг. Як було зазначено раніше, «науковий переклад текстів зроблений Є. В. Завадською. У книзі Є. В. Завадської «Естетичні проблеми живопису старого Китаю» дослідниця пише, що на своєрідних живописних «іконах» у ритуалі чань-буддизму найчастіше зображали пейзаж або гілку квітучої сливи «мей». Чаньська «ікона» служила осягненню вищої реальності [79, с. 89–90]. Лаконічна композиція Чжао Мен-фу «Квіти дикої сливи мейхуа» (XIV ст.) (іл. 3.1.6) відповідає принципам, викладеним у теоретичному тексті Джун-жень» [120, с. 112–113].

Джун-жень надає великого значення поясненню символіки кольорів: «У кольорах мейхуа укладений образ-символ — сян. Це і є її дух, сутність — ци». Даоси вважають, що «квіти побудовані за принципом Неба — ян і уособлюють сонячний початок, а наповнені соками Землі дерева, стовбури, гілки, за принципом інь. Квітконіжка символізує тайцзи. Тайцзи — абсолютний початок світу. Це категорія, що йде з «І цзин» («Книги змін») була сприйнята неоконфуціанством» [235]. У статті ми вказували, що «у теорії живопису вона може бути ототожнена з дао. Прямостояча чашечка, що підтримує квітку — саньцай, малюється трьома крапками. Саньцай — триєдина суть світу: Небо, Земля, Людина. Квітка, що росте з чашечки, символізує усін — п'ять першоелементів стародавньої китайської філософії. Тичинки символізують п'ять планет, місяць і сонце. Художник зображує бутони, квітучі та зів'ялі квіти, що символізують природний розвиток всіх речей. Бутони означають союз Неба і Землі. Оскільки зображення несе філософський і космогонічний сенс, важливо слідувати досвіду попередників [120, с. 113]. Джун-жень вчить: «Кожну деталь постійно звіряй зі штрихами древніх» [79, с. 350–352].

Джун-жень давав художникам, які зображують мейхуа рекомендації: «Намагайся декількома штрихами і невеликою кількістю туші передати їх сутність, керуючись при цьому вимогами розуму», «Концентруй душевні

сили в грудях, думай про форму кольорів, про химерність і впертість стовбурів» [79, с. 350]. Джун-жень вважає за необхідне глибоке вивчення натури квітки щоб передати її сутність.

Описуючи нескінченне різноманіття мейхуа, Джун-жень використовує поетичний образний лад метафори. Наприклад, він порівнює квіти із зернятками перцю. Квітка нагадує йому «ніжки бронзової триноги», «вироби, вирізані з дорогоцінного каменю», гілки сливи ростуть «як крила птаха, що летить». Художник порівнює стовбур квітучого дерева «з драконом або феніксом, що летить», який «підноситься як пагорби гір» [79, с. 350]. Таким чином, як було вказано нами раніше, «у глядача виникає складний асоціативний зв'язок: мейхуа наділяється якостями людини, птахів, тварин, міфологічних істот, рослин, гір, предметів. Таким чином, вона включена в культурний простір, перестає бути просто квіткою і стає частиною цілісної світобудови. Зображення мейхуа дає можливість художнику відчувати гармонію зі світом. Так здійснюється мета і шлях майстра — дао» [120, с. 113].

Для художника важливо переосмислення натури. Досконало вивчивши натуру, майтер передає стан своєї душі, в лаконічному зображенні точно знайденої форми. Таким чином він не подвоює реальність, а народжує художній образ. За думкою чаньського художника, «таємниця живопису мейхуа» полягає в тому, що, перш за все, необхідно обмірковувати ідею — і (задум). Пензель повинен бути «моторний», «натхненний якимсь божевіллям», а рука рухатися «подібно до блискавки» [79, с. 352]. В словах Джун-жень: «Головки квітів подібні ієрогліфу пін» міститься ідея про єдність живопису і каліграфії [79, с. 350]. Прикладом може бути картина Чжао Мен-фу «Квіти дикої сливи мейхуа» (XIV ст.) [120, с. 113] (3.1.1).

Постулати чаньського ченця залишаються важливими протягом століть. На картині Жень Бо-няня (1840–1896) «Поет, який шукає квіти сливи мей» (1895) (іл. 3.1.6) представлений поет Лю Цзін-фу. Темою його філософських віршів були квіти мейхуа. Як було відмічено у нашій статті,

«бажання зустріти нову весну, відчутти і передати у віршах вічне відродження життя змусило поета пуститися у пошуки квітучого дерева. В даному випадку, мейхуа є своєрідним втіленням Краси. Слива мей цвіте на китайський Новий рік. У тремтячій фігурі Лю Цзін-фу, що замотана в плащ, художник передав відчуття холодної зими» [120, с. 113–114].

Композиційний рух у паперовому сувої має напрям справа наліво, що притаманно мистецькій традиції Китаю. У нашій публікації ми надаємо мистецтвознавчий аналіз композиції: «У нескінченному просторі, вільному від прив'язки до лінії горизонту (властивій європейському мистецтву Нового часу), на сірому ослику застиг поет. Він занурений у споглядання явленого йому образу ідеальної Краси — дива мейхуа. Хлопчик, що супроводжує поета, несе квітучу гілку. Графіка гілки мейхуа отримала нове життя в ієрогліфах поетичного тексту в лівій частині сувою» [120, с. 114]. Нами відмічено, що «гілки, створені тонкими дотиками пензля, трансформовані і написані в тому ж ключі й ритмі, що ніжні ієрогліфи з краю аркуша. Більш насичені тушшю ієрогліфи другого і третього рядків можуть бути ідентифіковані з лінійним ладом одягу персонажів. Розмиви туші у фігурці ослика, тональний акцент темної плями на волоссі поета разом з різноманітними лініями трактування фігур і гілок, створюють відчуття живописності при аскетичному колірному рішенні» [120, с. 114].

Хоча індивідуальний стиль Жень Бо-няня іменують «безладним пензлем», ми бачимо, що за імпульсивним, спонтанним письмом відчувається високий рівень ретельного відбору засобів виразності мистецтва. Глибинна енергія твору «Поет, який шукає квіти сливи мей» свідчить про те, що фундатор шанхайської школи Жень Бо-нянь був знавцем спадщини традиційного мистецтва Китаю, зокрема, венженьхуа, на основі якого він створив свій неповторний стиль. Ми дійшли висновку, що «проста сюжетна тема, виражена мовою живопису та каліграфії, наповнена глибоким філософським змістом. Отже, людина включена у природні ритми. Сюжетна

основа зображення людини зближує твори Жень Бо-няня з мистецтвом Європи» [120, с. 114].

Видатний майстер Ци Бай-ши (1864–1957) побудував «Кабінет тисячі слив» чи «Кабінет поезії» в містечку Мейкун, де було багато квітучої сливи мейхуа [298]. Як пише Є. В. Завадська, у формуванні художньої мови Ци Бай-ши велике значення мала творчість Сюй Вея і Джу Да [298; 82, с. 74]. В своїй статті ми доводимо, що «майстер не копіював давні твори живопису, а прагнув сприйняти їх духовне наповнення і дати інтерпретацію при роботі з натури. У такій спосіб, природа давала імпульс, підтриманий високою культурою. Творча діяльність Ци Бай-ши охоплювала не тільки живопис, що є предметом нашого розгляду, але і різьблення печаток, каліграфію, поезію, теорію мистецтва. Тільки в 35 років майстер сконцентрував увагу на живописі» [120, с. 114].

У книзі про Ци Бай-ши Є. В. Завадська стверджує, що художник вважав поезію за основою втілення духовності [82, с. 60]. З ранніх років Ци Бай-ши ретельно вивчав філософські твори, знав літературу династій Тан і Сун, декламував «Вірші тисячі поетів» і сам писав поезії. У словах «Тільки квітуча слива знає мене» можна відчувати спорідненість поета-художника витонченої краси та символічної стійкості мейхуа. В живописних сувоях Ци Бай-ши «Квіти мейхуа» (1947) (іл. 3.1.7), «Гліцинії і квіти мейхуа» (1951) (іл. 3.1.8) квіти дикої сливи написані кіновар'ю, яка символізує чоловіче, полум'яне, позитивне начало ян. Видимо, що виробництвом кіноварі у Китаї займалися давні алхіміки [82, с. 65]. У нотатках про живопис Ци Бай-ши концентрує свою увагу на кіноварі. Отже, у сувої «Гліцинії та квіти мейхуа» (1951) червоним відтворені не тільки квіти, а й гілки дерева. Як зазначено нами у мистецтвознавчому аналізі: «цей колір використовується майстром у парі з чорною тушшю — іншою найбільш популярною фарбою. Гілки і листя гліцинії написані найтоншими відтінками чорного. Червоні печатки завершують поетичні тексти подібно крапкам у кінці речення. Химерні візерунки гілок викликають явні асоціації з ієрогліфами. Лаконізм,

неповторний лінійний і колірний ритм в єдності з каліграфією та поезією створюють унікальне звучання символічного образу квітів» [120, с. 114].

Стійка іконографія мейхуа характерна для розповсюдженого у прикрашанні ваз і блюд для подарунків, які використовувалися як подарунки до новорічних свят. Наприклад, у вазах «Чорного сімейства» XVIII століття династії Цин (1644–1911) з Одеського музею західного та східного мистецтва (іл. 3.1.13), а також з Метрополітен-музею (іл. 3.1.9) розпис емаллями створений у обмеженій кольоровій палітрі. У наших попередніх публікаціях було встановлено, що «домінанта темряви не властива образотворчому мистецтву Китаю. Чорний фон присутній у декоративному мистецтві: у лакових розписах, у вазописі. У вазі з Метрополітен-музею чорний фон допомагає висловити яскравість білих квітів мейхуа. Склеястий ґрунт, показаний у нижній частині композиції, означає подолання перешкод в ім'я торжества життя. Мейхуа межує з бамбуком. Ці дружні рослини символізують чистоту і відданість. Пара птахів стверджує сімейні цінності. Символічна основа відома глядачам, увага яких зосереджується не так на розповідному сюжеті, а на естетичній цінності твору. У зображенні на вазі представлена своєрідна модель світу, в якій присутня скеляста земля і дерево, що з'єднує землю та небо. Квітуче дерево мейхуа, крона якого відповідає сфероподібному об'єму верхньої частині вази, представляє не фрагмент, а цілісний образ світу» [120, с. 114].

У декорі вази жовтого сімейства династії Цин (XVIII століття), яка зберігається в Метрополітен музеї (іл. 3.1.10) зображений канонічний мотив квітучої мейхуа в композиції скалистого пейзажу в безмежному просторі. У декор включені молоді листя бамбуку та ластівки, що ширяють у повітрі у верхній частині сосуду. Таким чином ми дійшли висновку, що «на відміну від європейського мистецтва, у Китаї важливим є зображення цілісної природи, не випадково жанр називається «Квіти і птахи». Характерною особливістю композиції є зображення мейхуа на стрімкій скелі. Як ми зазначали, таке розташування символізує можливість життя і процвітання в

складних природних умовах. Золотисто-жовтий фон сприймається як напоєний сонячним світлом простір. Подібно до живопису, в розписі відсутня лінія горизонту, що виводить зображення у глобальний простір» [120, с. 114].

У своїй статті ми приділяємо увагу особливостям зображення квітучого дерева у мистецтві Європи різних часів. Прикладом у мистецтві класицизму є алегорична композиція Нікола Пуссена «Тріумф Флори» (1628), яка експонується у Луврі (іл. 3.1.11). Зображення квітучого дерева допомагає створити образ відродження природи та пов'язаною з нею людиною. У публікаціях за темою дисертації було висвітлено, що «картина лідера класицизму має театралізований характер. У золотому возі, запряженому амурами — синами богині кохання Венери, велично сидить Флора. Її всипаний квітами шлях символізує оновлену землю. У центральній вертикалі зображено молоде дерево, білі квіти якого виділяються на синьому тлі неба. Справа зображені динамічні купчасті хмари, що повторюють форму крон потужних старих дерев у лівій частині композиції. Квітуче дерево в центрі полотна сприймається як міфологічний символ дерева життя» [120, с. 115].

Картина В. М. Васнецова «Іван-царевич на Сірому Вовку» (1889) з ДТГ (іл. 3.1.12). Під час роботи над цим міфопоетичним образом, художник працював над монументальними розписами Володимирського собору в Києві. Нами раніше вказувалося, що «зображення квітів займає значне місце в цьому храмі, декорованому в стилістиці раннього модерну. Паралельно з розписом собору художник звертається до чарівної казки, в якій збережено сюжет східних слов'ян, де розповідається про порятунок Душі-дівичі з підземного царства Коцця Безсмертного. У центрі картини, на сірому вовку, зображений Іван-царевич і дівчина, що прихилилась до нього. Вовк є тотемною твариною, яка допомагає переміщенню у міфологічному просторі» [120, с. 115]. Таким чином, символіка квітів і кольорів грає важливу роль у створенні художнього образу.

Зміст полотна «Іван-царевич на Сірому Вовку»: перемога життя над смертю ціною подвигу, вчиненого героєм [244], розкривається через символічний пейзаж, який зображує похмурий ліс у мареві туману. Подолав темряву мертвого лісу, герой потрапляє на шлях світла. У нашій статті ми вказували, що «ключова символічна роль належить ніжно-рожевим квітам молодій вишні, зображеної в правій частині полотна. Квітуче дерево символічно і композиційно протиставлено мертвому стовбуру старого дерева. Рух передано за допомогою діагоналі, що «падає», спрямованої справа наліво. Гілки молодого квітучого дерева також спрямовані справа наліво. Отже, «вхід» глядача в простір полотна споріднений мистецтву Далекого Сходу. Незвичайне композиційне рішення справа наліво відповідає втіленню ідеї подолання перешкоди лісу» [120, с. 117].

Зображення різних квітів є важливою складовою в розкритті символічного змісту картини. В. М. Васнецов показує квіти і бутони білих лілей, які мерехтять на заболоченому ґрунті. Вони не відразу помітні. Яскраво-блакитні незабудки і сині іриси символізують любов і вірність. Як ми зазначали, «у мистецтві модерну квітка лілії наближена до традиційної для Китаю символіки лотоса, стверджуючи перемогу світла над темрявою» [120, с. 117].

Образ квітучого саду важливий у створенні нового художнього напрямку останньої третини XIX століття – імпресіонізму. Створюючи легку, подібну до мережива живописну композицію, в якій зображені білі крони квітучих дерев, Клод Моне (1840–1926) очищує палітру від темних коричневих кольорів, які були характерні для полотен, створених у майстерні. Таким чином, мотив квітучого саду відповідав новій колірній системі імпресіонізму. У пейзажі «Весна. Цвітіння фруктових дерев» (1873) (іл. 3.1.14) з колекції Метрополітену художником відтворено враження від пробудженої весною природи. У публікації за темою дисертації було встановлено, що «на відміну від заснованих на міфології композицій європейських майстрів Нового часу, де важливим є сюжет, імпресіоніст

Моне зосереджений на створенні живописного образу самої природи. Літературна розповідь про підперті опорами гілки дерев старого саду і його відродження до нового життя з приходом весни відступає на другий план» [120, с. 117].

Як було нами відмічено, «пейзаж з квітучим садом написаний через рік після створення знаменитої картини «Враження: Схід сонця» («*Impression, soleil levant*») (1972), в період відкриття нового живописного сприйняття світу. Моне передавав зміну кольору залежно від стану природи і, у такий спосіб, увічнював красу миті життя. Звертаючись до одного мотиву, французький майстер, як правило, створював серії творів, в яких передавав різні стани світлоповітряного середовища» [120, с. 118].

В своїй попередній публікації ми надаємо художньо-стилістичний аналіз пейзажів Клода Моне, в якому розкриваємо роль квітів в образотворчій мові майстра: «У картинах Моне абрис квітучих дерев ніби розчинені у небесній блакиті – зображення ніжних, світлих кольорів відповідає новаторській формі живопису імпресіонізму, для якої властиво єднання предмета і простору» [120, с. 118]. Можна бачити, що «Моне відмовляється від архітектоніки класичного пейзажу з ясною побудовою простору за планами, тонально важким низом полотна та легким верхом. Вібруючі рожеві пелюстки квітів, що обсипалися, покривають землю, позбавляють її щільності. У зображенні падаючі тіні стовбурів і крон Моне використовує закон контрасту. Насичений зелений колір тіні стає більш активним, ніж колір самого дерева. У такий спосіб, зникає матеріальність чуттєво-конкретного предмета, який розчиняється в середовищі. Сад написаний з високої точки зору, що сприяє передачі умовного, розширеного простору. Лінія горизонту «тане», розчиняється у білих кронах дерев, які з'єднують землю і небо» [120, с. 118].

Спільними для картин Клода Моне і пейзажів китайських майстрів є: звернення до одного й того ж мотиву; пейзажі написані з високої точки зору;

їм притаманне умовне зображення простору, оскільки знівельована лінія обрїю; фактурний мальовничий мазок.

У розглянутому нами пейзажі Клода Моне «Весна. Цвітіння фруктових дерев» (1873) (іл. 3.1.14) існує спорідненість методів створення образу природи художниками Китаю. У попередніх публікаціях дослідження висвітлено, що «пейзаж виступає як самостійний жанр, поза літературним сюжетом. У пейзажі відсутнє зображення людини, що компенсовано передачею особистого емоційного переживання природи художником; його стан передано за допомогою найтонших градацій кольорової гами світла. Водночас, відзначимо відміну. Китайський пейзаж (зокрема, зображення квітучого дерева) пов'язаний з традиційною духовною культурою (даосизм, буддизм, конфуціанство). У мистецтві імпресіонізму домінує не філософський зміст образу квітучого дерева, а прагнення до пошуку нових виразних засобів мови живопису: кольору, простору» [120, с. 118].

У Метрополітен музею Нью-Йорку експонується пейзаж Вінсента Ван Гога «Квітучий сад» (1888) (іл. 3.1.15), який був створений у Арлі на Півдні Франції. Як було сказано в художньому аналізі полотна: «Яскраве сонце визначає золотаву гаму написаного з натури полотна, перетвореного емоційним станом художника. Небо займає простір, рівний землі. У мальовничому образі саду велике значення має графічно виразне трактування гілок старих дерев, зображених на світлому тлі неба. Білі пелюстки квітів, що опали з дерева, пов'язують небо і землю» [120, с. 118]. Художник писав: «замість того, щоб спробувати точно зобразити те, що перебуває в мене перед очима, я використовую колір більш довільно, так, щоб найповніше виразити себе» [144, с. 416]. Умовне трактування землі у вигляді сферичних пагорбів, розширює традиційне для академічного мистецтва рішення тривимірного простору. Ван Гог використовує характерний для мистецтва Далекого Сходу експресивний мазок пензля. Наприклад, у творах Ши Тао.

Художньо-стилістичний аналіз показує зв'язок композиції Вінсента ван Гога «Квітуча гілка мигдалю» (1890) з музею Ван Гога в Амстердамі (іл.

3.1.19) та декоративних блюд Китаю на мотив мейхуа, створених у техніці розпису кобальтом (іл. 3.1.18). Ван Гог відмовляється від зображення обрію. Білий колір квітів утворює контраст з глибоким синім фоном. Можна бачити загальне умовне рішення твору китайських майстрів і європейського живописця.

Порівняння картин Клода Моне та Вінсента ван Гога, надане у статті показує, що «на відміну від Клода Моне, Вінсент ван Гог зближується зі змістовною основою мистецтва Китаю. Постімпресіоніст уподібнює природу організму людини» [120, с. 119]. У листах до брата Вінсент пише про позитивне значення малювання з натури в роботі над пейзажем: «Якщо малюєш вербу так, немов вона — жива істота, — а врешті-решт так воно і є, — все оточення виходить само собою». Ван Гог підкреслює цінність стану самозаглиблення: «потрібно тільки зосередити всю увагу на цьому дереві та не відступати, поки воно не почне жити» [144, с. 400]. Такій підхід є тотожним до медитації китайських майстрів, які передають своє злиття з природою у створених ними пейзажах.

У поетичному змісті пейзажу фовіста Кеса ван Донгена «Весна» (1908) з колекції Ермітажу (іл. 3.1.16) присутня метафора: білі квіти на деревах ототожнюються з легкими хмарками на синьому небі. Як було помічено раніше у статті: «у побудові фрагментарної композиції, у виразній графіці темних стовбурів, що виділяються на світлому мальовничому просторі неба, можна помітити риси, споріднені мистецтву Далекого Сходу. Близьким є також декоративний лад колірного рішення в розкритому, умовно-сплощеному просторі. В основі колірної гами композиції: червона, жовта і синя фарби. Зелений колір відродженої землі — додатковий. У живописі ван Донгена відбувається з'єднання спадщини середньовічних вітражів Європи і мистецтва Далекого Сходу» [120, с. 119].

3.2. "Квіти і птахи" Китаю та "Букети у вазах" Європи

Задачею цього підрозділу є художньо-стилістичний порівняльний аналіз творів: Ву Бін «Рожевий лотос з'являється з води» (династія Мін, 1368–1644), Ма Сінцу «Птах на лотосі» (XII ст.) та Амбросіуса Босхарта Старшого «Букет в арочному вікні» (1618), «Китайська ваза з квітами» (1609); розкрити символічний сенс зображення квітів і показати взаємозв'язок досліджуваних творів мистецтва з релігійно-філософським сприйняттям світу Європи та Китаю; виявити споріднені риси стилістики гунбі і реалістичної достовірності декоративних європейських квіткових натюрмортів XVII століття [113, с. 90].

Шедевр художника династії Мін (1368–1644) Ву Біна «Рожевий лотос з'являється з води» експонується в музеї Палацу в Пекіні (Музей Гугун) (іл. 3.2.1). Рожева квітка лотоса — ян постає серед вод — інь. Вже сама назва маленького зображення (23,8 x 25,1 см) має поетичне забарвлення. Відомо, що лотос, слідуючи за сонцем, розкривається з його першими променями, а на заході закриває пелюстки. Композиція написана ніжними водяними фарбами на природному кольорі шовкового фону в техніці гунбі. У Китаї цінують своєрідну «патину часу», властиву старовинним творам мистецтва. З часом шовк і фарби зблизилися в тоні під впливом світла і набули особливої вишуканості. М'які тональні градації допомагають передати об'єм квітки, кожна пелюстка якої неповторна за силуетом. Метод гунбі («ретельної кисті») передбачає не подвоєння природи, а створення образу квітки. Художній відбір виявлений в умовному просторі. Лотос на тлі природного кольору немов би народжений з вселенського простору. Можна знайти аналог у написанні ікони, коли в процесі творення образу відбувається поетапне втілення матеріального, тілесного початку з вселенського [113, с. 90].

Художник ретельно вивчав натуру, але при створенні образу не був її рабом. Про це свідчить ритм пелюсток квітки, ясний силует якої виділяється на тлі великого аркуша. Передаючи характер кожної пелюстки, її внутрішню

і зовнішню форму, художник вивчив квітку з усіх боків і створив узагальнений образ краси, чистоти і ніжності. Кольорове рішення твору засноване на діалозі холодного ніжно рожевого і гармонійного з ним смарагдово-зеленого.

У трохи зрушеному вправо центрі композиції показана дозріваюча насіннєва коробочка з маленькими жовтими тичинками. Використання контрастного співвідношення: світле — на темному і темне — на світлому створює декоративність. Для виявлення конструктивної основи композиції знайдений ідеальний пластичний хід. Округла форма ритмічно взаємопов'язана з подібною до кола формою зеленого листя, квітки і його центру — коробочки з насінням. Коло — символ неба.

Можна припустити, що спочатку композиція була альбомним аркушем, про що свідчить фрагмент червоної печатки автора. Заокруглена форма, в яку вписаний початковий овал лотоса, дозволяє припустити, що твір міг бути використаний для віяла. Близьке споглядання символічної квітки красунею передбачає можливість медитації на ідеальний образ, в якому, подібно до дзеркала відбивається її подoba. Високу якість зображення було оцінено власниками і, для збереження від впливу часу і згубних для водяних фарб променів світла поміщено в альбом.

«Люди в давнину не любили багато говорити. Вони вважали ганьбою для себе не встигнути за власними словами», — навчав Конфуцій [113, с. 90–91]. Швидкоплинна мить життя увічнена у шедеврї Ма Сінцу «Птах на лотосі» (24,5 x 25 см) (XII ст.) (іл. 3.2.2). Композиція створена на маленькій площині середньовічного шовку золотого кольору. Хуа-няо – жанр, який наближує людину до природи. Невеликі розміри зображень на віялах та на аркушах альбомів передбачають близьке споглядання. Всі елементи композиції: птах на гнучкому стеблі, листя і коробочок із семенами лотосу показані у ракурсі зверху. Зображення має символічний зміст.

Глядач «входить» в композицію альбомного аркуша справа наліво, як це властиво живопису Китаю. Його погляд направляє гнучка лінія стебла

лотоса, увінчаного коробочкою з насінням. Її врівноважує пташка, що націлилась на зображену у верхній частині аркуша осу. Лінія шиї і голови в'юрка вторить пластиці гнучкого стебла, а прямий темний хвіст контрастує з нею, створюючи двоєдність ян — інь. Художник сприймає і пропонує до споглядання драматургію неминучої зустрічі тління і потенції нового народження рослини з готового обсіпатися насіння, що дозріло в сухій коробочці лотоса.

Як вже було зазначено в нашій статті «врівноважена динамічна композиція заснована на перетині двох гнучких діагоналей: стебла лотоса, завішеного сухою коробкою дозрілого насіння, і не менш пластичного тіла птиці. У нижній правій частині композиції показаний лист лотоса, який немов би розчиняється в просторі, живе один вегетаційний період. В округлому листі рослини виявлена оголена структура: тонально позначений світлий центр, від якого радіально розходяться, розгалужуючись, життєві артерії» [113, с. 91].

Характер листку лотосу має рідство з силуетом коробки з семенами. Форма коробочки лотосу, що відцвів, спрямована всередину і має інтровертну структуру. Вона протилежна екстравертному характеру великого листку лотоса, зображеного в нижній частині композиції, який органічно поєднується зі стихією води. Можна помітити, що «жилки анігілюючого листа мають відгомін в лініях зів'ялих тичинок на місці з'єднання черешка з коробкою, а також в смугастому тільці осі, яка пролітає. Подоба допомагає сприйняттю цілісності світобудови» [113, с. 91]. У художньому творі втілена ідея коловороту буття, яка має геометричний аналог у колі тайцзі [89, с. 105–142].

Таким чином, як було зазначено у надрукованому нами матеріалі «у лаконічній композиції представлена гармонійна картина світу в діалектичній єдності змін. Фрагментарність зображення передбачає можливість продовження в необмеженому просторі дао, описаному в трактаті Лао Цзи

«Дао Де Цзін», в якому співіснують ян та інь: чоловіче і жіноче, концентрація і розчинення, вдих і видих» [113, с. 91].

Художнику вдалося проявити потенцію внутрішнього руху. Порівнявши зображення і танець, ми можемо бачити загальні якості властиві китайській культурі даосизму. В статті, присвяченій історії і семантиці хореографії Китаю Гао Дзясінь, показано, що в національному танці рух змінюється застиглими позами. Дослідник підкреслює, що під час завмирання танцюриста, глядач може відчутти красу ліній пластики тіла. Гао Дзясінь робить важливі висновки про єдність в танці руху людського духу, душі, дихання, ритму [54, с. 109]. Ці якості виражені в каліграфії і живопису. Так, наприклад, в композиції Ма Сінцу «Птах на лотосі» концентрація виражена в націленій на комаху пташці, в оголеній і жорсткій насіннєвій коробці лотоса (ян), що скинула ніжне листя. Розчинення, жіноче начало втілено в листі зів'ялої водяної квітки (інь).

В протилежність сувоям, маленькі аркуші альбомів не мають літературного сюжету. Тим не менше, в маленьких зображеннях сконцентрована модель світосприйняття Далекого Сходу. Це відповідає словам відомого вченого-китаїста В. В. Малявіна: «Домогтися максимуму виразності, слідуючи якомога суворіше мудрої економії засобів, оголити джерело життя в момент загибелі — таке було завдання художника в традиційній культурі Китаю» [141, с. 23].

Люй Цзі (1425–1505) найбільший художник, який визначив Мінський академічний стиль живопису квітів і птахів і зробив вплив на живописців епохи Мін і Цін. У композиції класика жанру «квіти і птахи» «Біла чапля, орел і квітки лотоса, що падають» (190 x 105,2 см. Пекін, Музей Палацу) (іл. 3.2.3.) представлена філософська поема про наповнене рухом життя природи в її безперервному циклі смерті і відродження. Сюжет, емоційний стан передано через ритм рослин і рух птахів. Для воїна життя ефемерно. Відомо, що Люй Цзі мав звання командира імператорських гвардійців. Тому є усвідомлення крихкості життя. Художник і глядач є спостерігачами

драматичної сцени. У сюжеті і художньому вирішенні сувою показана бурхлива, схвильована природа, в лоні якої розвивається драматична дія. Хижий орел може сприйматися уособленням смерті, а його жертва — біла чапля — життя. У сцені немає фіналу, він може передбачатися в уяві. Чапля зображена не в пазурах хижака.

Композиція направляє погляд глядача від вихрового руху орла по діагоналі, що падає справа наліво до зів'ялого листа лотоса і цілі хижака — білої чаплі, яка намагається сховатися під ним. Рух зверху вниз врівноважено зустрічними діагоналями стебел трьох великих зів'ялих листів лотосів, між якими зображені дві симетричні коробочки, наповнені насінням нового життя. Можна бачити, що простір сувою організовано за трьома основними планами. На першому плані графічно виділені три листа зів'ялих лотосів, далі — біла чапля і за нею очерет. Лотоси та очерет представляють своєрідне рослинне обрамлення для білої чаплі, зображеної у центрі. Мотив вітру переданий через ритм рослин і рух птахів.

Зображені на першому плані стебла і три великих зів'ялих листа лотосів створюють своєрідні лаштунки — рослинний покрив для птаха, що рятується. Слова в назві: «квітки лотоса, що падають» важливі для сприйняття символічного змісту твору. Включений в природний ритм птах гине разом з колись прекрасними рослинами. Над схиленим листям лотоса панують головки коробочок з насінням. Ф. І. Тютчев у вірші 1865 року «Співучість є в морських хвилях...» (*Est in arundineis modulatio musica ripis*) пише: *«Незворушний лад в усьому, / Співзвучність повна в природі, — / Лише в нашій примарній свободі / Розлад ми з нею усвідомлюємо»*. Звук виражають не стільки розкриті дзьоби птахів, що кричать, він виявлений в збентеженому ритмі листа очерету і трьох великих зів'ялих листів лотоса, в центрі яких зображена чапля, що кричить. Ієрогліф «чапля» має значення також «думати», тобто, проявляти обережність [260, с. 205].

Тема життя й смерті проявлена в багатій фактурі. Контраст упорядкованого ритму оперення птахів сприяє вираженню аморфності

зів'ялого листя лотоса. Зібрані кігті орла контрастують з розкритими кінцівками слабшої чаплі. Характер дотику пензля в зображенні пазурів орла має аналогію з гострим листям очерету. Фактура «волоті» очерету відгукується у вібраціях поверхні лотоса. Людина присутня тільки як глядач, здатний до філософського усвідомлення циклу природи, прийняти й естетизувати поетику життя і смерті.

Символічним аналогом картини китайського майстра в європейському мистецтві може слугувати сюжет на саркофагах «Амур — мисливець» і лев, що терзає лань. Аналогічні сцени характерні для золота скіфів, в подальшому — в сценах полювання бароко (Рубенс) і романтизму (Делакруа). Однак, в мистецтві Китаю немає кровожерного терзання жертви. Взаємодію орла і чаплі показано з позиції споглядання, не втручання у природний лад. Свобода в зображенні руху птахів і рослин свідчить про те, що художник уважно вивчав натуру, але під час творчості працював по враженню. Такий метод давав можливість досягти лаконічної виразності, уникнувши випадкового [113, с. 91].

Історики мистецтва слушно відзначають, що **Нідерландах XVII століття** мали сприятливу основу для розвитку квіткового натюрморту [221; 13]. Нідерланди — «низька земля», яку працюючі люди відвоювали у суворого Північного моря, спорудивши греблі. Вони навчилися вирощувати квіти, які хотіли бачити в мальовничих картинах в будь-який час року. У мистецтві Голландії і Фландрії отримали розвиток два типи квіткових натюрмортів: «Букет у вазі» (іл. 3.2.4) і «Гірлянда». Перший тип розвинений в протестантській Голландії, другий в католицькій Фландрії. У зображенні зрізаних троянд, порожніх раковин, гусениці, що повзе і метелика в маленькій композиції (18 x 28 см) фламандського художника Яна ван Кесселя Старшого (1626–1679) «Trompe l'oeil» можна бачити прояв трансформації природи: від розквіту — до загибелі (іл. 3.2.5).

Творчість Амбросіуса Босхарта Старшого (1573–1621) відноситься до Золотого століття живопису Нідерландів. Фламандець за походженням, Амбросіус багато років творив в Голландії і є засновником династії художників, що працюють в жанрі голландського квіткового натюрморту. За визначенням Ю. М. Звездіної видатний твір Амбросіуса «Букет в арковому вікні» (1618, дерево, олія, 64 x 46 см, Гаага, Мауріцхейс) (іл. 3.2.7; іл. 3.2.8) є типовим для емблематичних натюрмортів XVII століття [83, с. 68]. У нашій попередній публікації, було показано, що «у цьому творі гармонійно поєднуються якості бароко: святкова декоративність, просторова динаміка, контрастність світла і тіні, виразність силуету — з багатошаровим змістовим наповненням. Кожна квітка написана з великою увагою і не втрачається в композиції, що має символічний сенс. За два роки до своєї смерті художник прославляє красу світу і, в той же час, налаштовує глядача на роздуми про швидкоплинність життя» [113, с. 91].

Натюрморт «Букет в арковому вікні» відповідає тематиці «Memento mori». В тестах Біблії (Ісайя 40 : 6; Пс. 102 : 15) міститься порівняння життя людини з квіткою: Вона виходить, як квітка й зів'яне, і тікає, мов тінь, і не залишається (Іов 14: 1–2). У натюрморті Амбросіуса ідею «Memento mori» розкрита завдяки зображенню комах, які пошкоджують розкішні квіти; спустошена морська раковина, троянда, що в'яне.

Багатий букет показаний на підвіконні арочного вікна, яке слугує їму перспективною рамою. Тлом для квітів є вигаданий панорамний пейзаж. Як було доведено у нашій статті «метод роботи над квітковим натюрмортом передбачає вивчення рослини в численних етюдах. Створені з натури, з науковою ретельністю ботаніка етюди квітів служили основою для композицій букетів. В різних поєднаннях квіти постають перед глядачем незалежно від часу свого цвітіння. Їх спільне існування ґрунтується не на минаючому місяці весни або літа, а на глибокому символічному сенсі, який могли читати освічені глядачі» [113, с. 92].

Для виявлення значущості букета Амброзіус використовує закон контрасту: представлені на першому плані квіти займають центральне місце полотна. Квіти показані в натуральному розмірі на відміну від далекого пейзажного плану. Відсутність середнього плану веде до зорового порівняння розмірів квітів і ландшафту. Букет стає надзвичайно значним. Цьому сприяє також низька лінія горизонту. Букет барвистим силуетом виділяється на тлі світлого блакитного неба. Подібні просторові рішення властиві портретним образам Ренесансу, які прославляють людину як вінець Божественного творіння. В даному випадку, іконографія портрета використовується в натюрморті та служить створенню монументального образу квітів [113, с. 92].

Важливим в просторовому рішенні композиції є арочний проріз вікна. З його допомогою букет опиняється на кордоні інтер'єру та екстер'єру, внутрішнього і зовнішнього простору, простору будинку і простору світу. Зауважимо, що в пейзажі видно високі шпилі храмів. Перший план — квіти — написаний з найбільшою ретельністю, що не заважає декоративній цілісності натюрморту. Деталі підпорядковані цілому. Пейзажний дальній план ніби розчинений у повітряному серпанку. Зображення архітектурного фрагмента — арочного отвору — дає можливість активного використання світлотіні, що створює ілюзію реального тривимірного простору. Прийом, яким користується художник, нагадує ілюзорне зображення архітектури в розписах ренесансних палаців з використанням техніки гризайль. Гризайль (від франц. «gris» — «сірий») є монохромним живописом, що виконується тональними градаціями одного кольору [8, с. 146].

Композиція букету побудована за принципом ідеальної рівноваги. Колорит натюрморту ґрунтується на основних спектральних кольорах: червоному, жовтому і синьому. Насиченість яскравих кольорів квітів підкреслюють тіні арочного вікна. Верхівкою букету є яскравий жовтий ірис. Зображений зліва блакитний ірис урівноважений квіткою аквілегії. Зображення ірису в верхній частині букета характерна властивість

натюрмортів Нідерландів з часів XV століття. Зокрема, на одному з перших європейських натюрмортів, створеному Хансом Мемлінгом (1485) (іл. 2.4.6) [113, с. 92].

Джон Фолі пов'язує назву іриса з ім'ям грецької богині веселки Іриди. Символіка ірису близька до лілеї [222, с. 385]. Спираючись на збірку емблем Камерарія Ю. М. Звездіна вказує: «ірис, що увінчує букет, може слугувати вказівкою на можливість порятунку через доброчесність» [83, с. 73]. Дж. Купер пише: «маленькі скромні незабудки можуть означати чесноти. Нарцис — воскресіння. У китайців він є символом самоаналізу і самоповаги, а також удачі в наступному році» [103, с. 214]. Далі знавець символів пояснює, що конвалія «означає солодкість, невинність і скромність. У християнстві є символом Діви Марії і символом пришествя Христа. Разом з конваліями навесні приходить нове життя» [103, с. 173].

Наскрізне, подібне до коштовного мережива темно-зелене листя, служить контрастним фоном для прояву яскравих кольорів. У нижній частині букета показані рожеві і червоні троянди — символи Богоматері. Справа — червоний анемон. Зображені в центрі букета білі нарциси в ряду християнських символів означають Богоматір і Воскресіння [83, с. 66]. Ірис може означати Царство Небесне і відпущення гріхів, нарцис — Воскресіння [83, с. 73]. У центрі верхньої половини букета і зліва внизу зображені чорнобривці, які в Україні називають чорнобривцями, в Німеччині — турецька гвоздиною. Ці рослини потрапили в Європу з Центральної і Південної Америки в XVI столітті. У 1753 році Карл Лінней дав цим квітам латинську назву — *Tagetes* в честь Тагеса, етруського напівбога, онука Юпітера, який прославився своєю красою і даром провидця [14].

За словами дослідниці Ю. М. Звездіної, в багатьох натюрмортах Нідерландів присутні символи чотирьох стихій: вода, земля, вогонь, повітря [83, с. 69]. Наприклад, у натюрморті Амброзіуса Босхарта Старшого «Букет в арковому вікні» квіти уособлюють землю. Мушлі символізують воду.

Гвоздика, що лежить на підвіконні приречена на в'янення. Таким чином, натюрморт з квітами сприймається як алегорія тлінності буття.

Квіти поставлені не у вазу, а в прекрасний келих для вина, прикрашений золотими масками. Мотив келиха можна сприймати як алегорію сп'яніння красою життя, чуттєвими радощами. Але поряд з вазою-келихом показано муху. У картинах типу «Vanitas» муха зображувалася на черепі, нагадуючи людині про тлінність земного життя. Як зазначено в Великому енциклопедичному словнику образотворчого мистецтва В. Г. Власова, «vanitas» (суєта, марносластво) є жанровим різновидом натюрморту, що представляє череп, пісочний годинник тощо. Цей тип натюрморту з'явився у Фландрії XVII століття, а потім в інших країнах [38, с. 34]. Наприклад, у центрі натюрморту французького майстра класицизму Філіпа де Шампань «Ванітас» (або «Натюрморт з черепом») (1744, дерево, олія; 28 x 37 см; Ле-Ман, Музей Тессі) зображено череп. Художник використовує симетричну композицію, що допомагає передати непорушність одвічного закону життя. Зліва від черепа зображено прекрасний зрізаний тюльпан в скляній колбі, а праворуч — пісочний годинник зі струмливим піском. Квітка символізує коротку тривалість цвітіння, а годинник — неминучий плин життя. Філіпа де Шампань слідує за аналогічним зображенням тюльпана і черепа в композиції голландця Якоба де Гейна Молодшого (1565–1629) «Vanitas» (1603; полотно, олія; 82,6 x 54 см).

Букети Амброзіуса часто зображені в китайських вазах. Наприклад: «Китайська ваза з квітами» (1609; мідь, олія; 68,6 x 50,8 см; Мадрид, Музей Тіссен-Борнеміса) (іл. 3.2.9); «Букет квітів у китайській вазі» (1609, Відень, Музей історії мистецтв). Як було нами зазначено у публікації, «є підстави для роздумів про те, як могли вплинути на європейського майстра, одного з першовідкривачів жанру квіткового натюрморту, предмети прикладного мистецтва — вазопис Китаю із зображенням класичного жанру хуа-няо» [113, с. 92].

Можна бачити, що «створюючи розпис на тему «квіти і птахи», китайські художники прагнули передати не тільки своє сприйняття гармонії світу природи, а й висловити через зримі образи їх символічне значення» [113, с. 92]. Як вказують Дж. Купер і Дж. Трессидер, у Китаї півонія означає чоловічий початок, світло, славу, любов, удачу, багатство, весну, молодість, щастя, принцип ян. Півонія — квітка імператора, оскільки вважалося, що її не турбують жодні комахи, окрім бджоли. Часто асоціюється з павичем. У Греції означає цілительство. В Японії півонія — символ весілля, плодючості, весни, слави, багатства і радості [103, с. 240; 213, с. 279].

3.3. «Дух усамітнення»: образ хризантеми.

Дослідник культури квітів Китаю Джоу Уджун пише, що в Китаї хризантеми культивують 3000 років. Найдавніші з них мають жовтий колір. Квіти вживають як чай. Хризантема належить до числа «чотирьох досконалих» рослин та уособлює ідеал світлої чистоти [269, с. 77–80] (іл. 3.3.2). «Такі рослини унікальні, — стверджує автор «Книги хризантем», — вони височіють над вульгарністю і втілюють сутність чотирьох пір року (орхідея — весни, бамбук — літа, «мейхуа» — зими, хризантема — осені» [196, с. 208].

Джерелами даного дослідження є поезія Лі Цзінчжао, Тао Юань-міна, ілюстрації Чень Хуншоу, живопис Сюй Вея, Ци Бай-ши, Клода Моне, М. І. Жука, І. М. Грабаря. Проникнути у суть поезії Тао Юань-міна допомагають дослідження Чжан Чжі [228], наукові тексти і переклади В. М. Алексєєва [5], Л. З. Ейдліна [236]. Знавець естетики Китаю Є. В. Завадська зробила науковий переклад і дала коментарі до трактату «Слово про живопис з Саду з гірчичне зерно 芥子園畫譜» (1679–1818), який називають «енциклопедією китайського живопису» [196] (іл. 3.3.1). У «Книзі хризантем» (входить в II і III частини трактату «Слова ...») дано настанови з живопису хризантем [196, с. 208—213]. Є. В. Завадській належить також монографія про Ци Бай-ши, заснована на бесідах з видатним майстром XX століття [82]. Найбільш

повним дослідженням історії культури квітів Китаю є видана в 2015 році книга Джоу Уджуна, в якій приведена також широка бібліографія [269]. Тема символізму та образу хризантеми у взаємозв'язку поезії та образотворчого мистецтва з позицій компаративістики мало вивчена.

Зображення хризантеми («цзюй хуа») в Китаї відомо з XII століття (династія Південна Сун). Великого поширення милування хризантемами і їх оспівування, в поезії і взаємопов'язаного з нею живопису, отримало в династіях Мін і Юань. У китайській символіці хризантема «означає осінь, відхід від справ, легкість, холодну велич, вченість, урожай, легкість в манерах, багатство, довголіття, те, що виживає (оскільки витримує холод)». Зелена хризантема означає життя, свободу, мир і спокій, дає надію [269, с. 129]. Хризантемі присвячені поетичні рядки книги «Слово про живопис з Саду з гірчичне зерно»: «Вони на кшталт самотнім вершинам з їх почуттям власної гідності і спокоєм, вони немов благородні люди з їх почуттям обов'язку» [196, с. 208].

Символіка кольорів у книзі багато в чому ґрунтується на віршах Тао Юань-міна (365–427). Хризантему називають «гордою квіткою». «Горда в інеї», вона не боїться морозу, що дозволяє класифікувати її не як траву, а співвіднести з дерев'янистими рослинами, з соснами [196, с. 209]. «Внутрішня структура квітки повинна справляти враження поважності і старовини (цан-лао). Сенс же її в піднесеній самотності» [196, с. 213;]

Філософ, літератор, поет Джоу Дунь І (XI ст.) пише, що «хризантема посеред квітів — то відлюдник, який знехтував світом» [71]. У вірші китайської поетеси XII століття Лі Цзінчжао хризантема **втілює** досконалі якості чоловіка:

*О, хризантема, осені квітка, / Твій гордий дух, вид незвичайний твій
Про досконалість доблесних мужів / Мені говорить.*

«Щедрий аромат» квітки і вид хризантеми, листя якої уподібнюється яшмі, а пелюстки «як золото карбоване горять» народжують у Лі Цзінчжао ліричні думки «про того, хто далеко». Квітка допомагає передати поетичний

стан душі. Порівняння листя хризантеми з якостями прекрасного **каменю**, а пелюсток з дорогоцінними металами дозволяють включити рослину і людину, яка споглядає її, в світ цілісної природи.

Філолог-китаїст, перекладач В. М. Алексєєв (1881–1951) в коментарях до поезії Сикун Ту писав: «Споглядання хризантеми окриляє людину, тішить даоське серце поета, вона — втілення простоти, простоти дао, кругла — подібна до місяця, вона символ найближчого друга поета, надихаючий творчий початок» [5, с. 415; 80]. Особливе значення хризантема має в поезії найбільшого з майстрів давнини Тао Юань-міна 陶淵明 (інше ім'я — Тао Цянь) — також може бути перекладено як «Затворник Дао». Тао Юань-мін трактує хризантему як відлюдника, тобто людину. Використовується поетичний прийом уособлення — зображення чого-небудь в образі живої істоти [228; 236] (іл. 3.3.3; іл. 3.3.4). У вірші з циклу «За вином» хризантема є ідеальною рослиною, спільною ланкою, за допомогою якої поет здійснює перехід від світу тимчасового — у нескінченний простір вічності: *«Вдалину помчиш душею, / і земля відійде сама»*

Хризантему зірвав / під східною огорожею в саду,

І мій погляд в височині / зустрів схили Південної гори.

Мистецтво Китаю пов'язане з даосизмом, сформованим в середині першого тисячоліття до н. е. Засновник вчення Лао-цзи розкрив його положення в книзі «Дао де дзін» («Книга шляху й чеснот») [235]. Теорія дао (шляху) заснована на мінливості світу, існування якого базується на взаємодії інь та ян (жіночого і чоловічого начала). У другому столітті даосизм склався як релігія, що включає в себе елементи народних вірувань, буддизму і конфуціанства. Мета даоса — набуття безсмертя, до якого веде Великий шлях. Три початкові енергії (відтворююча, життєва і духовна) об'єднуються в єдиний дух Ян. В результаті відбувається його звільнення з фізичного тіла і злиття з космічною енергією Дао. Метод досягнення — медитація на злиття з Порожнечою (сюй або кун). Велика порожнеча є носієм духу Ци. Ци — символ «неіснуючого, в якому перебуває все суще» [48, с. 31]. Художники і

поети Китаю знаходили в природі зриму втілення гармонії. У стані творчого натхнення вони могли випробувати і передати її духовну суть. Квіти були проявом великого у малому. Простір паперу або шовку не обмежували лінійною перспективою, пов'язаною з лінією горизонту. На білому аркуші майстри втілювали матеріальні форми, готові до зміни.

Тао Юань-міна називали «другом хризантеми», «богом квітів дев'ятого місяця». У Китаї існує свято «двох дев'яток» Чунян (重阳), символом якого є хризантема. Відповідно до Книги змін (І-Цзін) число дев'ять є янським. Дев'ятий день дев'ятого місяця за місячним календарем несе в собі величезну міць. Для того, щоб уникнути пов'язаної з енергетикою дня небезпеки і забезпечити довголіття, при дворі імператора Лю Бана (династія Хань) виникла традиція: в дні подвійної дев'ятки пили вино з хризантем і одягали на голову вінки з кизилу лікарського, оскільки вони володіють очисними властивостями. Приписується також сходження на високу гору або вежу. Тема «двох дев'яток» передана у віршах Тао Юань-міна. Наприклад, *«У свято двох дев'яток здійснюючи обряд сходження»* поет пише про «хризантеми безсмертя», які згідно китайської міфології могли сприяти досягненню людиною стану сянь (в даосизмі «сянь» — «безсмертний»). Для досягнення стану сянь даоси застосовували напої з рослин, в тому числі хризантеми [269; 183, с. 482–483].

Художник кінця династії Мін Чень Хуншоу 陈洪绶 (1599—1652) в 1650 році створив цикл ілюстрацій до оди Тао Юань — міна «Повернення додому» (іл. 3.3.3; іл. 3.3.4). Чень Хуншоу був майстром не тільки в зображенні людини, але і в жанрі квіти і птахи, в пейзажі, в каліграфії, поезії та прозі. В одній з ілюстрацій циклу поет-мандрівник показаний в вінку з хризантем і кизилової гілки: *«гілку кизилу встромив у скроні, довголіттю квіти допомагають»*. Обличчя Тао Юань-міна безпристрасне, душевний стан поета передано композицією і виразним лінійним ладом. Поет зображений з посохом, що означає готовність до сходження на гору або нескінченної мандрівки в пошуках відповідей на питання про таємниці буття. Діагональ

палиці, прикрашена, як і голова мандрівника, хризантемами та гілками кизилу, відповідає вираженню динаміки психологічного стану поета. Чень Хуншоу не вказує звичну для європейця лінію горизонту, що визначає кордон землі і неба. В умовному просторі двовимірного сувою шовку Тао Юань-мін постає нескінченність.

У такій спосіб «бідний вчений» викликає асоціації з метафорою «сиротливої хмари» його поезії. Фігура поета зображена у вихровому, спіралеподібного русі, підкресленому не тільки ракурсом тіла, але і характером складок. Вбрання показано вишуканими плавними лініями, завершується складками, що клубляться та нагадують пелюстки квітів. Щільне фізичне тіло не виявлено, фігура немов би входить в повітряні потоки. Така динаміка має віддалений зв'язок зі стилістикою бароко в європейському мистецтві XVII століття.

В іншій ілюстрації того ж циклу до оди «Повернення додому» Тао Юань-мін вдихає запах хризантем та показаний в стані споглядання (іл. 3.3.4). Чень Хуншоу зобразив поета, який сидить на кам'яному троні зі схрещеними ногами, з інструментом цинь на колінах. Медитативна поза викликає асоціації з іконографією буддійських просвітлених, зображуваних на лотосах. Музичний інструмент допомагав увійти в бажане співзвуччя з голосами природи. На першому плані, на камені справа зображений посуд з вином і чаша. Пелюстки квітів кидали в вино. Сп'яніння сприяло «здійманню» над світом буденного.

Хризантеми осінньої / немає ніжніше і немає прекрасніше!

Я з покритих росою / Хризантем пелюстки зібрав.

І пустив їх в ту вологу, / що здатна вгамувати печалі

І мене ще далі / Увести від мирських турбот.

Мета художника — передати не просто зовнішній вигляд квітки, а суть — «дух самоти» (ючжі) хризантеми. Для здійснення такої мети майстер повинен мати образ квітки у своїй душі [228, с. 209]. «Перенесена на папір, вона як подих аромату пізньої осені» [228, с. 212]. Чень Хуншоу пише

тушшю і водяними фарбами на шовку. Висота сувою ілюстрацій становить 30 см. Хризантеми у обличчя поета, рослини біля його підніжжя, складки одягу, що огортають як би позбавлену ваги «хмарну» фігуру, написані в тій же стилістиці, тому ж ритмі, що й ієрогліфи, лінії яких як би розчиняються в просторі, подібно тонким пелюсткам хризантем.

Хризантеми, що закривають нижню частину обличчя поета, як би зливаються з його подобою, допомагаючи виявити піднесений духовний склад. Квіти зображені у композиційному центрі на рівні Золотого перетину. Як і європейські майстри, художник використовує гармонійну пропорцію, в якій одна частина відноситься до іншої, як все ціле — до першої частини. Акцентуючи увагу на хризантемах, Чень Хуншоу підсвічує їх жовтою і зеленою фарбою ніжних тонів. Найдавнішими є жовті хризантеми. Використовуючи закон контрасту, він підкреслює їхню ніжність, зіставляючи овальні пелюстки з гострими кутовими контрастами необробленого дикого каменю, на якому сидить поет. Гострі грані нижньої частини каменю мають з умовною землею лише точкове зіткнення, як би ширяючи над нею. Можна помітити несподіваний зв'язок з композицією В. В. Кандинського «На точках» (1928).

Зображення хризантеми має особливий, символічний сенс в монохромному живопису. Видатний художник, каліграф, поет, драматург Сюй Вей (1521–1593) був одним з творців стилю сеї («живопис ідей», буквально — «писати ідею»). Наприклад: Сюй Вей «Хризантеми і бамбук» (菊竹图). Музей провінції Ляонін (іл. 3.3.5). Він прославився як творець альбомних аркушів на тему «квіти і трави», де важливу роль відіграє хризантема [269, с. 48]. В дисертації на тему «Основи творчого методу китайського художника Сюй Вея» Ци Бінь зазначає, що Сюй Вею належить заслуга підняття естетичної цінності жанру «Квіти і птахи» в період династії Мін (1368–1644). Ци Бінь стверджує, що Сюй Вей перший застосував техніку сеї до жанру натюрморту. Художник створював образи «природної

спонтанності, що порушує спокій і міру традиційного споглядання». За словами дослідника, Сюй Вей працював у техніці монохромного живопису, називаючи її, на відміну від живопису кольоровими фарбами, «перевага письма» 文長 [226]. Сюй Вея називають китайським Ван Гогом. Китайського і європейського художників об'єднує експресивна манера письма, лаконізм.

Ци Бай-ши (1863–1957) також творив у стилі сеї [82; 298]. Порівняння зображення хризантем в композиції Сюй Вея и Ци Бай-ши показує роль традиції в досягненні високої якості творів. Композиція Ци Бай-ши з червоною хризантемою «Молоде вино» (1951) (іл. 3.3.8), максимально виразна при використанні мінімальних засобів. Ци Бай-ши був майстром створення печаток і каліграфії. Друк вимагає особливої образної виразності лаконічної композиції. Настільки шановані в Китаї види графічного мистецтва сприяли формуванню індивідуального мальовничого стилю майстра, визначили синтез і стилістичну цілісність.

У композиції «Хризантема і мушмула японська» (1948; папір, водяні фарби) (іл. 3.3.6) Ци Бай-ши з'єднує два мотиви: подібну до водоспаду, низхідну композицію зі стиглими золотистими плодами мушмули (зображення в лівій частині сувою) з спрямованими вгору хризантемами (зображення в правій частині). У нижній лівій частині зображений бутон в початковій стадії свого перетворення в квітку, вище (через просторовий інтервал) показана вже розкрита квітка і, нарешті, на зразок крещендо, в дружньому єднанні представлені три потужні квітки. Світлі пелюстки хризантем (які уособлюють ян), написані точними рухами витонченого пензля, зберігають їх чоловічий, небесний, світлий початок. Контрастними темними плямами, з неповторними тонкими розтяжками туші, написані соковиті листя рослини. У них втілений протилежний ян жіночий, темний початок інь. Отже, в зображенні квітів виражений вічний прояв життя (двоєдиність ян — інь в динаміці).

Стебла хризантем посилені вертикалями бамбука (пізнаваного по характерним модулям зростання). Бамбук, що символізує стійкість і

мудрість, підтримує якості, притаманні хризантемі. Вираженням природного прояву життя служить зображення комахи. Маленька сарана, що нагадує ієрогліф, написана двома незграбними лініями. У правій частині сувою зображення комахи врівноважено текстом і червоною печаткою Ци Бай-ши. Художник ледь намічає землю, не вказуючи лінію горизонту. Отже, квіти, подібно до ієрогліфів, опиняються в нескінченному просторі природи.

Підкреслюючи зв'язок хризантеми з небом, Ци Бай-ши рекомендує на верхівці стебла писати відгалуження. Внутрішня структура квітки повинна справляти враження «поважності і старовини» (**цан-лао**). У коментарях до тексту Ци Бай-ши Є. В. Завадська зазначає, що **цан** — один з атрибутів неба і, в той же час, хризантеми. Ця якість визначає зв'язок квітки з Небом і, отже, з категорією **ян**. У такій спосіб, хризантема пов'язана як з людиною (гордий характер), так і з небом. Для посилення враження майстер рекомендує зобразити поруч з квіткою потік і кілька каменів [82, с. 266]. Водний потік уособлює обмін речей в природі і стихію води, що відроджує жіночий негативний початок **інь**. Камені (як зменшені моделі гір) являють позитивне чоловіче начало **ян**. Хризантема включена в цілісну картину світу: небо — гори — води. Живопис квітів є аналогією жанру шань-шуй.

У європейському мистецтві зображення хризантеми не мало такої символічної та образної сили, як у Китаї. У творах Клода Моне можна помітити вплив мистецтва Далекого Сходу в колірному і просторовому рішенні натюрмортів, наприклад, «Хризантеми» (1878) (іл. 3.3.9). Художник-імпресіоніст використовує форму вертикальних сувоїв, в яких немає звичної для Європи тривимірної просторової «коробки». Написані ніжними фарбами квіти як би продовжуються в просторі, який має тенденцію стати більш щільним, кольоровим. У натюрморті «Ваза жоржин» (1883, 128 x 37 см) квіти показані в китайській вазі. Витягнутий вертикальний формат подібний до розгорнутого сувою далекосхідного мистецтва. У великому натюрморті Клода Моне з Метрополітен музею «Хризантеми» (1882, 100,3 x 39,4 см) ваза

з квітами показана на звичній для європейського мистецтва «предметній площині», у тривимірному просторі (іл. 3.3.10).

У зображенні хризантем 1878 року (приватне зібрання) ніжний блакитний фон об'єднує простір, на якому ваза з квітами виступає своєрідним декоративним візерунком, подібним до того, що зображений на драпіровці фронтальної площини. Геометричний декор ромбів кошика підкреслює органіку квітів. Характер хризантеми, пелюстки якої не мають ясного силуету, відповідає властивостям характерним для імпресіонізму. Предмет входить в простір, «зростаючись» з ним в єдину «мальовничу тканину». Відзначимо, що в букетах Клода Моне, як правило, зображені гілки, що лежать на столі. Таке традиційне нагадування про швидкоплинність краси, вираженої в кольорах, пов'язане з традицією повчальною теми букетів бароко. У традиційному мистецтві Китаю часу розквіту не зображували зрізаних квітів.

В Одеському художньому музеї експонуються натюрморт Осипа Емільовича Браз (1873–1936) «Хризантеми» (1897) (іл. 3.3.11). Відомий художник народився в Одесі, помер у Франції (Шантії). Майбутній академік імператорської Академії мистецтв закінчив Одеську художню школу, потім Мюнхенську академію мистецтв, після чого навчався у І. Ю. Рєпіна в Петербурзькій Академії мистецтв. Він був не тільки живописцем, але і відомим графіком, який працював у техніці офорту і літографії. Живопис О. Е. Браз заснований на фундаментальній базі європейського мистецтва, зокрема, Голландії і Фландрії. Знаменно, що художник деякий час жив в Голландії, де вивчав спадщину майстрів XVII–XVIII століть; в 1918–1924 роках він завідував відділом голландського живопису Ермітажу. Під час викладацької роботи в Художній школі Товариства заохочення мистецтв О. Е. Браз ввів предмет «Копіювання картин Ермітажу».

У «Хризантемах» з одеського музею присутній зв'язок з квітами художників Нідерландів. Він виражений в уважному ставленні до квітів, у декоративності їх розташування, у використанні контрасту. У той же час,

митець не показує вази, хризантеми вільно розташовуються у просторі як це прийнято в мистецтві Далекого Сходу. О. Е. Браз вміло висловлює ніжність, фактуру пишних хризантем, кожна з пелюсток передана точним мазком пензля. «Хризантеми» написані в техніці олійного живопису. Досвід графіка допоміг дати тонку тональну характеристику білих квітів, показаних на насиченому темному тлі. У трактуванні хризантем поєднані риси традиційного живопису з новою стилістикою імпресіонізму і модерну. Вплив імпресіонізму проявлено в світлоповітряному середовищі; модерну Дао де дзін в лаконізмі, великих тональних і колірних відносинах, в орнаментальному декорі синіх драпірувань сплющеного фону. На відміну від букетів XVII–XVIII століть і квітів в мистецтві Китаю «Хризантеми» О. Е. Браза не мають символічного сенсу. Вони передають пережитий художником стан захоплення від краси квітів. Естетична спрямованість відповідала програмі об'єднання «Світ мистецтва», куди входив художник.

У картині І. Е. Грабаря «Хризантеми» (1905, 98 х 98 см) (іл. 3.3.12) традиція голландських «неприбраних столів» поєднана з імпресіоністичною мальовничою формою. Колірна гама заснована на контрасті синього і жовтого кольору. Біла скатертина і посуд в нескінченних варіаціях розігрують задане поєднання. Як і в мистецтві Китаю, художник показує фрагментарний простір, який як би триває за межами полотна. Предмети, квіти і простір об'єднані мерехтливою гамою чистих кольорів. У той же час, художник не відмовляється від зображення тіні.

Вплив мистецтва Далекого Сходу присутній в графічних композиціях Михайло Івановича Жука (1883–1964). Про це свідчать, наприклад, порівняння графічних композицій одеського художника: «Хризантеми» (1919) (іл. 3.3.14); «Хризантеми» (1929) (іл. 3.3.15) із зображенням осінніх квітів на китайській вазі династії Цин з музею Гугун в Пекіні (іл. 3.3.13). Творчості українського художника і літератора посвячена монографія Л. Д. Соколюк [199]. Велике значення має вільний простір аркуша паперу, який стає сторінками нескінченності. Л. В. Линник, розглядаючи творчість

М. І. Жука в просторі модерну, вважає, що для фону творів Жука є характерним «інформаційне наповнення». Збереження білого аркуша паперу нагадує вченому естетику чань-буддизму, де білий фон означає порожнечу — шуңьяту [131, с. 22].

Зображення тіні — відображення квітки на білій стіні або на аркуші паперу — можна сприймати як етап переходу: від чуттєвого, об'ємного, щільного плану — до умовного, тонкого. Л. В. Линник пише про філософію тіні у творчості М. І. Жука [131, с. 22–24]. Філософ звертає увагу на те, що в картині «Хризантеми» 1919 року від двох реалістично зображених квітів на першому плані падають три тіні. Тіні зображені світлим сірим силуетом. Ми вважаємо, що мотив тіні є своєрідним етапом в стилістиці модерну, щаблем у переході від об'ємного зображення — до площинного, декоративного. Відзначимо, що подібно художникам Далекого Сходу, М. І. Жук використовує тон для просторової характеристики. Так, наприклад, на першому плані «Хризантеми» 1919 року енергійним рухом пензля позначено п'ять насичених чорних ліній пружних трав. Їх пластична визначеність створює необхідний контраст для S-образних, звихрених ліній головок золотистих хризантем.

Український художник, як і китайські майстри хао-няо, показує квіти не зрізаними і поставленими у вазу, що існують в умовному просторі. М. І. Жук мав поетичний дар, що відобразився в його графіці та живопису. Поетичний зміст споріднює його композиції з мистецтвом Китаю. Подібно китайським художникам, Жук створив лаконічну символічну графічну монограму для підпису своїх творів. Термін «натюрморт» не підходить до творів Жука.

Вивчення символіки хризантем у віршах Лі Цзінчжао; в поезії Тао Юань-міна (Тао Цяня) та ілюстраціях циклу до його оди «Повернення додому» художника династії Мін Чень Хуншоу свідчить: оскільки почуття передаються через милування хризантемою, відбувається загальний зв'язок, що включає людину в світ одухотвореної природи. Спорідненість матеріалу

(чорна туш, пензель) сприяє створенню цілісного образу образотворчої мови і каліграфії поетичного тексту. Розгляд особливості художнього втілення хризантеми в живопису Сюй Вея, Ци Бай-ши, Клода Моне, М. І. Жука показує, що кожен з майстрів, зображуючи квітку, передає своє особистісне світобачення, своє ставлення до простору та часу, поетичний стан своєї душі.

У стилістиці модерну, розглянутої нами на прикладі творчості М. І. Жука, важливою якістю, спорідненою мистецтву Китаю, є прагнення до передачі динаміки життя. Зображення набуває якостей, властивих декоративному мистецтву: умовний простір, провідна роль лінії, виразність декоративної колірної і тональної плями.

3.4. Лотос, лілія і ненюфари.

Художники напрямку веньженьхуа (живопис освічених людей) через зображення природи, квітів прагнули до вираження духовної сутності світу. Живописній закінченості манери гуньбі була протиставлена безпосередність експресивної манери се-і (вираз суті). Свобода творчого самовираження максимально проявлена в шедеврах Сюй Вея (1521–1593) (іл. 3.4.2), Ши Тао (1642–1707) [77], Чжу Да (1626–1705) (іл. 3.4.3), Ли Шида (1626–1707) (іл. 3.4.4). У XX столітті цей напрям найбільш виражено в мистецтві Ци Байши (1864–1957) (іл. 3.4.9). Дж. Роулі пише, що художники з верхів суспільства працювали у техніці монохромного живопису, вони відносили колір «до низьких даних досвіду», вважаючи, що якщо в картині є туш, в ній будуть присутні всі п'ять кольорів» [190, с. 279]. У дослідженні «Сутінки дао» В. В. Малявін слушно позначає, що «символізм сам передбачає економію виражальних засобів, він знаменує акт само-приховування і тому сам є таємниця і могутність» [141, с. 25]. Н. А. Прахов згадував, що показуючи серію малюнків мушель, в яких за допомогою поєднання різних форм і планів була передана ілюзія перламутру, Врубель стверджував, що тільки за допомогою чорного і білого можна передати колір: «Я впевнений,

що майбутні художники зовсім залишать фарби, малюватимуть італійським олівцем і вугіллям, і публіка навчиться врешті-решт бачити в цих малюнках фарби, як я тепер бачу» [51, с. 222].

У змісті творів художника, поета і каліграфа Чжу Да (1626–1705) поєднується сприйняття світу даосів і чань-буддистів, де ставилося за мету переживання стану осяяння. Знаменитий сувій «Квіти уздовж річки» (1697, Музей Тяньцзіня, Китай) («Flowers along the river». Tianjin Museum) був (іл. 3.4.5–3.4.6) створений художником у віці 72 років. У метафоричній формі майстер розповідає про своє життя. Горизонтальні сувої (47 x 1 292,5 см) припускають розвинуте сюжетне оповідання. На середньому плані сувою показана річка. Композиційно і символічно вона з'єднує різні пори року і цикли життя людини. Тим самим, Джу Да передає традиційну для культури Китаю ідею єдності людини і природи. Вид на річку показаний через лотоси, представлені на першому плані. Зламане стебло лотоса символізує надламаний дух. Джу Да любить зображувати не прекрасні розкриті квіти, а бутони на зігнутих стеблах, що ще не розпустилися. Можна припустити, що це пов'язано з драматургією життя принца, який був змушений з дитинства ховатися в буддійському монастирі. Драматичне життя художника відображено в експресивному характері його мистецтва. Зображення квітів давало можливість в алегоричній формі передати пригнічений стан народу Китаю, захопленого манджурами.

У 54 роки Джу Да пережив душевну кризу, що змусило його піти з монастиря. На початку сувою зображено лотоси на стеблах, написаних в єдиній стилістиці з ієрогліфами, що передують образотворче оповідання про життя. М'які обриси великого листа створюють виразний контраст лінійної визначеності стебел. Лінійний і тональний діапазон передає просторову безмежність монументального гірського пейзажу, в якому лотоси є своєрідними смисловими і композиційними порталами. Розкривається біографія художника: від весни-юності до старості, вираженої в трухлявій вербі на засніженому ландшафті. Джу Да поєднував каліграфію, поезію і

живопис. Образно-художній аналіз показує, що в його композиції укладений глибокий зміст. Представлено вічний рух життя в драматургії «великої межі»: зустрічі неминучого старіння і потенції нового народження. «Краса є у всьому, але не всім дано це бачити», — стверджував Конфуцій.

Мінімалізм засобів виразності в композиції Ци Бай-ши [298] «Лотос і бабка» (1953) (іл. 3.4.9) викликає алузії з розписами печерного храму Цяньфодун (Дунхуан) (VII–VIII ст.) і в той же час нагадує гілки верб в «Ненюфарах» галереї Оранжері Клода Моне (іл. 3.4.7–3.4.8). Спільним є лінійно-ритмічне зображення води. Зазначена тонкими лініями вільна графіка горизонталей хитких хвиль, які займають центральне місце аркуша, врівноважена вертикаллю стебла лотоса з дозрілою насінневою коробочкою. Природна органіка насиченого по тону стебла досягнута за допомогою майстерного володіння «сухим» пензлем. Живий характер стрімкого пензля скорописного письма, що пронизує простір стовпчика ієрогліфів відповідає настрою чуйної вібрації руху вітру і вод, стану відцвілого лотоса, ще недавно соковитого і величезного, готового до створення нового життя. До коробочки лотоса, підкресленою кіновар'ю, тонкими ніжками на мить доторкнулася бабка. Час життя комах ще більш рухомий, ніж коротка мить розквіту квітів. По масі верхня частина «важче», ніж нижня, що укупі з асиметрією композиції відповідає вираженню ідеї динаміки. Червона печатка автора врівноважує верх і низ аркуша, в якому не позначена щільна стихія і вертикаль лотоса, подібно невагомій бабці, ширяє в просторі нескінченного світу. Все свідчить про динаміку, про трансформацію життя в його кругообігу. У Китаї бабка символізує «безсмертя, дозвілля удосталь, радість і літо» [217, с. 400].

У домінанті органічного, природного початку проявлено якість модерну. Цьому стилістичному напрямку передувала творчість прерафаелітів. На картині Джона Вільяма Уотерхауса «Гілас і німфи» (1896) (іл. 3.4.10) з Манчестерської художньої галереї можна побачити своєрідну живописно-поетичну метафору дівчат-русалок-лілій [61]. Німфи — божества

природи. Згідно з грецьким міфом, закохавшись в Геракла, німфа страждала від нерозділеного кохання і боги перетворили її в квітку. Латинська назва квітів *Nymphéas* походить від грецького «німфа».

Цикл «Ненюфари» Клода Моне був представлений в Оранжері в 1927 році (іл. 3.4.7–3.4.8). Картини-панно, які називали «великими декораціями», експонуються в увігнутому просторі двох овальних залів. Небо на панно замінюється відбиваючим його дзеркалом вод. Як і Джу Да Моне пережив долю вигнанця, не зрозумілого сучасниками в період становлення його таланту. Позачасова втрата коханої Камілли (1879), смерть другої дружини (1911), Перша світова війна і смерть сина Жана (1914), молодший син Мішель був призваний до армії проявили трагізм реальності смерті і, разом з тим, прагнення передати енергію віталізму. Створення в Жеверні квітучого саду-Раю з водоймами лілій всіх можливих сортів, давала можливість і творчі сили в подоланні душевної кризи. За висловом Джона Ревалда, Моне «остаточно відмовився від форми і в безформній тканині найтонших нюансів намагався утримати лише чудо світу» [181, с. 310]. Відмова від затверджуваних в академізмі «непорушних цілісних обсягів» [144, с. 103] має аналог з живописом у-сін, де зображення показано в природному русі потоку життя.

У листах Левітана і Клода Моне виражений близький емоційний стан, викликаний бажанням створити живописне полотно на тему рослин водойм. Мотив втілений в зображенні ненюфар. У листі А. П. Чехову Левітан пише: «Чи може бути що трагічніше, як відчувати нескінченну красу навколишнього, помічати сокровенну таємницю, бачити Бога в усьому і не померти, усвідомлюючи своє безсилля, висловити ці великі відчуття» [146, с. 197]. Споріднений настрій при створенні живописного образу випробував Клод Моне. У листі Г. Жефруа з Живерні 22 червня 1890 року творець імпресіонізму повідомляє: «Я знову взявся за неможливе: воду з травою, яка колишеться в її глибині. Коли дивишся — чудове видовище, але можна

збожеволіти, коли намагаєшся написати. Але ж я завжди беруся за такі речі» [144, с. 98].

Картина І. І. Левітана (1860–1900) «Ненюфари» (водяні лілії, латаття) (1895, 95 х 128 см) (іл. 3.4.11) з Астраханської картинної галереї написана в маєтку Гірка Тверської губернії. У листі А. П. Чехову дев'ятого серпня 1895 року художник повідомляє: «Я пишу такий сюжет, який можна прогавити. Я пишу квітучі лілії, які вже до кінця йдуть» [129, с. 54]. Слова «до кінця йдуть» означають «вмирають». У полотні «Ненюфари» переданий бездонний морок заболоченої водойми, на поверхні якої у вільному природному ритмі показані білосніжні головки плавучих лілій. Листя і квіти реалістично точно виписані з натури. Техніка тонального живопису олійними фарбами дозволяє Левітану передати матеріальність кожного листа в природному циклі руху життя: від свіжої яскравої зелені, до полум'яніючого червоного її загасання і підсумкової анігіляції. Тління проявлено в бурих плямах жовтого листа. Споріднений мотив можна побачити на маленькому квадраті альбомного листа Ма Сінчу «Птах на лотосі» (XII ст.) (іл. 3.2.2), де представлена сцена вічного руху життя в драматургії «великої межі»: зустрічі неминучого старіння і потенції нового народження. У композиції китайського художника середньовіччя відсутня рефлексія, проявлена в картині європейського живописця.

Китайські майстри створювали свої твори по пам'яті. Левітан, як і Клод Моне, працює над етюдом до картини на пленері. Лінія горизонту відсутня, оскільки Левітан писав неню фари, сидячи в човні і дивлячись на водяні лілії зверху вниз. Підводний світ таємниче просвічується крізь гладь завмерлої поверхні. Сяйво невеликих білих лілій передано за допомогою контрасту з глухим темним тоном заболоченої водойми. У верхній частині картини-панно видно холодні відблиски блакиті сталевого неба. В технології живопису Левітан успадковує прийоми італійського бароко. З другої половини XVI століття художники писали на темних ґрунтах. Світло прописувалися білилами. Відчуття тіні створювалося за рахунок нашарувань

світлич фарб. Темні тіні писалися спеціальною прозорою фарбою для лесування в різних варіаціях. Як повідомляють дослідники технології живопису старих майстрів: «Пастозна барвиста маса свинцевих білил розкладалася в підмальовках по світлич ділянках в підвищено-просвітленому тоні, що в поєднанні з темним ґрунтом створювало перебільшено-об'ємне враження, яке потім пом'якшується лесуванням, що завершують живопис» [220, с. 107].

У картині «Ненюфари» проявлено зміни індивідуального стилю Левітана від етюдної форми камерного пейзажу до декоративності картини-панно. У контрастному розташуванні білич квітів на темному тлі, в лінійному візерунку водоростей проявлено поєднання академічної традиції і модерну. Виникає протиріччя між академічною манерою детального вивчення, ретельного живописного опрацювання мотиву в підготовчому етюді і зазначеним Д. В. Сараб'яновим прагненням до етюду як самостійної форми, що дає можливість «безпосередньо висловити життя натури в її моментальному стані». За висновком вченого, «етюдизм» допомагав піти від літературного сюжету [195, с. 172].

Народний художник України Михайло Гуйда поєднує у своїй творчості академічну систему живопису Європи з тонким відчуттям естетики, яке притаманне традиційному мистецтву Китаю (іл. 3.4.12–3.4.13).

За часів екологічної та соціальної кризи людина шукає порятунку в природі, що позначається на зміні взаємовідносин жанрів. У живописі другої половини ХІХ — початку ХХ століття все більшого значення набуває пейзаж і пов'язаний з ним мотив квітів. Знаменно, що серія картин Клода Моне «Nymphéas» (Водяні лілії) (Musee de l'Orangerie) була подарована Франції на наступний день після підписання Перемир'я в Першій світовій війні 11 листопада 1918 року.

При зіставленні зображення лотосів в творах Сюй Вея (1521–1593) і ненюфар Клода Моне в музеї «Оранжері» можна помітити багато спільного.

Простір одухотворений. Зникає лінія горизонту і хмари «плавають» у ставку. Вода зливається з небом в чарівному союзі. Моне пише не предметний світ, а створює мальовничу тканину, в якій лілії сприймаються як частина середовища, наповненого чистотою кольорів. Його виразний засіб — колір і світло. Щомиті змінюється освітлення і разом з ним — колірна гармонія. Фрагментарна форма композиції, проявлена у творах імпресіонізму і модерну, споріднена трактуванню простору в образотворчому мистецтві Китаю.

На відміну від Левітана, Моне в магістральному мотиві своєї творчості (водяні лілії), розчиняє предмет (квіти) в світлоповітряному просторі, позбавляючи їх матеріальної «відчутної цінності» (термін Бернарда Бернсона). Картини-декорації Моне викликають спогади не тільки про величезні вікна дзеркальної зали Версальського палацу, з яких відкривався вид в ідеальний сад. Вони мають опосередкований зв'язок з панорамами китайських пейзажів, де глядач-художник знаходиться в центрі неосяжного простору світу — дао. У жанрі «квіти і птахи» Китаю світ представлений цілісно, в нескінченній зміні.

3.5. “Цариця квітів” півонія.

У розділі «Будинок як сад» книги «Повсякденне життя Китаю в епоху Мін» В. В. Малявін пише, що «найбільшою пошаною користувалась півонія, що заслужила в Китаї титул “цариці квітів”, бо вважалась втіленням чистого початку ян» [140]. За словами Дж. Купера, півонія символізує «чоловіче начало, світло, славу, любов, багатство, весну, молодість, щастя». Півонію вважали квіткою імператора, оскільки її не торкаються жодні інші комахи, крім бджоли [103, с. 240]. Джек Тресіддер повідомляє, що півонію називають «трояндою без шипів», «імператорською квіткою» через властиву їй ефектність. Півонія пов'язана з багатством і славою [213, с. 279].

Про походження назви квітки «раео́пія» в Європі пише Н. Золотницький [84, с. 61–64]. Дослідження історика засноване на міфології

Стародавньої Греції та текстах Плінія. Назва півонії походить від місцевості Пеон на півночі Греції. У міфі розповідається, що лікарська квітка належала Аполлону — Пеонію (Цілителю). Учень Асклепія на ім'я Пеон за допомогою квітки вилікував бога підземного царства Аїда від рани, нанесеної Гераклом. Через суперництво Асклепій хотів погубити Пеона, але Аїд перетворив юнака на квітку [84, с. 61]. В. Г. Власов повідомляє, що півонію «культивували в північному Китаї, де її називали Hua Wang “Король квітів”». В Європі півонія, як «троянда без шипів» є символом Мадонни [44, с. 444–445].

Дослідники відзначають взаємозв'язок квітів, рослин, птахів з космологічною і доброзичливою символікою. Мейхуа, півонію, лотос, хризантему пов'язують з чотирма сезонами року. Півонія означає четвертий місяць року, кінець весни. Вази із зображенням розкішної квітки приносили в подарунок з побажанням багатства. Наприклад, порцелянова «Ваза рожевого сімейства». Династія Цін (1644–1911), період Цяньлун (1736–1795) з Метрополітен музею в Нью-Йорку (іл. 3.5.11). З півонією прийнято зображати птахів, що мають розкішне оперення (півень, фазан, павич) [31, с. 56–66].

На характер зображення квітів у живописі великий вплив справило декоративно-прикладне мистецтво, перш за все вишивка і вазопис. У панно «Три божества щастя» (XIX ст.) з Одеського музею західного і східного мистецтва (іл. 3.5.1) представлена Даоська тріада зоряних духів — Саньсін (три зірки, Троє Чистих). Багата за фактурою вишивка та аплікація на тканині, насичений темно-червоний колір якої асоціюється з кольором багряних півоній, створює святковий настрій. Зверху зображений Лу-Сін (бог кар'єри), праворуч Фу-Сін (бог щастя). У символічному центрі композиції (на центральній осі) зображені плід персика і квітуча півонія. Персик (символ довголіття) показаний в руці божества довголіття Шоу Сіна. Півонія — символ багатства в руці хлопчика, спрямованого до Старця Південного полюса. Дитину зазвичай зображували на руці Фу-сіна або за його фігурою,

як на ксилографії з Національного музею мистецтв імені Варвари та Богдана Ханенків у Києві «Побажання щасливого родинного життя і щастя молодят» (кінець XIX ст.) (іл. 3.5.2). На костюмі божества зображені яскраві червоні півонії.

На зображенні з Художнього музею Принстонського університету «Дві безсмертні та олень» (1505) одяг безсмертної феї Ма-гу асоціюється з півонією (іл. 3.5.3). Пишні півонії різних відтінків зображені в кошику оленя і над головою безсмертної, яка допомагає людям. Гладенька основа шовкової тканини ідеально відповідає елітарній пишній квітці. Біля рук Ма-гу з довгими пташиними пальцями — кігтями зображені гриби лін чжі, відомі як символ безсмертя. Весняні півонії і цілющі лін чжі показані в єдності — як втілення урочистості життя.

З запашними квітами півонії порівнювалися красуні Китаю. Наприклад, улюблена наложниця імператора Сюань-цзуна Ян Гуй Фей (719–756), якій Лі Бо (701–762) присвятив вірші «Пані Ян Гуй Фей на імператорському святі півоній»: *«Твій немов хмара наряд, а лик твій, як півонія, / Що на осінньому вітерці, росюю окроплений»*. У композиції Хосода Ейсі (1756–1829) «Китайська красуня Ян Гуй Фей» (період Едо, близько 1800–20 рр.) дівчина, що грає на флейті, представлена в ідеальному просторі весняної природи: на першому плані зображений кущ з розкішними півоніями, вище квітуче дерево і спадаючі гілки верби (іл. 3.5.4). Справа, у річки, що йде в небо, показані іриси. Ян Гуй Фей сприймається як уособлення гармонії людини і природи.

Дослідники мистецтва Китаю відзначають, що через близький розгляд квітів, зображених на віялі або в альбомі, відбувається наближення людини до природи [34, с. 144; 101, с. 20]. Наприклад, на шовковому сувої художника династії Тан Чжоу Фана «Придворні дами з квітами в зачісках» (кінець VIII — початок IX ст.) тонкий одяг, що падає повітряними складками, нагадує ніжні пелюстки квітів. Одна з жінок тримає велике віяло із зображенням півонії (іл. 3.5.5). Виникає асоціативний зв'язок образу «жінка-квітка».

Півонія є головним героєм творів провідного художника Китаю XVII століття Юнь Шоу-пін (1633–1690), який працював за часів династій Пізньої Мін і Цін (1644–1911) в жанрі «квіти і птахи». Зображення «Півоній» з альбому «Пейзажі і квіти» (1672) Національного палац-музею Тайбеї виконано водяними фарбами по шовку (іл. 3.5.6). Художник, захоплений пишним вбранням квітки, і вміло передає атласний блиск її листя, гру тонів і насиченість кольору: від відтінків білого — до кіноварі. Юнь Шоу-пін створює своєрідну формулу півонії, в якій передано пережите ним «вживання» в образ, стан захоплення.

У композиції з альбому Юнь Шоупіна «Піон» (XVII ст., Москва, Музей мистецтва народів Сходу) (іл. 3.5.7) квітка розташована трохи нижче центру, щоб врівноважити каліграфічний текст і печатку в верхньому лівому кутку. Ніжно-рожева квітка зображено в оточенні своєрідного вінка зеленого листя. Їх величина підкреслює ніжність зубчастих, завершень незліченних «махрових» листків квітки. Гнучкі, стрімкі ієрогліфи виконані в тій самій стилістиці, що і рослини. «Вхід» в композицію знаходиться у правому нижньому кутку, де ніжним тоном намічено стебло квітки, що немовби ширяє у просторі, подібно ошатному метелику. Композиція має невеликий розмір: 27 x 32,7 см, але високий ступінь відбору головного, своєрідна формула півонії, яку створює художник завдяки переживання ним захоплення і «вживання» в образ півонії, передбачає можливість збільшення твору.

Зразком взаємозв'язку образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Китаю може служити порівняння розглянутих нами композицій Юнь Шоупіна та шовкової тканини з зображенням півоній і гортензій. Дорогоцінна тканина Династії Сун (960–1279), яка послужила обгорткою сувою Гу Кайчжи, що зберігається в Британському музеї (іл. 3.5.8). Прикладом спорідненої стилістики є зображення на шовкових сувоях і порцелянових вазах династії Цін (1644–1911): «Ваза з півоніями на червоному тлі» (династія Цін, Пекін, Палац-музей) (іл. 3.5.9); «Півонії і

метелики» (Хунань, Провінційний музей) (іл. 3.5.10); «Ваза рожевого сімейства» період Цяньлун (1736–1795), Метрополітен музей, Нью-Йорк (іл. 3.5.11).

Юнь Шоу-пін творчо використовує досвід попередніх майстрів. У композиціях з його «Альбому наслідування Старожитності», у написах на аркушах художник вказує, що слідував за художниками династії Сун. Юнь Шоу-пін працював у традиційній *техніці мофуга*, що означає «живопис, який не має кісток» [91, с. 171–172]. Мофуга протиставлялася чітким контурам, властивим методу чжунгуфа — «метод важкого пензля». Живопис з контурами Мофуга був створений ще за часів Південних династій і був розвинений у період П'яти династій і династії Тан. Стилiстика «безкісткової» або «безконтурної» живописної манери набула поширення у живописі квітів.

Півонія у європейському живопису бароко XVII століття.

Пластика розкішної квітки відповідає стилістиці бароко. У правій верхній частині квіткової композиції нідерландського живописця Яна Брейгеля (Старший, Квітковий) (1568–1625) «Великий букет в дерев'яному вазоні» (1606–1607) з музею Стара пінакотека в Мюнхені показана велика червона півонія (іл. 3.5.12). Розглянемо цей твір в символічному аспекті «Vanitas». В аналізі іконографічної схеми європейського букета XVI–XVII століття знавець емблематики натюрморту Ю. М. Звездіна повідомляє, що в нижній частині симетричної, осьової композиції зображали знаки тлінності (пелюстки, зів'ялі квіти, гусениці). У центрі представлені символи скромності і чистоти (конвалії, незабудки) в оточенні троянд і гвоздик (символізують в цьому випадку недовговічність життя). У верхній частині традиційно зображували велику, яскраву квітку, що означає якості чесноти [83, с. 75]. Відповідно до установки в центрі натюрморту «Великий букет в дерев'яному вазоні» зображена яскрава квітка «імператорська корона». Зліва — біла лілія, праворуч — півонія. У загальній символіці ці квіти означають перемогу чесноти над тлінністю життя і надію на порятунок.

Ян Брейгель писав квіти з натури з великою ретельністю. Техніка живопису олією дозволяла досягти максимальної переконливості в передачі індивідуальних особливостей квітів. Для цього йому потрібно було чекати часу, коли розквітали потрібні для картини квіти. Відомо, що Ян Брейгель був допущений в оранжереї короля, де росли вишукані рослини [258]. Написані на темному тлі яскраві квіти в символічних натюрмортах нідерландських живописців мають високі якості декоративності.

«Природа наділила півонії вишуканістю», — говорив Ці Бай-ши [82, с. 251]. Ошатна «Півонія» (1956) (іл. 3.5.15) майстра XX століття написана у вільній техніці се-і — «живопис ідеї», володіє високим ступенем експресії за рахунок безпосереднього жесту. Квітка ширяє в абстрактному просторі аркуша. Вертикаль ієрогліфів в лівій частині композиції як би компенсує відсутність стебла.

Півонія написана відтінками кіноварі: від насичено-бархатистих до прозоро-атласних тонів. Соковиті пелюстки подібно короні вінчають верхню частину квітки. В живому ритмі написана середина. Широки пелюстки у нижній частині як би розчиняються в повітряному середовищі. Золотисто-жовті вкраплення дозрілих тичинок завершують колірне звучання основних кольорів: червоного, синього (малахітового) і жовтого, взятих в різних кількостях. У листі півонії художник використовує синьо-зелену фарбу (шіцін). Як пише Є. Завадська, цю насичену чисту фарбу отримували з малахіту при перетиранні мінералу і любили використовувати в жанрі «квіти і птахи» [82, с. 65]. Поверх вільних плям малахіту художник гнучкими чорними лініями позначив капілярний малюнок листя. Їх ритм, що «танцює», відповідає ієрогліфам. У трактуванні простору і умовному, декоративному характері мазка пензля можна помітити зв'язок зі стилістикою прикладного мистецтва. Наприклад, з декором квітів і листя півонії на фарфоровому посуді XI століття, знайденому у провінції Хебей (іл. 3.5.13).

Порівняємо твори Юнь Шоупіна з натюрмортами Едуарда Мане (1832–1883) «Ваза з півоніями» (1965–1966) (іл. 3.5.16) і Ци Бай-ши «Півонія»

(1956) (іл. 3.4.15). Саме ствердження у мистецтві Європи поняття «натюрморт» («мертва натура»), яке прийшло на зміну більш підходящому «Still Life» («тихе життя речей») протилежно відношенню до природи в культурі Китаю. На відміну від півоній Юнь Шоупіна і Ці Бай-ши, квіти картини Едуарда Мане зображені у вазі, тобто, вони відокремлені від землі. Драматургія композиції французького майстра показує розвиток життя півонії в часі: пишні квіти красуються у вазі, але з одного з них вже обсипалися пелюстки, а внизу показані зрізані квіти без води. Мане часто зображує зрізані квіти, що лежать. У цьому можна бачити продовження європейської теми натюрморту *vanitas*, але символічний зміст забувається, головною для художника є краса квітки.

Хоча Едуард Мане і був попередником імпресіонізму, але він отримав академічну освіту. У 1860-і роки молодий художник ще не вийшов на пленер разом з Клодом Моне та Огюстом Ренуаром. У натюрморті «Ваза з півоніями» використаний тональний контраст, властивий живопису старих майстрів, у яких він навчався при відвідуванні Лувра. «Білі зрізані півонії» (1864) Едуарда Мане (іл. 3.5.18), як і квіти в квіткових натюрмортах Фантен Латура (1836–1904) (наприклад, «Букет півоній», 1878) (іл. 3.5.17) зображені на темно-коричневому тлі інтер'єру майстерні. Фон активізує світлі квіти, показані у всьому багатстві світлотіні. Європейські художники працюють у техніці живопису олією. Фактурні, пастозні мазки широкого пензля «ліплять» пелюстки, передаючи характер квітів. На відміну від водяних фарб, якими користуються китайські майстри традиційного живопису, олія більш відповідає передачі чуттєвого різноманіття матеріального світу.

Поступово художня мова Едуарда Мане стає все більш лаконічною. У цьому йому допомогло знайомство з мистецтвом Далекого Сходу. Засновник модернізму стверджував: «Стислість у мистецтві — це необхідність і елегантність. Людина небагатослівна змушує думати; балакуча — набридає». Метод Едуарда Мане має спорідненість з китайським. Художник навчав

розвивати пам'ять, оскільки «природа ніколи нам не дає нічого, крім довідки. <...> Нудно бути паном і робити те, що подобається» [144, с. 29].

Роль півонії у створенні поетичного портретного образу Янки Купали.

Розглянемо символічну роль квітів в портретах людей, показаних у стані творчого натхнення. Для вивчення запропоновані портрети білоруського поета і китайського імператора-каліграфа: Я. М. Кругер «Портрет Янки Купали» (1923) з Державного літературного музею Янки Купали Республіки Білорусь (іл. 3.5.20). Класик світової та білоруської літератури Іван Домінікович Луцевич (1882–1942) народився 25 червня (7 липня) в ніч на Івана Купала — народне свято східних слов'ян, присвячене літньому сонцестоянню і розквіту природи. Поет, драматург, публіцист обрав поетичний псевдонім Янка Купала. За поетичним повір'ям слов'ян в ніч язичницького свята розквітає чудова квітка папороті, хто знайшов її, знаходить щастя. Життя Янка Купали драматичне, але він знайшов свою квітку у високому мистецтві. Символіка папоротника розглянуто у трудах О. М. Афанасьєва, У. А. Василевич, Т. О. Агапкіної та інших дослідників. У портретному образі Янки Купали, пензля Кругера, квітка є важливим символом, що вказує на піднесений стан душі поета. Півонія, що лежить на аркуші чистого паперу, зображена на підвіконні відчиненого в світ природи вікна кабінету майстра. Інший аркуш, вже з текстом, зображений в руці поета. Яскраво-рожева півонія є камертоном живописного і символічного ладу полотна і пов'язана з джерелом життя — сонцем, схід якого ми бачимо в символічному пейзажі. Півонія розквітає в кінці весни.

У портреті Янки Купали квітка, як і поет, осяяна променями сонця, що сходить. На білому аркуші паперу грають ніжні колірні рефлекси, відблиски світла сонячних променів, які оживляють листя дерев та освітлюють обличчя поета. Досягти вражаючого ефекту живописцю допомагає використання контрасту світла і тіні. У колористичному ладі портрета академічне письмо

поєднується з можливостями плерного живопису. Живопис на повітрі очистив палітру художників від глухих коричневих і сірих відтінків.

Я. М. Кругер використовував композицію, характерну для романтичного живопису першої половини XIX століття. В академічному словнику «Аполлон» точно сформульовані визначальні якості романтизму: «Як особливий вид світогляду та як художній напрям романтизм був заснований на прагненні особистості до безмежної свободи, на її тяжінні до духовної досконалості, до недсяжного ідеалу, на пафосі творчості» [8, с. 518].

Композиція портрета Купали має споріднені риси з «Портретом К. С. Авдуліної» (1822) пензля художника романтичного напрямку О. А. Кіпренського: використаний однаковий ракурс, показано вікно з символічною квіткою і панорамним краєвидом (іл. 3.5.21). На підвіконні відкритого вікна зображені білі гіацинти. Ніжні квіти, які вже опадають, допомагають передати характер 36-річної витонченої аристократки, що не щаслива у шлюбі. Білий мереживний очіпок з оборками і дві нитки перлинних бус на ніжній шії співзвучні квітці. Грозове небо створює контраст для драматизації образу. Очі жінки, зануреної у глибокі роздуми, дивляться вдалину. В. С. Турчин вважає О. А. Кіпренського майстром, який «тонко та індивідуально розумів значення рослинного мотиву в картині» [215, с. 107].

Зображення людини, що сидить біля відчиненого вікна, означає зв'язок внутрішнього і зовнішнього простору. Подібно романтичній героїні портрета Кіпренського, Янка Купала в портреті пензля Кругера дивиться не на глядача, а вглиб себе. Поет показаний у стані натхнення. Під час написання портрету йому був 41 рік. На відомій фотографії 1919 року поетові 37 років. Порівнюючи мальовничий і фотографічний портрети, можна помітити їх велику схожість і припустити, що Кругер писав не тільки з натури, а й використовував фото (з дзеркальним ракурсом). Живописець передав документально зафіксовані в портреті драматичні колізії, пережиті великим

поетом і патріотом Білорусі. Діагональ стебла світиться переливами фарб півонії, що може бути метафорою ущільнених променів сонця. У той же час, напрямок вниз викликає асоціації з палаючим, але опущеним смолоскипом — символом життя в античному і класичному мистецтві.

Символіку квітки в мистецтві Китаю ми розглянемо на прикладі портрета «Принц Хунлі практикується в каліграфії на банановому листі» (бл. 1730) (іл. 3.5.23). Твір написано у традиційній техніці живопису на шовку. Важливе символічне значення у створенні образу тут також мають квіти і просторове оточення. Цяньлун, справжнє ім'я Хунлі (1711–1799) був четвертим з маньчжурських імператорів, що правили в Китаї за часів династії Цін. Цяньлун отримав ґрунтовну освіту з китайської філософії і літератури. На портреті майбутній імператор Цяньлун зображений ще принцом Хунлі. Принц показаний у стані творчої зібраності перед написанням ієрогліфів. У каліграфії (Шуфа) — найпоширенішому виді мистецтва на Далекому Сході — виражено споглядальне сприйняття дійсності, характерне для Китаю.

В руках Хунлі — пензель, на столі — тушечниця. Замість паперу принц використовує банановий лист. Лист є символом родючості, зростання, оновлення. Зелене листя означає надію. У китайській символіці листя Космічного Древа — це все істоти всесвіту [104, с. 122]. Зліва від юнака, на столі зображений символ удачі і захисту — жезл Жуї. Форма Жуї часто має форму деревовидної півонії, яка означає багатство і благородне походження. Принц зображений у халаті, на якому вишиті гілки квітучого дерева мейхуа. Тим самим, Хунлі (Цяньлун) уособлює властивості, притаманні дикій сливі, яка має незвичайну життєздатність і красу. Мейхуа цвіте взимку. Білі квіти на тлі білого снігу сприймаються як знак благородства та очищення. Мейхуа символізує якості чистоти, гордості і непохитності. Зображення дикої сливи одне з улюблених у традиційному живописі «гохуа», слива оспівана в народній музиці і поезії.

Важливе символічне значення набуває середовище присутності. Реальний пейзаж замінений мальовничою ширмою традиційного пейзажу 山

水 шань-шуй (гори-води) із зображенням червоного диска висхідного сонця і хмар, що пливуть високо в горах і нагадують драконів — древній символ взаємодії інь — ян. У нижній частині композиції зліва показана водойма з листям і квітами рожевих лотосів. Як пише Дж. Купер, лотос — це «квітка Світу, результат взаємодії творчих сил Сонця і місячних сил води». Розкриваючись на світанку і закриваючись з заходом сонця, він уособлює відродження. Лотос — один з Восьми Скарбів або Сприятливих Знаків буддизму. «Лотос Серця» уособлює солярний вогонь, а також час, невидиме і всепоглинаюче, розкриття всього сущого, мир, гармонію [103, с. 183]. Лотос є емблемою Хе Сяньгу — одного з восьми даоських безсмертних.

Квітка є ключовим символом при створенні художнього образу портретів Янки Купали. У портреті виникла нова метафора: півонія — факел — поет. Гармонійне поєднання жанрів: портрета, пейзажу, інтер'єра і символічного натюрморту (квітка півонії) — допомагає висловити поетичну суть образів Янки Купали, зображеного у стані творчого натхнення. Порівняння з портретом романтизму (О. А. Кіпренський «Портрет К. С. Авдуліної») показує, що портрет Янки Купали можна віднести до неоромантичного напрямку в мистецтві ХХ століття.

Отже, на відміну від картин китайських майстрів, де природний хід речей передбачає розквіт і в'янення, у натюрмортах художників Європи квіти піддаються насильству з боку людини. У той же час, завдяки своїй майстерності художники увічнюють красу короткого існування квітів.

Порівняння образу півонії, створеної майстрами Китаю, показує, що художники в різних співвідношеннях користувалися виразними можливостями техніки сеї і гунбі, якими вільно володіли. Стилїстика безкісткового живопису відповідає «мальовничому стилю», властивому мистецтву європейського бароко.

У трактуванні простору в зображенні квітів у мистецтві Китаю присутній зв'язок з пейзажним живописом, де всі предмети як би матеріалізуються з первинної порожнечі. Через споглядання квітів,

зображених в альбомі, людина гармонізує себе з природою. В оздобленні на голові і в жіночому одязі півонія символізує процвітання і благополуччя.

3.6. Квіткові образи в традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи.

У стародавній китайській літературі образ квітки зустрічається дуже часто. У цьому дослідженні це явище вивчається на прикладі драм «Західний флігель», «Піонова альтанка», «Віяло з квітами персика» та європейському балеті «Спляча красуня» (іл. 3.6.1. – іл. 3.6.20).

Ван Шифу «Західний флігель». Драма епохи Юань.

Традиційна китайська музична драма епохи Юань «Західний флігель» Ван Шифу (1250–1307) визнана шедевром. Автор династії Мін Гу Чжун говорив, що «Західний флігель» «виходить на перше місце». Ван Шифу використовує красне письменство, яке подібно до красуні, а красуні в його драмі чарівні як квіти [283] «Наскільки б не була чиста лірична поезія юаньської драми, головна мета мистецтва — створення образу ліричного героя», — стверджує Сяопін. [268]. Образ «квітки» в «Західному флігелі» має особливо важливу роль у створенні образу головної героїні — красуні. «У зародженні кохання між молодим талановитим юнаком і гарною дівчиною дуже важливим зовнішнім фактором, безсумнівно, є привабливість», — зауважує Гао Іжун. [295].

Людина приймає вигляд квітки, квітка — це дух людини. У «Західному флігелі» розповідається, що при першій зустрічі Чжан Дзюньжуня з Цуй Ін — ін дівчина «тільки посміхалася, подібна до квітки». Є люди чарівні, як квіти. Якщо вдивлятися в них, то вони подібні до «блідої квітки груші». Квіти груші бліді, але такі рясні, що змушують людей захоплюватися. Після таємного побачення «ніжне личко як персик в місячному світлі, чим більше червоніє, тим більше чарівно». Подивимося на служницю Хун-Нян, сестриця «прекрасна, на зразок квітки». Ін-ін «відтепер і

назавжди прекрасна і самотня, подібна квітці груші, червоні уста на білому обличчі подібні вишеньці»; «З думкою про тебе, відмовляюся від сну і забуваю про їжу, аромат зник і яшма потьмяніла, квіти розпустилися та опали» [283].

Роздивляючи сюжет цієї драми, Ван Говей пише, що «образ квітки відображає зовнішність і дух головної героїні, підкреслює красу любові між двома молодими героями». Він зауважує, що «талант Ван Шифу проявляється в достовірному описі почуттів людей, природи подій» [282]. Далі китайський дослідник надає поетичний опис дня і ночі: «поблизу двору переплітаються квіти і верби, вежа, на середину подвір'я, відкидає круглу тінь»; «соромливою красою красуня перевершує квіти, ніжніше аромату яшми» [282]. Далі починається увертюра, у якій підноситься поетична любов. Сюжет п'єси змінюється, з радісного стає сумним після того, як зустрівшись з Сунь Фейху, жінка скасувала заручини. Перший приплив почуттів виявляється при описі пейзажу: «опалі пелюстки квітів летять під поривами вітру і наганяють тугу»; «Хмари зібралися на чистому небі, лише проглядає місяць; вітер змітає опалі пелюстки, забирає з собою аромат; десять тисяч горечей від розлуки, десять тисяч сумів». Опис квітів допомагає передати душевний стан: «опалі пелюстки всюди на землі, як рум'яна, в прекрасну пору року були обмануті надії». У п'єсі чергуються різні емоційні стани закоханих: горе змінюється на радість. Чжан Шен згадує Цуй Ін-ін: «Боюся стіна висока, але як подолати ворота — чіпляючись за приховані квіти, можна забратися»; «Місячної ночі далеко — далеко у дворі так тихо, що чути, як скриплять квітучі гілки»; «В кольорах є тінь, в місяці є тінь, весняна ніч не встоїть перед красунею».

У розділі «Прощання з двором» пейзаж викликає загальне захоплення: «Ясні хмари на небі, жовті квіти на землі, західний вітер сильний, північні птахи відлітають на південь». Осінні жовті квіти символізують розлуку. У «Історії давньокитайської опери» Чжао Цинюань пише: «любов змусила квіти розпуститися вночі, сьогодні під осіннім дощем опадає листя». Ван

Шифу заслужено вважається «майстром опису доброти і підступності» [292, с. 324, 159]. Від душевних мук до таємного побачення і прощання «квітка» супроводжує людські почуття, підкреслює основну ідею, втілює сльози, ненависть, сильні почуття при розставанні.

Ван Шифу метафорою «красуня в квітах» говорить про любов, використовує образ «квітка» для вираження загального; застосовуючи просту лексику, він збуджує уяву і спогади публіки. У створенні образу «квітки» автор втілює простір і час в об'єктивній реальності, що потім перетворюється в психологічний час і простір сценічної дії. Живий і виразний зміст театрального дійства прославив і облагородив основну ідею драми. За влучним зауваженням Юань Сінпея, «будучи китайською традиційною музичною драмою, "Західний флігель" демонструє цілісність сценічного мистецтва, досягає найвищого рівня драми епохи Юань» [288]. Образ «квітки» в «Західному флігелі» не тільки висловлює захоплення автора красою Ін-ін, але і допомагає виявити драматургію почуттів головних героїв.

Тан Сяньцзу «Піонова альтанка». Династія Мін

(іл. 3.6.1. – іл. 3.6.10).

«Піонова альтанка» драматурга династії Мін Тан Сяньцзу (1550–1616) є знаковим твором, у якому відчутно вплив «Західного флігеля» [287, с. 137, 292]. Тан Сяньцзу творив у жанрі чуаньці («оповідання про дивовижне»), у стилі куньцуй. Ідея драми «Піонова альтанка» (1598) [279] — перемога тріумфу любові над раціональним розумом. Близькість до теми «Любов і смерть» дозволяє порівнювати драму Тан Сяньцзу з написаною у той же період трагедією Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (1595). Завдяки силі любові герой «Піонової альтанки» воскрешає свою кохану. У творах Тан Сяньцзу, як і Вільяма Шекспіра, основна увага приділена почуттям людей. Душевний стан персонажів допомагає висловити образ квітки.

У традиційній китайській музичній драмі в основному представлені стародавні сюжети. Так, наприклад, Лі Юй в «Записках про почуття»

вдається до типу розповіді, де «сюжетна лінія доведена до кінця, а потім на обставини дивляться з усіх боків» [277]. У музичному творі Тан Сяньцзу «Піонова альтанка» сюжет починається з пробудження дівчини Ду Лі від сну, яка опиняється в квітучому саду. На подвір'ї Ду Лі чекає на зустріч з конфуціанським учителем. Скромна красуня була вихована у стародавніх традиціях, що сприяло особливій чутливості її душі, яка мріє про кохання [272]. Гуляючи по весняному саду, Ду Лі відчула себе уподібненою до квітки півонії. Одначе, гарна як квітка дівчина могла дати волю своїм почуттям лише уві сні.

У драмі «**Піонова альтанка**» важливим персонажем є **Дух** — **покровитель квітів**. Дух постає в шапці і червоному одязі, прикрашеному квітами, вимовляючи вірші: «Гості в душі засумували, облиті / червоним дощем пелюсток, — Нехай же на них опускаються мрії / біля кольорових хмар». Саме Дух квітів, знаючи веління долі про те, що дочки правителя області Ду Лі — Нян судилося одружитися з сюцай Лю Мен — Меем, велів Лю з'явитися до Ду.

Керівну роль Духа — покровителя квітів можна порівняти зі значенням феї Бужку у балеті П. І. Чайковського «Спляча красуня». Балет за казкою Шарля Перро на лібрето І. О. Всеволожського і Маріуса Петіпа, в хореографії Маріуса Петіпа, був поставлений в 1889 році (Маріїнський театр Санкт-Петербурга). В Одеському театрі Опери та балету прем'єра відбулася сьомого травня 2017 року (художник-сценограф Євген Гуренко. Художник по костюмах — Сергій Васильєв) (іл. 3.6.13; іл. 3.6.17; іл. 3.6.18).

Розглянемо **ілюстрації Ванлі до твору Тан Сяньцзу «Піонова альтанка»** (Династія Мін, між 1572 і 1620 рр.) (іл. 3.6.2–3.6.5). Гравюри були створені в техніці ксилографії. В одній з них показана зустріч між Ду Лі-Нян і сюцай Лю Мен-Меем, що сталася під час сновидіння. Тан Сяньцзу пише: «Тільки-но побачивши незнайомця, сказала кілька фраз, обняла його і підійшла до краю Піонової альтанки. Пеони, розсажені по краю, порушили

любов в душі юнака і дівчини. Два серця разом — справжній скарб, який потрібно берегти». Подію показано в реальному і ідеальному просторі. Час сну дозволяє зобразити героїню двічі: в нижній частині композиції спляча Ду Лі-Нян зображена за столом у садовій альтанці. З маківки дівчини у вигляді спіралі вийшла легка хмара, що означає її мрії. У просторі ідеального саду, оформленого древнім наскрізним камінням, за яким ховаються квіти півоній, показана бажана зустріч дівчини та юнака, які принесли гілку верби.

У Стародавньому Китаї верба (лю) була весняним еротичним символом [4, с. 69]. Дж. Купер пише: «У китайців верба — символ весни, жіночності, грації та чарівності, артистичних здібностей, розлуки». Гілочка верби — атрибут Гуаньїнь, якою вона кропить людей живою водою. «Верба уособлює початок інь. Граціозну дівчину називали "ніжна верба". Переплетені гілки верби є символом нерозривної любові» [103, с. 118–119]. Дерево верби зображено в саду на одній з ілюстрацій драми, де сумна дівчина зображена біля каменів і квітучих півоній (іл. 3.6.4). Ландшафт саду визначають камені і вода. Камені уособлюють чоловіче начало ян, їх наділяють душею. Водоймище символізує жіноче начало інь. Для китайського саду використовують камені складної форми, часто підняті зі дна моря.

Аби не допустити «осквернення квіткового чертогу примхливим брудом пороку», Дух квітів організовує зустріч молодих людей не в реальності, а уві сні, обіцяючи «насолодитися яшмою і вдихнути пахощі», випробувати радості «хмаринки і дощу». «Зараз я підберу пелюстки опалої квітки і розбуджу її», — заявляє Дух-покровитель квітів: Сам собою від неї в пору буйної весни / не втече цей солодкий сон, / Але миттєво розсіє його / пелюстки упустив пеон. Цей сон, сюцай, дійшов тільки до середини. Так провдень панночку Ду в її запашні покої, поки сон не скінчився. А я, Дух квітів, йду». Коли він пішов, з'являється Лю з піснею: «Небо сьогодні співчуває нам / Ложе трава постелила квітам». Про свій чарівний сон Ду Лі-Нян розповідає: «Потрапила я у квітучий сад, коли розкрилися всі квіти. Це ранило мені душу. Я нікуди не пішла, а заснула в квітучій альтанці».

На ілюстрації показано Ду Лі-Нян, яка, дивлячись у дзеркало, створює автопортрет (іл. 3.6.5). З волі долі його знайде студент. Дівчина являється йому в прекрасному видінні, подібна Гуаньїнь. Чудовим чином Ду Лі-Нян повертається до життя. Правитель царства мертвих не може перешкоджати силі її любові і дівчина оживає.

Тан Сяньцзу в «Фуган ілу» пише, що у «Піоновій альтанці» «почуття породжують сон, сон породжує дію» [280]. Дівця Ду Лі зустріла свою любов уві сні, її стримані почуття вимагають виходу. Образ Ду Лі відмінний від образу Ін-ін, яка була вражена любов'ю з першого погляду. Дівця Ду Лі горює, як квітка півонії, і так як у «Піоновій альтанці» сон перевершує реальне життя, смерть настає «у гонитві за сном». «Тан Сяньцзу здатний провести героя від звичайного образу до його кульмінаційної точки», — пише Юань Сінпей [287, с. 137, 292].

Для вираження почуттів використовується магічна сила. Не дивлячись на те, що Ду Лі померла, заради любові вона воскресає. Таке чудо хвилює глядачів, та є ключовою подією у розвитку музичної драми «Піонова альтанка». Сю Фумінг пише: «У Піоновій альтанці мертвий може воскреснути».

За словами Чжао Шаньлінь сюжет — це «історія розвитку характеру і долі героя, а також історія розвитку та завершення драми» [291]. Спираючись на уяву, автор залучає надприродні сили та уможливорює перехід героїні в іншу реальність. Таким чином виникає взаємозв'язок сну, смерті та воскресіння породжених любов'ю. Декорацією для розвитку музичної драми є піонова альтанка, завдяки якій уможливорюється зв'язок різних світів: реального та потойбічного. Отже, назва драми є своєрідним ключом до сприйняття ідеї твору.

Перш за все, півонія означає ідеальну красу і витончений аромат будинку знатних людей, до роду яких належить дівчина Лі. Оскільки півонія зацвітає досить пізно, вона не є вісником весни. Це відповідає опасінням

дівчини Лі, яка чекає на любов. Згідно сюжету, мудрий правитель династії Тан признає, що «чарівна півонія завойовує серця людей».

У драмі «Піонова альтанка» образ «півонії» є утворюючим елементом, важливою ланкою розвитку змісту п'єси. Тан Сяньцзу приходить до висновку: «Під небом у дівчат є почуття, вже краще б вони були такими, як у дівчини Ду Лі!» [279]. Насичений аромат великих квітів півонії символізує пристрасть дівиці Лі, яку вона відчула у сні. Таким чином, у китайській традиційній музичній драмі квітка півонії є чуттєвим символом живильної силі кохання.

Кун Шан-жень (1648–1718). «Віяло з квітами персика». Епоха Південних династій. 1698 рік (іл. 3.6.11 – іл. 3.6.12).

«Віяло з квітами персика» («Віяло персикового цвітіння») — це «видатний твір мистецтва, у якому думка і мистецтво досягли досконалого поєднання», — стверджує Юань Сінпей [287, с. 292]. Художність драми полягає у потужному історичному та ідейному тлі образу «квітки персика». Це «новий сюжет для епохи Південних династій, однак предки все ще тут. На сцені пісні і танці, але як була знищена трьохсотлітня справа? Хто її знищив? Чому зазнали поразки? В якому році завершиться? Де знайти відпочинок? Такий сюжет не тільки змушує глядача важко переживати сльози героя, але також може застерегти людське серце» [270, с. 1, 3].

У «Віялі з квітами персика» показано крах любовних надій Хоу Фан-юй і Лі Сян-цзюнь. Образ квітки персика — це символ для опису зовнішності героїні. Що значніша краса головної героїні традиційної китайської музичної драми, тим більше скорботи від того, що вона загублена. Спочатку Хоу Фан-юй слухає «хвалебні пісні про незрівнянну красу Лі Сян-цзюнь, що приносять спокій». При першій зустрічі він дійсно побачив «незрівнянну красу» і всією душею виявив симпатію. У «Ши цзин. Чжоу Нань. Персик прекрасний» сказано: «Прекрасно персикове дерево, пишний його колір, наречена переїжджає в будинок чоловіка, шанує всю сім'ю». Яскрава, квітуча

буйним цвітом квітка персика вдало порівнюється тут з квітучою юністю дівчини, що виходить заміж. Наприклад, в китайських віршах: «Обличчя красуні і персика квітка змагаються рум'янцем». У автора Лю Юн епохи Сун у «Мань чао хуан» читаємо: «Обличчя красуні і персика квітка, слід безшумно зачинити ворота».

У драмі «Віяло з квітами персика» талановитий молодий чоловік і красуня-дівчина одружаться. Зовнішня краса безсумнівно викликає у людях симпатію, внутрішня краса викликає повагу. На лицьовій стороні віяла зображені квіти персика. Образ квітки персика є символом внутрішніх суворих моральних принципів головної героїні. У «Нотатках про "Віяло з квітами персика"» говориться: «На лицьовій стороні віяла показані квіти персика, але вони пофарбовані слідами крові; кривавий слід символізує дотримання чистоти в очікуванні заручин. Рана сочиться, але зате немає ганьби» [270, с. 1, 3]. Сян Цзюнь — співачка у домі розпусти, яка стійко дотримувалася суворих моральних принципів. Коли героїню насильно змушують вийти заміж за сановника Тянь Яна, опираючись, вона падає головою об землю. Її кров потрапляє на біле шовкове віяло, подароване коханим. Художник Ян Вень-цун, домальовує плями крові красуні, трансформуючи їх у квіти персика. Сян Цзюнь залишається до кінця вірною своєму чоловікові, що робить образ «кров на квітах персика» ще більш зворушливим і живим.

Образ «квітки персика» пов'язаний з епохою творчості автора: розквіту і занепаду династії Південна Мін. Квітка персика — це символ зовнішньої і внутрішньої краси Лі Сян-цзюнь, а також символ її любові до Хоу Фан-юй. Квіти персика чарівні, однак природа їх тендітна. В кінці неминуче «квіти в'януть та опадають», «летять за вітром» і в фіналі «перетворюються в порох». Сян-Цзюнь змогла захистити свою доброчесність. Однак, подібно до квітки, вона пожухла та опала, також невідворотно поникла її любов: «злосчасні квіти персика опадають з віяла», «усі поникли, тільки весняний вітерець сміється; усі пелюстки облетіли, вода змиває тугу». Сян-цзюнь

впевнена, що її саму не спіткала біда, проте вона не в силах врятувати від біди свою любов, так само, як і не у силах врятувати батьківщину.

Навіть прекрасні квіти персика никнуть, тим більше покриті кров'ю, образ «квітки» втілює сконцентровану ідею, характерну для конкретної епохи.

Казковий мотив сну, пошуки краси і пробудження до життя отримали розвиток у музиці П. І. Чайковського. Головний конфлікт сюжету **балету — феєрії «Спляча красуня»** (1889) засновано на протиставленні сил світла й темряви, втіленнями яких є фея Бузку і фея Карабос (іл. 3.6.17; іл. 3.6.18). Лейтмотив кожної героїні з'являється в фіналах Прологу I дії, в сцені феї Бузку — Дезіре II дії, в симфонічному антракті «Сон». Балет-казка П. І. Чайковського «Спляча красуня» на лібрето І. О. Всеволожського і Маріуса Петіпа за казкою Шарля Перро був поставлений у Маріїнському театрі Санкт-Петербурга у 1890 році. Художники: Г. Левот, І. П. Андрєєв, К. М. Іванов, М. А. Шишков, М. І. Бочаров (декорації), І. О. Всеволожський (костюми). Провідна характерна танцівниця петербурзької сцени, дочка балетмейстера, Марі Петіпа (1857–1930) виконувала партію феї Бузку. На фотографії 1890 року ми бачимо її у сценічному костюмі, з шапочкою у вигляді квітки (іл. 3.6.15; іл. 3.6.16).

У книзі М. Ф. Золотницького «Квіти в легендах і переказах» (вперше виданої у 1913 р.) один із розділів був присвячений бузку [84, с. 257]. Дослідник повідомляє, що батьківщиною бузку є Мала Азія, Персія. Більшість видів бузку росте і культивується в Східноазіатській гірській області — великому регіоні, до якого входить Китай. У Європі бузок з'явився в 1562 році, коли Ангєріус Бусбег, отримавши його зі Сходу, привіз до Відня з Константинополя, де він перебував при дворі султана Сулеймана на посаді посла імператора Фердинанда I [84, с. 259]. Невибаглива рослина швидко прижилася та отримала широке розповсюдження. Досліджуючи історію назви бузку, В. Г. Власов у статті «Нового енциклопедичного словника

образотворчого мистецтва» пише, що «німецьке *Sirene* походить від латинського *syringa*, а то, в свою чергу, — від грецького *syrix* — трубка» [40, с. 834]. Н. Ф. Золотницький пише, що назва виникла від того, що з гілки бузку легко видавити м'яку серцевину і отримати порожнисту трубку (сірінкс). Н. Ф. Золотницький стверджує, що перською мовою це слово означає просто квітка [84, с. 262].

У глибокій за змістом статті, присвяченій балету «Спляча красуня», з циклу «Листи про російську оперу та балет» (1922), композитор і музикознавець Борис Астаф'єв (псевдонім Ігор Глебов) (1884–1949) стверджував, що авторам балету вперше вдалося створити цілісне «музично-хореографічне дійство», «відповідно до прагнення поняття музичної драми» (перший розділ статті) [12]. У третьому розділі статті Борис Астаф'єв розкриває внутрішній музичний зміст балету. Музикознавець показує, що в інтродукції (елементі симфонізму) проявлено різке протиставлення двох сил, що борються — феї Карабос і феї Бузку. Ключова тема натиску злого духа і спокійного самоствердження вісника добра готують слухача до сприйняття подій «казкової мімодрами». Пролог характеризує смисл.

Борис Астаф'єв знаходить точні поетичні образи для перекладу змісту балету на мову слів. За образним висловом музикознавця, дії злісної Карабос «тануть під впливом посмішки світла, яке випромінюється ласкавою місячною мелодією феї Бузку». У фіналі першого акту представлений магічний укол, нанесений принцесі Аврорі і чарівний сон всіх людей королівства. «Плавна летюча мелодія» феї Бузку», якою завершується сцена, знову символізує «закляття зла». У другому акті, в сцені появи феї Бузку перед принцом, її тема «в тональності (*Des-dur*) плеться, як невидиме світло, що перетворює дійсність на чарівний сон». Третій акт являє собою «свято танцю, яке безперервно розгортається у своєму чарівному цвітінні» [12].

Мотив бузку — один з важливих у живописі, літературі та музиці кінця XIX — початку XX століття. Бузок зображувався у стилістиці реалістичного живопису (В. М. Максимов), на пленері (Клод Моне, В. Сєров,

С. Жуковський), у мистецтві модерну і пов'язаного з ним символізму (М. Врубель). Квіти бузку допомагають передати складні душевні переживання людини у романсах і музичному театрі опери і балету (С. Рахманінов і П. Чайковський). Великий вплив на художників здійснили музичний театр і поезія.

Розповідаючи легенду про небесну покровительку садівника Хо-Чі (який вирощував півонії), Н. Золотницький пише про чудесне перетворення квітів у дівчат, одягнених у схожі на пелюстки блискучі сукні. [84, с. 62]. Виникають асоціації з темою «Вальс квітів» у балеті П. І. Чайковського «Спляча красуня» (1889). Далі Н. Золотницький переказує китайську легенду про «дух півонії» — прекрасну дівчину, яка явилась юнакові, що вивчав культуру півоній. Коли закоханий учений покликав жерця, щоб одружитися, дівчина зізналася, що вона дух півонії і, перетворившись у тінь, повернулася до квітів [84, с. 63]. Споріднені сюжети отримали втілення в європейському балеті. Наприклад, у балеті «Le Spectre de la rose» (1911), поставленому М. Фокінім на вірш Т. Готьє і музику Вебера (іл. 3.6.20). Л. Бакст створив костюми, в яких пластика тіла артиста органічно поєднувалася з декором пелюсток квітки (4.3.16–4.3.19). У балеті Ролана Петі «Загибель троянди» (1972) на музику Густава Малера також створено образ одухотвореної квітки. Можна побачити взаємодію культури Європи і Далекого Сходу.

Висновки до третього розділу.

Таким чином у апробованому матеріалі ми дійшли висновків: «На відміну від мистецтва Європи, де у центрі уваги перебуває людина, у Китаї панує жанр «квіти і птахи» і пейзаж «гори-води». Традиційний живопис Китаю уникає ефектності, його сюжетна основа проста і зрозуміла. Найближче до мистецтва Далекого Сходу підійшли європейські художники другої половини XIX — початку XX століття. З плином часу природа у мистецтві Європи ставала самостійним жанром, образ квітучого дерева висувається на перший план щодо зображення людини» [120, с. 119].

Нами було встановлено, що «за часів кризи у природі шукали гармонію. Імпресіоністи, постімпресіоністи, фовісти вивели пейзажний жанр на новий рівень. У прагненні художників Європи піти від безпосереднього, реалістичного відтворення ландшафту і створити опосередкований, умовний символічний пейзаж за враженням позначається прагнення майстрів нових напрямів на межі XIX–XX століть до поетики краси, до самотійної виразності лінії та кольору» [120, с. 119].

Як вже було зазначено «у наведеному нами образно-художньому аналізі шедеврів живопису Китаю показано, що майстри жанру «квіти і птахи» в змісті і формі втілення слідує сформованому в даосизмі закону всесвіту, згідно з яким в житті, як і в природі, відбувається кругообіг. У творах мистецтва Китаю проявлено прагнення людини до злиття з природою, досягнення гармонії. Нескінченна взаємодія ян і інь, чоловічого і жіночого початку, світла і темряви, пір року схематично виражених в чорно-білому колі тай-цзи» [113, с. 92].

У жанрі європейського натюрморту XVII століття виражено філософське, пізнавальне ставлення людини до оточуючого її реального світу. У надрукованій статті нами були сформульовані наступні висновки: «Для голландського і фламандського квіткового натюрморту, пов'язаного з духовною культурою християнства, важливим є повчальний зміст про тлінність і кінець земного існування. Художники католицької Фландрії не переривали зв'язку з мистецтвом Італії, в якому прославлявся створений Богом прекрасний і радісний світ. Для квіткового натюрморту є характерним милування навколишнім світом, захват перед його красою і різноманітністю» [113, с. 93].

З'ясовано, що у «Західному флігелі» (династія Юань), «Піоновій альтанці» (династія Мін) і у «Віалі з квітами персика» (династія Цін) традиційним є сюжет, в якому талановитий хлопець шукає красуню. Можна помітити, що у творах різних часів сюжетна основа є загальною. Квітка є головним символом, який допомагає створити образ любові.

Таким чином, «культура Далекого Сходу допомогла вийти за межі антропоморфної міфології середземноморської культури Європи; збагатити образний і символічний зміст; художні засоби; художньо-стилістичні можливості; змінити і розширити жанрові кордони образотворчого мистецтва» [120, с. 119].

Основні результати розділу дисертації апробовано у доповідях [109; 112; 114; 118; 124; 127], статтях [110; 113; 120; 125].

Розділ 4.

МІСТЕРІЯ ВІДРОДЖЕННЯ ПРИРОДИ У МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі.

Зображення Флори в мистецтві Ренесансу тісно взаємопов'язано з мистецтвом Стародавньої Греції і Стародавнього Риму. Саме найменування *Rinascimento* — «заново народжений» — свідчить про відродження інтересу до культури античності. Культура Ренесансу в Італії (з початку XIV ст.), повсюдно в Європі з XV–XVI століття змінила культуру середньовіччя. Домінанта внутрішнього, духовного начала змінюється інтересом до чуттєвого, світського прояву життя. Відмінними рисами культури Відродження є гуманізм (від лат. *Humanitas* — людяність) та антропоцентризм, згідно з чим людина представляється центром Всесвіту. Гуманізм висуває проблему індивідуальності. Філософія знову звертається до вивчення природи.

Художники Ренесансу успадковують і дають свою образну інтерпретацію античної міфології. Вони творчо освоюють також стійку іконографію класичного мистецтва Стародавньої Греції та Риму. Розгляд образу Флори як персоніфікації Весни в скульптурі і живописі античності допоможе знайти щось спільне та особливе, що об'єднує і розрізняє мистецтво різних епох.

Давньоримська статуя Флори з Національного археологічного музею в Неаполі створена з грецького оригіналу V століття до н. е. (іл. 4.1.1). Ми дізнаємося Флору по атрибутам (приладдя): на голові богині вінок, в руці букет квітів. Квіти на плащі підготовлені для того, щоб розкидавши їх, оживити землю від зимового сну. У відповідності з античним ідеалом краси Флора втілена в тілі жінки віку розквіту. Рух передано за допомогою постановки фігури у позі контрапоста. Як і в каноні Поліклета «Дорифор» (Стародавня Греція, 450–440 рр. до н. е.) Опора на одну ногу призводить в

рух всі частини тіла богині. Спокійне обличчя також створено на основі канонічних гармонійних пропорцій. У ньому немає прояву емоцій. Тим самим античний майстер створив ідеальний імперсональний лик.

У монументально-декоративному живописі античності образ Флори як персоніфікації Весни (перша половина I ст. н. е.) представлений на фресці Вілли Аріадни (Аріанна) зі Стабії (іл. 4.1.2). Знятий зі стіни розпис знаходиться в Національному Археологічному музеї Неаполя. Невелика фреска (38 x 32 см) була центральним зображенням на стіні кубікули (невеликої спальні) римського будинку. Монохромний зелений фон символізує покриту травою землю. Жіноча фігура з наповненим квітами рогом достатку розвернута в просторі на 180 градусів, що дозволяє художнику створити виразний динамічний силует. Оскільки фігура показана зі спини, ми не бачимо обличчя богині. Увага зосереджено на фігурі, на світлих драпіруваннях вільного одягу, складки якого передають рух природи, що оживає з приходом Весни. Цьому ж сприяє колірне рішення, засноване на використанні локальних плям золотисто-жовтого і білого кольору. Одяг богині викликає асоціації з сонячними променями і першими весняними квітами (такими як кульбаба).

Фреска відноситься до третього помпейського стилю, який відмовився від ілюзорної перспективи, властивої другому стилю. Художній мові властивий високий ступінь умовності. Античний майстер не показує лінію горизонту. У площинному просторі розпису панує земля. Організований ритм драпіровок одягу допомагає передати рух, зв'язати фігуру з оточенням. Зображення органічно включено в архітектурний простір, пов'язано з умовною площиною стіни, має виразний лаконізм і декоративність.

Історики культури відзначають, що мистецтву Ренесансу властиво гармонійне поєднання фізичної тілесної язичницької та християнської духовної краси, властивої творам мистецтва Середніх віків [19, с. 99]. Вибір тем і безліч квітів у картинах майстра Раннього Відродження Сандро

Боттічеллі (1445–1510) багато в чому пов'язано з місцем його життя і творчості — Флоренцією. Назва міста означає «квітуча». Згідно з легендою, земля, де в 59 році до н. е. на місці поселення римських ветеранів було побудовано місто, була всипана ірисами, різновидом лілії, зображеної на гербі цього міста. Припускають, що спочатку ірис зображувався на гербі Флоренції, потім його змінила лілія [222, с. 385].

Оскільки Боттічеллі творив при дворі Лоренцо Медічі, теми його картин 1470-х — 1480-х років були пов'язані з літературними інтересами вчених-гуманістів кола Лоренцо, такими як Марсель Фічіно [105, с. 27]. Картина Боттічеллі «Весна» («Primavera») (застаріло 1477–1482; дерево дошка, темпера; 203 x 314 см; Флоренція, Галерея Уффіці) має складний філософсько-алегоричний сенс, глибокий міфопоетичний зміст і наповнена символами, що передбачають різну інтерпретацію, тобто, участь глядача (іл. 4.1.4).

Оскільки сенс закодований, то творче прочитання шедевр невичерпно [238, с. 214–231]. Наше завдання: дослідити образ Флори і символ квітки в шедеврах майстра кватроченто на основі мистецтвознавчого аналізу композиції. Для нас важливо порівняти персонажів картин європейського майстра з китайськими божествами безсмертя, виявити загальні риси в художній стилістиці. Картина Боттічеллі має глибокий міфопоетичний зміст, наповнена символами. Оскільки сенс закодований, то інтерпретація шедевр можлива з різних позицій.

Відомо, що в основі живописно-поетичного образу майстра кватроченто лежать твори античних авторів:

— поема римського поета і філософа Тіта Лукреція Кара (99–55 рр. до н. е.) «Про природу речей» (лат. *De rerum natura*);

— поема Публія Овідія Назона (43 до н. е. — 18 рр. н. е.) «Фасти» (лат. *Fasti* або святковий календар) (Книга 5. 3 травня. Флоралії).

Лукрецій в поетичній формі розкрив вчення Епікура (342–270 до н. е.). Первинним критерієм істини давньогрецький філософ вважав відчуття, його

вважають відкривачем емпіричного природознавства. Не випадково філософ разом з учнями вдавався до роздумів в знаменитому «Саду Епікура». Безмежний всесвіт, за його твердженням, складається з атомів, матерія існує вічно в постійному русі і зміні. Тому людина не повинна боятися смерті [227, с. 74–92]. У самому початку поеми Тіта Лукреція Кара «Про природу речей» [135] прославляється Венера і Флора.

- 1] Мати Енея і роду його, благодатна Венеро,
- 2] Втіхо людей і богів! Під сузір'ями неба пливкого
- 3] Повниш повсюдно життям судноносні моря і врожайне
- 4] Лоно землі, завдяки-бо тобі. зародитися прагне
- 5] Всяке створіння й, покинувши темряву, глянуть на сонце.
- 6] Тихнуть, богине, вітри, розбігаються хмари небесні
- 7] Ще до приходу твого. Найніжніші до ніг тобі квіти
- 8] Стелить умілиця щедра — земля, посміхається море,

Знавець мистецтва Ренесансу В. М. Гращенков стверджує, що в живописі Раннього Відродження виникає певний театр, що володіє багатьма рисами реальної вистави, яка оформилася в ренесансному театрі XVI століття. Вчений пише, що «картина або фреска для людини XV століття була видовищем і, споглядаючи її, він легко уявляв себе не тільки глядачем, а й співучасником зображуваного», як це відбувалося у житті, під час театралізованих святкових вистав [60, с. 160].

Картина «Весна» була виконана для племінника Лоренцо Прекрасного — Лоренцо ді Пьєрфранческо Медічі на честь його одруження [69, с. 94–96]. Дія відбувається в апельсиновому гаї. Вічнозелене цитрусове дерево — знак дому Медічі. Символіка квітки апельсина як знака родючості обумовлена його плодовитістю. У християнстві він означає цнотливість і прикрашає вінок нареченої [103, с. 15]. Цим пояснюється зв'язок плода з тематикою любові і шлюбу. Апельсин виступав в ролі міфічного «золотого яблука», врученого Юноною Юпітеру в день їхнього одруження [222, с. 15]. Слово апельсин походить від голландського «sinaasappel» — китайське яблуко. У

Китаї апельсин символізує безсмертя та удачу. П. Д. Волкова зазначає, що в кольорах апельсинових дерев на картині «Primavera» Боттічеллі показаний часовий цикл: від зародження до дозрівання плоду [45, с. 69]. Помаранчеві плоди чергуються з білими квітами фльордоранжа, співіснуючи з ними в часі (як це властиво і лотосу — священній квітці Сходу). Можна провести аналогію із зображенням лотосів, де минуле, сьогодення і майбутнє проявлено в одночасному існуванні бутонів, квітів і насіннєвих коробочок.

У картині «Весна» фігура Венери, одягнена в білу сукню і насичений за кольором червоний плащ, виділена обрамленням у вигляді темного куща вічнозеленого мирту. Листя мирта створює наскрізний візерунок переходу від простору темного саду, який сприймається як священний гай, до світла блакитного неба. Напівколо римської арки (настільки улюбленої майстрами Ренесансу) позначає нескінченність неба. Арку можна сприймати як портал між світами. Природа уподібнюється храму з вівтарною апсидою у вигляді напівциркульної римської арки, утвореною кроною гілок апельсинів. Арку можна сприймати як портал між світами. Мирт є атрибутом Венери і символізує чуттєву любов, щасливий шлюб, світ, відродження життя [213, с. 224; 103, с. 206–207]. Білі квіти мирта містять ефірну олію. Згідно Дж. Куперу, мирт є «квіткою богів», символом зародження і відродження життя. У Китаї означає славу та успіх [103, с. 206–207].

Боттічеллі поєднує два типи композиції: центричну і протяжну фризову. І. Є. Данилова зазначає, що таке поєднання є характерним для живопису кватроченто [63, с. 52–64]. Відмова від домінанти симетричної центричної композиції дозволяє Боттічеллі, виділивши центрального персонажа — Венеру, показати в той же час розгорнуту сценічну дію, в якій бере участь дев'ять героїв. У композиції виділені світлі жіночі фігури, організовані в пірамідальну форму, центром якої є Венера, а вершиною — її син — Амур-мисливець, який натягує лук (іл. 4.1.4). Вогненною стрілою він цілиться в простір світу земних пристрастей, запалюючи серця людей любов'ю. Ритуальним жестом Венера благословляє вічне відродження життя.

Зефір написаний в холодній гамі похмурих небес. Його потужні крила дозволяють передати енергію потоків повітря. Вітер — «синонім дихання, Духа, духовного впливу небес». У стародавньому Китаї бог вітру Фенг-За символізував уста та язик Неба. Він вважався джерелом дихання космосу і відповідав першоелементу Дереву [76, с. 46–48]. Божество, що втілює стихію повітря, буквально вдмухує в німфу потік сили, що виходить з нього. З'єднавшись з енергією неба, земляна німфа Хлорида стає богинею квітів Флорою і розквітає.

На честь Флори в Стародавньому Римі з 28 квітня по 3 травня святкували Флоралії. В образі Хлориди-Флори Боттічеллі зримо відтворює текст Овідія «Фасти». На заклик: *«Мати квітів, з'явися, тебе славимо ми в іграх веселих!»* Флора відповідає: *«Флорою звуся, а була я Хлоридою; в устах же латинських / Імені мого грецький звук спотворений. / Так, я була на блаженних полях Хлоридою-німфою»*. Далі Мати квітів оповідає:

Вічною я ніжусь навесні, весна — це найкращий час:

В зелені всі дерева, вся зеленіє земля.

Сад плідний цвіте на полях, мені в посаг даних <...>

Пестить його вітерець, ласкаво води дзюрчать.

Сад мій прикрасив чоловік прекрасним квітковим убором,

Так мені сказав: "Назавжди будь ти богинею квітів!"

Але перелічити всі кольори на квітах, розсіяних всюди,

Я ніколи не могла: немає і числа їх числа [163].

У картині «Весна» богиня квітів представлена двома фігурами справа: Хлориди і Флори. До перетворення в Мати квітів Хлорида-німфа зображена ледь покритою прозорою тканиною, немов ілюструючи її слова в «Фастих» про те, що вона перша посіяла насіння *«адже одноколірним був ґрунт землі до мене»*. [163]. Тіло німфи, покрите потоками «повітряних» тканин, уподібнено до гнаної вітром хмари. Спочатку з відкритого рота Хлориди народжуються квіти: *«Весняне дихання троянд з вуст летить її»* [163]. Далі,

перевтілена на Флору німфа стає богинею. Легкою царственою ходою вона ступає по змінній землі, виймаючи з подолу троянди і даруючи землі квіти. Флора як би народжує троянди, зображені біля її лона. Там, де вона проходить, розквітає земля. Виникають асоціації з історією про Будду, який після народження відразу пішов по землі, а на місцях, де він ступав, виникали лотоси.

Поза і жест Флори в картині Боттічеллі подібні зображенням антропоморфних богинь природи в античній скульптурі і живописі, які оживляють землю квітами після холоду зими. Прикладом можуть служити розглянуті вище римська скульптура «Флора» (з оригіналу V ст. до н. е.) (іл. 4.1.1) і фреска «Флора як персоніфікація Весни» (I ст. н. е.) (іл. 4.1.2). Флора Боттічеллі виймає з подолу своєї покрови-сукні суцвіття білих, рожевих і червоних троянд, кидаючи їх на землю.

Костюм Флори створений на зразок театрального і втілює метафору «квітуча». Плаття перев'язане під грудьми гілками «троянди, що плететься». Стебла, листя і букетики різних кольорів в декорі одягу впорядковані в гармонійному орнаментальному ритмі. Квіти виділені тоном на білій сукні. Боттічеллі змінює варіанти контрастних діалогів: світлі постаті та яскраві квіти на темній зелені і виразна графіка темного листя квітів на світлому одязі.

Плаття богині квітів — модуляція квітучої землі, оживленої приходом весни. Квіти на платті строго організовані в невеликі декоративні суцвіття, мають загальну листяну основу. У покрові землі вони показані вільно, органічно. Безліч квітів сяють чистими фарбами, подібно до коштовних каменів.

Червона гвоздика в декорі сукні означає захоплення, шлюб і пристрасну любов [103, с. 51]. У нідерландському живописі — символ заручин [213, с. 54]. Васильки символізують привітність, жовтець — багатство, суниця — ніжність, ромашка — вірність. Рукава і поділ сукні Флори декоровані у вигляді візерункового листя аканта (лат. *acanthus*).

Мотив цієї рослини Середземномор'я був одним з основних в архітектурі античності, Відродження і наступних стилів. Він є формотворчим в капітелі ошатної коринфської колони, яку порівнювали зі стрункою фігурою дівчини. Аналог декору сукні Флори можна бачити в академічному малюнку А. Г. Ухтомського «Лист аканту» (1830) (іл. 4.1.8).

Струнку шию Флори прикрашає масивний вінок, в основі якого — гілки апельсинового дерева і білі квіти померанця. Запахні квіти бувають поодинокі, або зібрані в пучки по дві — сім великих квіток. Фльордоранж (*fler d'oranger*) у весільному вбранні і букеті нареченої символізують її цнотливість і є доброзичливим символом в народженні потомства [166]. Голову Флори вінчає трикутна квіткова діадема, у центрі і на вершині якої зображені помаранчеві плоди, що дозрівають. Вінок і діадема включають безліч інших квітів, сяючих чистими фарбами, подібно до коштовних каменів. Вінок символізує славу, перемогу життя: вічний кругообіг пір року і неодмінне повернення квітучої весни. Оскільки вінок не має початку і кінця, то означає вічність. Вінки з вічнозелених рослин символізують безсмертя [103, с. 35]. У античних богів були різні вінки, що мали символічне значення. У Афродіти — вінок з мирту [76, с. 44].

У картині Сандро Боттічеллі «Народження Венери» (1482–1486) (іл. 4.1.19) богиня квітучої землі Флора зображена праворуч від богині любові і краси. Гнучкі гілки троянд оперізують торс Флори, шию обрамляє вінок з тонких пагонів оливкового дерева. Листя оливи утворює напівпрозорий візерунок, який можна порівняти з вишуканим мереживом. Сукня прикрашена букетиками синіх волошок — символу привітності. В руках Флори рожевий плащ, яким вона готується огорнути оголене тіло Венери. Покров для Венери рівномірно затканий букетиками маргариток — символом весни, любові і родючості. На латині маргаритки називаються *aster synensis* — «зоряний букет». Як «очі дня» маргаритка пов'язана з солярним принципом, символізує невинність і чистоту [103, с. 198]. Відповідно до античного міфу в цю квітку перетворилася переслідувана Вертумном німфа

Беледіс. Вертумн — древньоіталійський бог пір року зображувався у вигляді садівника [148, с. 233].

Стрункі стовбури темних дерев виділяються на світлому тлі неба, являючи собою немовби священний гай — прообраз храму. У чітко окреслених і ритмічно виділених золотистими штрихами великих листах померанця білими зірками мерехтять квіти фльордоранжа. Дозрілих апельсинів ще немає, оскільки богиня ще тільки вступає на берег. У трактуванні квітучої землі на картині Боттічеллі можна побачити подібність з темою «мільфльор» (*mille-fleurs* — «тисяча квітів») дорогоцінних шпалер франко-фламандського регіону XV–XVI століть. Але на відміну від декоративних килимів, шедевр Боттічеллі зберігає якості, властиві станковому живопису. Простір «Весни» тяжіє до умовної «вертикальності», у ньому лише вгадуються сили тяжіння землі, які змушують людину міцно стояти на її горизонтальній основі. У картині Боттічеллі гармонійні античні форми поєднуються з витягнутими пропорціями одухотворених скульптур порталів середньовічних храмів. Властивий середньовіччю лінійно-площинний стиль, який свідчить про одухотворене тіло, ще не замінений вагомою скульптурністю об'ємно-пластичного трактування форми. П. П. Муратов поетично пише: «Боттічеллі будував свої картини з ліній, як візантійські мозаїсти викладали свої картини з пофарбованих скелець або як перські ткачі ткали свої килими з кольорових ниток. <...> Творчість Боттічеллі була відстороненою; його пряжа була невловимою, і виткані з неї убори були убори духу» [152, с. 189].

Шедевр Боттічеллі натхненний віршами придворного Медічі Анджело Поліціано (1454–1494) (поема «Джостра»). У творчій співпраці художника і поета можна бачити спорідненість з мистецтвом Китаю, де образотворче мистецтво взаємопов'язане з поезією. Піднесений лад поезії сприяв створенню міфопоетичного образу живописного твору. Д. Аргон пише: «У Боттічеллі над чуттєвістю торжествує сила інтелекту. Це — прекрасне жіноче

тіло, фізичний вигляд якого ушляхетнюється прозорістю форм і чистотою ліній; тіло — як би виклик, кинутий чуттєвості» [11, с. 64–65].

У верхній лівій частині картини «Народження Венери» разом з квітами троянд, що падають на землю, показані вітри. У міфології вітри як посланці богів можуть означати присутність божества [103, с. 35]. Порівняємо персонажів майстра кватроченто із зображенням на китайській фресці печери Могао «Летючі китайські апсари, що тримають квіти і спускаються з неба» (Дуньхуан, епоха п'яти династій, 907–960) (іл. 4.1.20). В обох композиціях стрімкий рух фігур передано за допомогою звихрених складок одягу і використання композиційних діагоналей. У картині Боттічеллі фігури розташовані в висхідному, а в китайській фресці — в стрімко низхідному напрямку. Обидві композиції врівноважені і мають центр: богиню Венери — в європейській картині; квіти і листя лотоса — в зображенні на стіні буддійського храму. Троянди — символічні квіти Венери; лотос — священна квітка буддизму. На фресці показані рожеві і блакитні лотоси. Рожевий лотос (падма) є сонячним символом, а блакитний (утпал) — місячним [76, с. 460]. Згідно буддійської іконографії, внизу зображувалося древо життя, дерево бажань Бодхі, над яким ширяли божественні істоти Апсара і Девата. Духи хмар з червоними квітами в руках і на блюдах, показані на тлі світлого блакитного неба, в оточенні декорованих вогненних хмар.

У книзі «Мистецтво Заходу і Сходу» американський мистецтвознавець Б. Роуланд (молодший) порівнює «світ квітів» Боттічеллі і твори китайського художника X століття Сю Сі [189, с. 116]. Вчений розглядає передбачувану копію Сунської епохи «Квіти лотоса» з буддійського храму Тіонін (Кіото) як алегорію осені, в якій передана ідея зміни пір року і недовговічності. Мистецтвознавець пише, що в творах італійського художника кватроченто квіти також виконують не тільки емблематичну функцію, а й передають чуттєву красу природи, що обидва майстри виявляють «дивну чуйність до життя і краси квітки» [189, с. 114–117].

Бернард Бергсон пише, що головним засобом вираження в живописі Боттічеллі є лінія, а колір лише виділяє її [19, с. 88]. Вчений стверджує, що Боттічеллі «досягав нічим не перевершеного поєднання чуттєвої цінності з сутністю руху» [19, с. 87]. Оскільки Боттічеллі висловлює «чуттєву цінність» «майже без додання їй елементів тілесності» його «лінійно-декоративний живопис» мистецтвознавець називає «лінійною симфонією», в якій зображення грало роль музичного лібрето. Бергсон стверджує, що майстру кватроченто не було рівних в Європі і відзначає зв'язок Боттічеллі з художниками Японії та інших країн Сходу [19, с. 88].

Дослідники відзначають, що мистецтву Ренесансу властиво поєднання тілесної язичницької і християнської духовної краси [19; 64, с. 99]. Тема «Пори року» включає композицію Боттічеллі «Весна» у загальний природний ритм [76, с. 62].

Зображення Флори у мистецтві античності та Ренесансу показує загальні риси: характер руху богині повторюється, вона зображується у вінку, з однією оголеною груддю, з квітами в руках і у подолі, в декорованому квітами одязі. Іконографічний канон буде трансформований і продовжений від античності до християнського мистецтва в зображенні святих. Наприклад: Карл фон Блаас «Рожеве чудо св. Єлизавети» (1839).

Як це властиво мистецтву античної Греції і Риму, головну роль в розписі грає не особа, а тіло, органічна пластика якого народжує асоціації з квіткою. Ця якість буде успадкована художниками Ренесансу, класицизму, бароко, рококо, модерну.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві

У надрукованій раніше статті за темою ми вказали, що велике значення для сучасного мистецтвознавства має дослідження зв'язку людини і природи «у контексті античної спадщини і культури XV–XVII століть. З'ясовано, що ґрунтуючись на античній міфології, майстри Ренесансу і класицизму в картинах «Весна», «Царство Флори» дали інтерпретацію вічної теми життя

та її циклічного оновлення. Було виявлено особливості художньої мови Пуссена як лідера класицизму та визначені міфологічні паралелі образу Флори в мистецтві Китаю» [250, с. 127–134]. Мета — розглянути образи і символи квітів в мистецтві XVII століття на прикладі шедевра Нікола Пуссена «Царство Флори» (1631, Дрезден, Картинна галерея) у контексті світового мистецтва (іл. 4.2.3).

Сюжети для композицій Пуссен знаходив в античній міфології. У картині «Натхнення поета» (1629–1635) художник показав джерело своєї творчості: Аполлон з лірою диктує піднесені рядки. Поруч з променистим богом зображено живе дерево життя. Очі поета спрямовані в небо. Слідом за майстрами Ренесансу Пуссен уважно вивчав культуру античності. Ясна, врівноважена композиція подібна античному рельєфу. Муза показана у вигляді античної статуї. Амури з вінками — символом вічності — свідчать про те, що ідеальний початок в мистецтві веде художника, артиста, поета до перемоги над тимчасовим і тлінним побутом.

При дослідженні образів і символів квітів у мистецтві Пуссена для нас важливим було вивчення поем Овідія «Метаморфози» та «Фасти», оскільки вони дали Пуссену імпульс у створенні циклу картин на тему перетворень. Цінним джерелом є також листи художника, в яких проявлена його теоретична думка, прагнення знайти синтез образотворчого мистецтва і музики на основі модусів [177]. При осягненні особливостей художньої мови лідера класицизму були вивчені праці Н. М. Коваленської [95], В. Н. Прокоф'єва [175], В. Н. Вольської [47], С. М. Даніеля [65], Є. І. Ротенберга [187].

Тема картини Нікола Пуссена «Царство Флори» — метаморфоз міфологічних героїв у квіти (іл. 4.2.9–4.2.14). Художник поєднує образи прекрасних персонажів міфів античності зі світом рослинності, з квітами, наділеними чистим кольором і ніжним ароматом. Міфопоетичне мислення передбачає ставлення до природи як до живої істоти. Звідси антропоморфні образи язичницьких божеств. За визначенням в академічному словнику:

«Антропоморфізм — уподібнення людині, наділення людською подобою і людськими якостями предметів та явищ неживої природи, рослинного і тваринного світу, уявних істот і божеств» [8, с. 44]. Подібно художникам античності і Ренесансу, Пуссен представив Флору в образі прекрасної молодої жінки, яка осипає квітами землю, знаменуючи відродження природи після зимового сну. Цвітіння природи взаємопов'язане з приходом весни і затвердженням життя. Картина «Царство Флори» написана в Римі, де французький живописець прожив основну частину свого творчого життя, уважно вивчаючи твори художників античності і як би перебуваючи з ними в творчому діалозі. Шедевр класицизму створений Пуссеном у 35 років — період відчуття повноти життєвих і творчих сил. Тема «Царство Флори» відповідає прагненню майстра до досконалого, гармонійного світу. Сам художник назвав картину «Сад квітів».

Відомо, що при передачі свого сприйняття античної міфології в живописі, Пуссен ґрунтується на поемах давньоримського поета Публія Овідія Назона (43 р. до н.е. — 18 р. н.е.) «Метаморфози» (2 і 4 рр. н. е.) і «Фасти» (10 р. н.е.), де є опис саду богині квітів [3, с. 395–399]. У поемі «Фасти» (календар) Овідій дає пояснення свят або священних днів Риму. До Флоралій (дні святкування приходу весни і богині Флори) відноситься період з 28 квітня по 3 травня. Флоралії описані у 185–375 строфах поеми [163].

У композиції «Царство Флори» Пуссена богиня квітів зображена в центрі великого полотна (131 × 181 см), в оточенні міфологічних персонажів, які після смерті були перетворені в квіти. Поруч з героями метаморфоз митець зобразив квіти, за якими глядач може визначити ім'я героя. На підставі вивчення тексту «Метаморфоз» Овідія ми можемо звернутися до строф, в яких поет Стародавнього Риму описав міфологічних героїв, що надихнули Пуссена і багатьох інших художників, музикантів і поетів на створення значних творів: Аякс (Ovid. Met. XIII 382–398); Нарцис (Ovid. Met. III 402–510); Ехо (Ovid. Met. III 339–401); Клітія (Ovid. Met. IV 256–270);

Гіацинт (Ovid. Met. X 162–219); Адоніс (Ovid. Met. X 503–552, 708–739); Крокус (Ovid. Met. IV 283) [163].

Творам Пуссена властива театральність. Як характерна риса живопису XVII століття театральність розглянута С. М. Даніелем в V розділі книги «Картина класичної епохи» [65, с. 101–126]. У присвяченій Пуссену монографії В. М. Вольська наводить свідчення Леблона де Латура про творчий метод Пуссена, який при створенні живописної композиції створював спеціальний макет, подібний театральному, влаштовував спеціальне освітлення, створював з воску фігурки персонажів і драпірував їх мокрою тканиною [47, 154–155]. У картині «Тріумф Флори», написаною в 1628 році, раніше, ніж «Царство Флори», представлений своєрідний спектакль. Його з цікавістю дивляться персонажі, зображені на першому плані полотна. Майстер включає глядача в умовний простір картини, використовуючи прийом контрастного скорочення масштабів зображених фігур: на першому плані вони набагато більше тих, що показані в глибині. Тріумфальну колісницю Флори везуть два амура-юнака. У небі парні їм амури-немовлята вінчають Флору вінком переможниці. Розкритий жест рук богині свідчить про її готовність прийняти дари воїна Аякса, що підносить квіти на щиті. За ним показаний Нарцис, який протягує богині квіти у вазі. Далі, в сонячно-золотистому одязі простує Клітія — дівчина з оголеними грудьми і кошиком на голові. (Власов помилково пише, що це Нарцис) [42, с. 128]. Ходу очолює німфа-вакханка з оголеними грудьми, що танцює. Це властиво зображенню самої Флори. У центрі динамічного пейзажу, в якому купчасті хмари ритмічно парні потужним кронам старих дерев, зображені тонкі стовбури квітучих молодих дерев, готових до плодоношення. Можна сказати, що це колісниця самого життя — весни, яка торжествує перемогу над смертю зими.

На першому плані, в нижній частині досліджуваного нами полотна Пуссена «Царство Флори» зображений великий ріг достатку, який відразу привертає увагу глядача (іл. 4.2.9). Він наповнений не плодами, як це

характерно для атрибута Деметри, а квітами. Ріг достатку — атрибут божеств вегетації — уособлює родючість, нескінченне блаженство. Це фалічний символ, в той же час, будучи порожнім, він є і сприймаючим жіночим началом [103, с. 274].

Образ Флори, як і Весни, часто пов'язаний із зображенням дитини. У нижній правій частині «Царства Флори» зображений маленький хлопчик (putus), якого слідом за майстрами античності любили зображувати художники Ренесансу. Так, в картині Боттічеллі «Весна» над богинею ширяє Амур. Його очі закриті пов'язкою (символ сліпої любові), а в руках безжалісного бога натягнутий лук, готовий пронизати серця вогняними стрілами. У композиції Пуссена «Царство Флори» поруч з дитиною зображений сагайдак зі стрілами, що передбачає його зв'язок з Амуром-мисливцем (хоча відсутні крила). Маленький, але грізний бог кохання грає важливу роль в долі героїв «Метаморфоз» античної міфології, оскільки їх смерть пов'язана з пристрастю. Зображений в картині Пуссена хлопчик нюхає блакитні квіти гіацинта. Блакитний колір пов'язаний з образом неба. У рельєфах Стародавнього Єгипту зображення фараона або іншого персонажа, що нюхає квіти блакитного лотоса символізувало його присутність в духовному світі богів.

У глибині лівої частини полотна Пуссен зобразив герму Пана (а не Пріапа, як вважає В. Н. Власов) [43, с. 395]. Пуссен був далекий від гротеску. Замість згаданого в тексті Овідія давньогрецького бога родючості, полів і садів Пріапа (зображуваного в античності з величезним фалосом) він показує Пана — сина бога Гермеса, покровителя пастухів, природи. Оповитий плющем Пан зображений з різками, у властивій йому іконографії у вигляді стовпа. Разом з сатирами і сіленами Пан в числі демонів стихійних сил землі входив в свиту Діоніса [133, с. 279]. В академічному словнику «Аполлон» зазначено, що герма (грец. Hermes) — це чотиригранний стовп, завершений скульптурною головою, спочатку бога Гермеса, потім інших богів [8, с. 123]. Нижче герми розташований античний саркофаг зі скульптурним рельєфом на

тому вакханалій. Нагадуючи про смерть, він служить своєрідним віктарем для підношень богу. На ньому показані великі кошики з квітами. Персонажі рельєфу немов би ожили в мальовничому полотні французького класициста, який слідом за майстрами Ренесансу прагнув відродити гармонію Золотого Століття античності, коли природа і людина були єдині. Потужні стовбури дерев — колони храму природи — повіті гірляндами квітів. Гірлянди позначають намисто, яке символізує вічне відродження [8, с. 127].

Кожен з міфологічних персонажів «Царства Флори» пов'язаний з пристрасстю, що приречла його на смерть: Аякс кинувся на свій меч, не в силах перенести образи, коли він не отримав обладунки Ахіллеса після смерті героя (Ovid. Met. III 382–398). Аякс Великий, точніше Еант Теламонід — в давньогрецькій міфології грецький герой, який брав участь в облозі Трої. Згідно «Іліаді» Гомера, Аякс був найхоробрішим і найпрекраснішим з греків після Ахілла. Через гнів Афіни Агамемнон і Менелай відмовили йому і передали зброю Ахіллеса Одиссею. Аякс впав в безумство. Під впливом Афіни він перебив стадо баранів, яке належало ахейцям, приймаючи їх за вождів ахейців. Наклав на себе руки тим мечем, який отримав від Гектора. У композиції Пуссена Аякс зображений в шоломі, прикрашеному синім пір'ям, яке викликає асоціації з пишним суцвіттям дельфініуму. Ця квітка згадується в міфах в зв'язку з Аяксом. Поруч з основою меча Пуссен написав ніжну рожеву гвоздику. Гвоздика вважається символом відваги, хоробрості і перемоги. Засновник ботаніки — давньогрецький філософ Теофаст (III ст. до н. е.) називає гвоздику «квіткою Зевса». Карл Лінней в класифікації рослин закріпив цю назву. Латиною вона звучить як «діантус» — «божественна квітка».

Закоханий у власне відображення і тим самим приречений на смерть Нарцис показаний завмерлим над дзеркальною гладдю наповненою водою великою скляною вазою. Біля його ніг вже видно ніжні квіти, які отримали ім'я юнака, покараного Амуром за те, що він відкидав любов. Нарцис не звертає уваги на безнадійно закохану німфу Ехо, яка сидить поруч: «Сам

собою вражений, над водою застиг нерухомий, / Юним схожий обличчям на виліплений мрамур пароський». Після скоєння метаморфози німфи шукали юнака, «... але замість тіла шафранна / Ними знайдена була квітка з білими кругом пелюстками» (Ovid. Met. III 402–510).

Дочка Океану і титаніди Тефіді Клітія направляє погляд глядача в верхню частину полотна, де на квадризі мчить Аполлон, сповіщаючи схід сонця і новий день. Згідно з міфом Аполлон відкинув любов німфи Клітії. (Ovid. Met. IV 207–270). Дівчина постійно стежила за сонячним диском і стала соняшником або геліотропом, головка якого завжди спрямована на сонце і нагадує обрамлений променями сонячний диск. Одяг Клітії такого ж золотистого кольору, як і одяг Аполлона. Тим самим, уподібнюючись сонцю, німфа зливається з коханим світлозарним богом. Геліотроп — сонячна квітка — символізує вічну прихильність і любов, він присвячений Аполлону і Клітії [103, с. 52]. За спиною німфи зображено кошик з квітами. Піднята вгору рука дівчини, якою вона прикриває очі від сліпучого саява, пластично висловлює вогняну міць сонячного бога. Цей рух ритмічно пов'язано з динамікою фігури німфи, зображеною на античному рельєфі саркофага, розташованого у герми Пана.

Юнак Гіацинт, зображений праворуч від Флори на тлі жовтого плаща, тримає в долоні блакитні квіти, названі його ім'ям (іл. 4.2.11). У грецькій міфології Гіацинт був ненавмисно убитий Аполлоном під час метання диска (Apollod. I 3,3). А. А. Тахо-Годі пише, що греки вважали, що на пелюстках гіацинта можна прочитати передсмертний крик юнака «ай, ай», що означає «горе, горе» (Ovid. Met. X 162–219) [206, с. 300–301]. Дж. Купер пише, що Гіацинт означає спокій розуму і небесне натхнення. Квітка, що виросла з крові означає воскресіння навесні [103, с. 53]. Квітучий ранньою весною гіацинт зберігає символіку воскресіння в християнстві. Його чисті кольори сяють в натюрмортах С. Ю. Жуковського «Свято Весни» (1911), «Великодній натюрморт» (1915).

Смертельно поранений диким вепром коханий Венери прекрасний мисливець Адоніс зображений зі списом і собаками. Він дивиться на своє стегно, з якого сочиться кров та її краплі перетворюються в квіти анемони. До образу Адоніса Пуссен звернувся ще в ранній паризький період (до 1624 р.), коли на прохання італійського поета Марііно, який відвідав Францію, створив ілюстрації до його поеми «Адоніс». Вони зберігаються у Бібліотеці Віндзора [177, с. 261]. Образ Адоніса — один з найпопулярніших в мистецтві. У 1683 році англійський композитор Джон Блоу створив оперу «Венера та Адоніс». У 1593 році Вільям Шекспір написав поему «Венера і Адоніс», яка за життя поета була найбільш відомою з його творів. У Національному художньому музеї Республіки Білорусь експонується картина А. П. Лосенко «Смерть Адоніса» (1764), де драматичний момент прощання Венери та Адоніса переданий в стилістиці рококо. У нижній правій частині «Царства Флори» зображені закохані Сміла та Крокон. Голова Крокона увінчана вінком з крокусів. Пластика тіла німфи, як би обвиває тіло Крокона та відповідає в'юнкам в її руці та біля ніг.

Пуссен брав за основу і створював варіації на теми античності не тільки в змісті своїх картин, але і в формі: композиції, рисунку, живопису. Він був захоплений книгою венеціанського композитора і теоретика Царліно про музичні лади (модуси), які були основою музики античності [176, с. 282]. За Арістотелем, модус — модуль, розглядався як пристрій і міра речей. Пуссен вважав, що в живописі як і в музиці повинні бути модуси. Художник писав: «Це слово "модус" означає розумну основу або міру і форму, якими ми користуємося, створюючи, що-небудь <...> твердий метод і порядок всередині процесу» [177, с. 270]. У листі до свого замовника Шантелу (Рим, 24 листопада 1647 р.) Пуссен стверджує, що при зображенні різних сюжетів в живописі необхідно використовувати різні модуси, які були знайдені древніми греками. Він описує особливості доричного, фрігійського, лідійського, іполідійського й іонійського модусів. За словами художника, для зображення танців, вакханалій і свят античні майстри користувалися

іонійським модусом «з огляду на його радісний характер» [177, с. 269–271]. Виходячи з цього, ми можемо розглядати композицію «Царство Флори» відповідно іонійському модусу.

Розглянемо особливості художньої мови Пуссена як лідера класицизму. З 1624 року до кінця життя художник жив у Римі, де вивчав спадщину античного мистецтва, на якому засновано його творчість. Прагнучи знайти математичну закономірність в ідеальному тілі, художник вимірював пропорції античної скульптури [177, с. 262]. Крім античної літератури на формування його стилю великий вплив мали заняття математикою, вивчення анатомії. В організації сферичного простору своїх композицій Пуссен використовує досвід Рафаеля. Наприклад, в розписі «Афінська школа» (1511) Рафаель демонструє циркуль і сферу в руках персонажів, як важливий атрибут архітекторів і художників Ренесансу. Аналог сферичної побудови простору «Царства Флори» можна бачити в купольній архітектурі XVI–XVIII століття. Наприклад, в овальних перекриттях Віньоли. У 1492 році Мартіном Бехаймом в Нюрнберзі був «заново відкритий» глобус (в перекладі — куля). (Перший раз — у II ст. до н. е. Кратосом Мелосским).

Композиція «Царства Флори» заснована на системі просторових кіл. Геометрія кола, в яку вписані міфологічні герої, включає персонажів картини у вічний час. У центрі зображено Флору, яка танцює, у вінку з білих і золотисто-жовтих квітів. Вінок (коло) не має початку і кінця. Дальню частину просторового овалу горизонталі землі представляє хоровод маленьких хлопчиків (путті). Всі герої метаморфоз споглядальні, занурені у себе. Тільки погляд Клітії спрямований вгору до Аполлона, в сферичний цілісний простір вічності. Сферичність підкреслена стрічкою небосхилу із зображенням знаків зодіаку у колісниці Аполлона. У побудові за законами лінійної перспективи садової галереї перголи Пуссен використовує геометрію прямих ліній. Контрастне з'єднання лінії і овалу в організації композиції сприяє її виразності.

Метою Пуссена було вираження ідеї краси. Художник стверджував, що «матерія ніколи до прекрасного не дійде, якщо не буде одухотворена», що живопис — «не що інше як втілення духовних понять в тілесних фігурах». «Підготовка до втілення краси, — за словами художника, — складається з трьох елементів: порядку, міри і виконання, або форми» [177, с. 279]. «Під порядком мається на увазі відстань між частинами, міра має відношення до кількості, форма складається з ліній і фарб, — стверджував майстер. — Міра дозволить кожній частині надати величину, пропорційну фігурі в цілому». Крім цього, необхідно «приділити увагу формі, намагаючись надати грацію лініям і досягаючи м'якої узгодженості переходів від світла до тіні» [177, с. 279].

У картині «Царство Флори» Пуссен створив своєрідні «живі картини», розташувавши персонажів в ритмічно організованому просторі, де кожній фігурі або групі відповідає просторова пауза. Його герої показані в виразних позах. У фігурах груп художник уникає випадкових перекриттів форм ідеальних тіл. Для майстра класицизму важлива виразність силуету. Обличчя показані в напівпрофіль, що дає найкращі можливості для пластичного моделювання форми, і виразний ясний профіль. Подібно майстрам античності, які для досягнення пластичної виразності показували тіло людини немов би побачене з різних точок зору, Пуссен представляє фігури в складних ракурсах. Наприклад, на 180 градусів розгорнуті фігури Флори і Актеона. Художник брав за основу рельєфи і круглу скульптуру античності. Його ж самого наслідували багато скульпторів (Фальконет, Карпо, Майоль).

Колористичне рішення «Царства Флори» засноване на вишуканому контрасті теплих вохристо-жовтих барв землі і холодних кольорів синього неба. З'єднання жовтого і синього пігменту народжує зелений колір. Символічне вбрання Флори має ніжний колір ще не випалених літнім сонцем рослин. Воно гармонує з садовою архітектурою, оповитою прозорим листям. Глибокий синій і блакитний колір — в пір'ї шолома Аякса, одязі Ехо, драпіруваннях Актеона. Блакитний колір осяяного золотим світлом неба,

блакитних гір, дзеркальної води, що відбиває небо (зображеної на передньому плані ліворуч) «живе» в динамічному зв'язку з жовтим (представленим в широкому діапазоні від світлих вохр до коричнево-червоної теракоти). Золотисті і сині стрічки наряду Флори можна сприймати як з'єднання земного і небесного в образі богині.

На підставі дослідження символіки картини «Тріумф Флори» можна дати інтерпретацію написаної через десятиліття картини «Танець під музику часу» (1638) (іл. 4.2.15). У цій алегоричній композиції показано зв'язок чотирьох періодів життя людини зі зміною пір року природи. Коло хороводу символізує циклічний, нерозривний час. У лівій частині полотна Пуссена зображена увита жертвовними гірляндами з різнокольорових квітів герма Януса — дволикого бога дверей, входів, початку і кінця. Бог часу Хронос — грає на лірі. Погляд дівчини, яка уособлює весну, у вінку з троянд і яскравому одязі звернений до глядача. Як би обіцяючи своє повернення в ритмі зміни пір року, Весна примиряє людину з неминучістю течії часу життя, як і природи. На зміну ночі приходить новий ранок. Геліос-Аполлон мчить по небу і богиня ранкової зорі Аврора вже розсипає квіти на пробуджену землю. (У грецькій міфології Еос — сестра Геліоса і Селени, в римській міфології — Аврора) [149, с. 663]. Аврора з кошиком квітів показана в центрі композиції послідовника Пуссена Герарда де Лоресса (1671–1711) «Аполлон і Аврора» (1671). Для голландського художника характерна увага до зображення особливих якостей різних квітів: троянд, пeonів, гортензій, жасмину. «День променистий вже розчинила Денниця». (Книга 8 Овідій).

Отже, наукова новизна пропонованої роботи полягає у дослідженні символіки та образу квітки в шедеврї класицизму — картині Пуссена «Царство Флори» з позицій компаративістики. На основі компаративного аналізу показано зв'язок з творами мистецтва попереднього періоду («Весна» Боттічеллі), з літературою і живописом античності, з музикою, театром, балетом.

Кожним з міфологічних персонажів картини «Царство Флори» править пристрасть. Але включені в круговий цикл природи, що вічно відроджується, вони повторюються у вічності в нескінченних варіаціях переживань звичайних людей.

Класицист Пуссен слідом за художниками і філософами древнього світу через зримі образи людини і квітки веде до образного сприйняття незримого духовного світу. Квітка як атрибут (на замовлення) персонажа включає його в міфологічний, позачасовий простір. Без зображення квітки складно було б дізнатися героя і сприймати зміст картини.

У театралізованому світі XVII–XVIII століть кожна жінка, яка одягла вінок, могла стати уособленням богині квітів Флори, а чоловік — прекрасним героєм Метаморфоз. Це і здійснювалося в театральних дійствах і маскарадах. Картину Пуссена «Царство Флори» можна образно назвати «театральною миттю, яка стала мальовничою вічністю».

У шедеврї класицизму «Царство Флори» Пуссена ідея єдності народження, розквіту, смерті і відродження виражена в гармонійній, врівноваженій композиції, заснованій на циклічному круговому русі. Ідея цілісності земного і небесного світів представлена в сферичній моделі організації картинного простору, в яке включені боги і міфологічні герої.

Такі популярні в мистецтві Ренесансу і класицизму Метаморфози Овідія продовжують надихати майстрів мистецтв. Наприклад, в 1951 році англійський композитор Бенджамін Бріттен написав сюїту для гобоя «Шість метаморфоз по Овідію».

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи.

У міфології і мистецтві квітка є символом оновленої і зміненої землі. Оскільки тема перемоги життя над смертю має позачасовий характер, то її образне і символічне втілення в мистецтві невичерпно та актуально. У мотиві тріумфу Флори — Весни — Кібели — Венери втілюється ідея тріумфу життя.

У міфології мотив «Тріумф Флори» втілює образ перемоги природи, що відроджується після зимового сну. При дослідженні теми для нас важливим було вивчення міфології, поем Овідія «Метаморфози» і «Фасти». Цінний теоретичний матеріал про стилі, про зв'язок театру, музики і живопису бароко і рококо міститься в монографіях Б. Р. Віппера [35], С. М. Даніеля [66], П. П. Муратова [152]. Важливі відомості про характер мистецтва кінця XVIII століття ми почерпнули в працях Я. В. Брук [24], Є. В. Васильєвої [29], В. Гаврина [52, с. 249–266]. Виявлення на основі композиційного аналізу взаємозв'язку і взаємного доповнення теми «Тріумф Флори» з образами тріумфу Кібели, Весни, Венери в творах образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва за допомогою компаративного методу раніше не було предметом спеціального вивчення.

Предметом нашого мистецтвознавчого аналізу є названі вище композиції, засновані на загальній темі і спільному композиційному вирішенні.

У 1907 році поблизу Мілана була знайдена срібна ритуальна плоска чаша, що здобула популярність як «Патера з Парабьяго» (друга пол. IV ст. н. е.) (іл. 4.5.1). На думку дослідників на ній зображений тріумф, що сидить на колісниці Великої матері богів Реї Кібели та її коханого Аттіса [259]. Східний культ володарки рослинного і тваринного світу Кібели, в якому була персоніфікована природа, в Римі святкувався 15 березня, в перший день нового року за давньоримським календарем, як день смерті і відродження Аттіса. У круглий простір ритуального блюда вписані циклічні події природи, земні і небесні боги, алегоричні фігури пір року. Оскільки Кібела уособлює матір природу в її вічному відродженні, богиня взаємопов'язана з образами Весни, Венери і Флори. Патера вражає близькістю образного і композиційного рішення творів художників Нового часу. Порівняння композиції Пуссена «Тріумф Флори» (1628) і Тьєполо «Імперія Флори» (1743) з зображенням на патері демонструє один з аспектів відродження античності в мистецтві XV–XVIII століть.

У вишуканій композиції французького художника-маньєриста Школи Фонтенбло Антуана Карона (1521–1599) «Алегорія Триумфу Весни» (іл. 4.3.6) виявлено його знання театралізованих вистав у королівському палаці при дворі Катерини Медичі і Генріха II Валуа [186; 245]. Атрибути в руках зображених і стійка іконографія допомагають нам визначити героїв. Перед своєрідним подіумом багатофігурної композиції ми бачимо великі весняні квіти і трави, розмір яких можна порівняти з фігурами ритуальної ходи, показаної вище у вигляді фриза. Попереду ходи зображений козлоногий Фавн, за ним німфа з великим букетом, а далі, в синій сукні, Флора у парі, з оповитим гірляндою, Зефіром, який став її чоловіком. Карон показує течію повітря-Духа, яку бог вітру вдихає в уста німфи Хлориди і перетворює її в царську Флору, супутницю Весни і Венери. Згідно з каноном, поділ сукні Флори наповнений квітами, які вона щедро віддає розквітаючій землі. За Флорою крокують Деметра і Персефона з рогами достатку, наповненими плодами і квітами. Їх супроводжують златокрилі ероти, що несуть штандарти любові. Далі в танці зображені три грації. За ними слідує войовничий Марс з коханою Венерою. У лівій руці богиня тримає морську раковину, свідомство її народження з морської піни, а правою піднімає троянду — символ любові. Завершує процесію царствена Весна, що сидить на золотій колісниці-троні Венери, яку везуть два лебедя, керовані Амуром. В руках Весни символічне шлюбне квітуче Майське дерево і вінки з квітів. Вінок — символ вічності. На другому плані показаний архітектурний пейзаж у вигляді оточеного водою «Острова кохання» з тріумфальною аркою. Його мешканці дивляться на ходу подібно глядачам в театрі. Один із зображених у небі еротів осипає кавалерів і дам квітами, інший цілиться з лука, вражаючи серця любов'ю.

Творчість Антуана Карона мала певний вплив на Нікола Пуссена. У картині «Тріумф Флори» (1628) (іл. 4.3.7) лідер класицизму також представив хід переможниці зимової холоднечі і мороку в супроводі ескорту. Амури вінчають Флору вінком. Розкритий жест рук богині свідчить про її готовність

прийняти дари Аякса, що підносить квіти на щиті, і Нарциса, що стоїть за ним, які стали після смерті квітами. Осипане білими квітами молоде дерево в центральній вертикалі полотна сприймається як символічне дерево життя, нагадуючи текст з трагедією Й. В. Гете «Фауст» (1774–1831):

Grau, teurer Freund, ist alle Theorie
und grün des Lebens goldner Baum.

Faust I, Studierzimmer. (Mephistopheles)

На фресці Франческо дель Косса «Тріумф Венери» (бл. 1476–1484) (іл. 4.3.8; 4.3.9), в залі місяців палаццо Скіфанойя в Феррарі, представлений театралізований тріумфальний виїзд Венери на острів Кохання. Перед богинею став на коліна бог війни Марс. Закохані юнаки і дівчата з музичними інструментами і гвоздиками (символ шлюбу) прикрашені ніжними вінками і показані у сучасному для художника одязі. Справа представлені грації з золотими плодами. Великий розмір розпису (чотири метри в довжину) дозволяє присутнім в залі приєднатися до приємного товариства в квітучому і плодоносному гранатовому (символ шлюбу) Саду богині Любові, де панує гармонія.

Художники Ренесансу вільно трактували стародавні міфи. Тому символіка мистецтва Ренесансу передбачає інтерпретацію.

Розглянемо роль квітів і плодів граната в створенні образу перемоги любові і життя на фресці Франческо дель Косса (1435–1477) «Тріумф Венери» (1476–1484) (іл. 4.3.8–4.3.9). Розпис є алегорією квітня і входить в цикл 12 місяців в Залі місяців палаццо Скіфанойя феррарського герцога Борсо д'Есте. Шедевр кватроченто в 1910 році був досліджений П. П. Муратовим. Відомий мистецтвознавець пише, що фрески феррарського циклу проникнуті почуттям «радості буття, вірою в непорушне щастя життя» [152, с. 110–120].

Створити образ перемоги любові художнику допомагають символи. Театралізоване дійство відбувається в квітучому і плодоносному гранатовому саду, де знаходяться закохані. Близька їй за духом композиція Сандро

Боттічеллі «Весна» (іл. 4.1.4) написана на дванадцять років пізніше, в 1482 році. Як і Косса, геній кватроченто також розміщує своїх героїв у гаю, де квіти поєднуються з дозрілими плодами апельсинів, знаменуючи часовий цикл. Важливо, що Зал місяців палаццо Скіфаноїя був декорований розписами по периметру на трьох рівнях. У верхньому регістрі були зображені міфологічні сцени. У середньому показані знаки зодіаку. У нижньому рівні представлені сцени з сучасного життя.

У монументальній композиції Косса квіти і плоди граната показані не тільки у природному середовищі, а й у якості атрибутів і декору. У культурах Європи і Китаю гранат — символ шлюбу та побажання великого чоловічого потомства [103, с. 61–62]. У Стародавньому Римі гранат називали *malum granatum* — зернисте яблуко. З'ївши зерна граната, Персефона зобов'язана була повертатися до чоловіка Аїда. У Китаї гранат вважається одним з Трьох Благословенних Плодів буддизму [213, с. 64].

Нарядні святкові фрески свідчать про театралізовані вистави при дворах італійської знаті в різні місяці року. У центрі композиції «Тріумф Венери» (іл. 4.3.8). представлена богиня любові і краси Венера. Богиня, народжена з вод, прибула до островів любові на кораблі-троні, запряженому в упряжку парою лебедів. По обидві сторони від неї зображено фантастичні скелі-декорації, що представляють своєрідний портал для входу на острів кохання. Венера підноситься на п'єдесталі. Декоративне покриття її постаменту у вигляді візерункових орнаментованих каскадів тканини викликає алузію з тронем Будди з лотосів.

У голови Венери симетрично ширяють голуб і голубка. Як і в традиційному мистецтві Китаю птахи мають символічне значення. Пари лебедів і голубів є знаковою приналежністю Венери, завдяки якій ми упізнаємося богиню Любові. На її голові вінок з білих і червоних троянд, які символізують ще невинну і зрілу любов. На голові молодих людей вінки з мирту. Простий вінок з мирту символізує тишу і мир, а вінок з вплетеними в нього трояндами символізує любов, подружню вірність та міцний шлюб. На

широкому золотом поясі богині зображений Амур-мисливець, що стріляє з лука в закоханих, що обіймаються. Люди, уражені вогненними стрілами, займаються любов'ю. У лівій руці Венери плід граната, над яким зображені дві червоних квітки.

Весняних тварин представляють кролики, що володіють великою плодючістю. В руках Венери айва — символ любові і родючості. В іншій руці — золоте яблуко з саду Гесперид — символ вічної родючості. Безліч квітів і плодів вже дозрілого граната показано на молодих деревах в різних ракурсах. Тонкі стовбури та листя представляють своєрідний ритмічний декор.

На фресці Коссо ми бачимо бога війни Марса, що стоїть на колінах перед богинею любові і краси. Показана театралізована сцена посвяти в лицарі любові. Коханий Венери може бути прикладом для юнаків. На покірність і готовність служіння любові вказує ланцюг, яким полонений герой прикутий до трону з гранатами. Золоті плоди мають геральдичне значення. Шолом лицаря декорований величезною квіткою, що вказує на причетність до війська Венери. Підніжжя трону богині декоровано такою самою квіткою.

В античному мистецтві Греції, Риму (до якого звернулися художники Ренесансу) колообіг природи був показаний за допомогою алегорій і символів. Як пише Дж. Купер: «Весна — це дитя в гірляндах квітів або з листям в руках, жінка або юнак з вінком на голові і з квітами в руках» [103, с. 48]. На фресці Косса закохані або елегантні юнаки і дівчата, що очікують на любов, прикрашені ніжними вінками. Плетінням вінка зайнята дівчина, яка сидить на колінах справа. В руках у дівчини зліва і кавалера в правій частині фрески зображені гвоздики — символи шлюбу [103, с. 51]. Атрибутами закоханих є лютні і флейти, що було прийнято в італійському мистецтві, де живопис співіснував з музикою. У верхній правій частині фрески зображені грації з плодами в руках. Великий розмір розпису (чотири метри в довжину) дозволяє присутнім в залі палацу приєднатися до

приємного товариства в гранатовому (шлюбному) Саду богині Любові, де панує гармонія.

В основі теми картини видатного майстра італійського рококо Джованні Баттіста Тьєполо (1696–1770) «Імперія Флори» (1743) (іл. 4.5.7) перебувають такі популярні у мистецтві і літературі XVII–XVIII століття «Метаморфози» Овідія. Майстер монументально-декоративного живопису будує композицію картини подібно до ефектної театральної мізансцени, яка передбачає активне залучення глядача в дію. Персонажі Тьєполо вражають яскравою емоційністю, вираженою в поглядах, позах і жестах. Вплив мистецтва Тьєполо на театр розглядав Б. Р. Віппер [35]. С. М. Даніель стверджує, що Тьєполо властива «специфічна театральність століття» [66, с. 232]. Е. В. Васильєва представляє творчість Тьєполо у контексті венеціанської опери та музичного театру. Дослідниця вважає, що в системі мистецтв XVIII століття, саме театр визначав не тільки тематику, а й структуру художнього образу [29, с. 350–387].

Фігура оголеної Флори, що розкинулась у царствено-вільній позі на троні золоті колісниці, представлена на другому плані сценічного простору полотна, на право від геометричного центру. Вінок на голові і гірлянда в руках ідентифікують богиню. Джерело світла знаходиться в центрі — це сама Флора випромінює світло і сповіщає відродження життя. У зображенні тіла богині живописець використовує м'які відтінки тону — валери, що визначають світлотіньові відносини в межах одного кольору. Напівпрозорі лесування, нанесені поверх основного кольору, допомагають отримати ефект сяйва тіла. Подібно до рожевої перлини Флора укладена в багатошарову, вібруючу тональними контрастами золоту раковину драпіровок. У той же час, явні асоціації з квіткою.

В умовний простір картини, глядача «вводять» фігури юнаків, зображених у лівій частині полотна у контражурі. Воїн в обладунках — персоніфікація Аякса, який перетворився на квітку, схожу на гіацинт (Ovid. Met. III 386–398). Пуссен у картині «Царство Флори» (1631) написав рожеву

гвоздику поруч з основою меча, на який кинувся ображений герой Троянської війни. Гвоздика вважається символом відваги, хоробрості і перемоги (квіти мають поліваріантну символіку в залежності від контексту). Аякс і Гіацинт простягають Флорі свої жертвні дари — квіти. Жертва принесена смертю юнаків і символічно позначена новим народженням у вигляді квітів. Активний рух до Флори близький тому, що притаманне персонажам картини Ніколо Пуссена «Тріумф Флори». Атрибутом представленої зліва живої квітки — Гіацинта є тирс, прикрашений плющем і квітами. Тирс і глечик для вина, зображені на першому плані, вказують на зв'язок царства Флори з діонісійськими містеріями і ходою.

В основі колористичного рішення полотна три основних кольори: червоний, синій і жовтий. Нейтральна зелена гамма пейзажного фону, в свою чергу, може бути органічним обрамленням для метафоричного образу яскравих людей-квітів. Насичені чисті кольори драпіровок та одягу персонажів містерії викликають асоціації з квітами. Голова танцівниці-менади прикрашена в'юнами і маками, наряд нагадує пелюстки пронизаного сонцем маку. У той же час, багатошарова червона тканина одягу драпірує фігуру в формі вишуканої спиралевидної раковини, настільки популярної в мистецтві бароко, рококо і модерну. Зображена у вихровому танці дівчина-квітка пов'язує центральну частину полотна з переднім планом. Долаючи умовні рамки двовимірної площини полотна, вона спрямована у реальний простір глядача.

За геометрично зрозумілим шляхом прокреслених ліній увага глядача (через просторовий прорив зліва) направляється до лінії горизонту, де центром є фонтан, що символізує вічний потік життя. Віртуозне володіння геометрією у створенні монументально-декоративних розписів інтер'єрів, зокрема плафонів, дає свободу у станковому живописі. Погляд глядача не «прив'язаний» до лінії горизонту. Звідси динаміка, властива стилістиці бароко і рококо. У 1923 році у книзі «Образи Італії» П. П. Муратов позначає стиль Тьєполо як «вершину бароко» [151, с. 216]. С. М. Данієль вважає, що

живопис Тьєполо служить союзом, що з'єднує бароко і рококо. Полемізуючи з Муратовим, він пише, що саме якості: «легкість діяння», «струм нервовості», «грація», «безсилля слова перед перетворенням фарби», «музичність» використані Муратовим щодо живопису великого венеціанця, свідчать про його тісний зв'язку з рококо [66, с. 231].

Тьєполо — великий декоратор інтер'єрів храмів і палаців, чарівник, що включає людину в ідеальний простір міфу і біблійної історії. Тьєполо — філософ слідом за своїми великими попередниками — Тиціаном, Веронезе, Пуссеном, розмірковуючи про таємниці життя і смерті. Він створював свою інтерпретацію позачасового міфу про відродження природи, про богиню квітів Флору.

Якщо картині Пуссена «Царство Флори» властива замисленість персонажів, завмерлих на мить переходу від тілесності людини до біологічних форм квітів, то у динамічній композиції Тьєполо «Імперія Флори» герої, одягнені в яскраві драпірування, уподібнені прекрасним квітам.

У композиції Тьєполо з'єднаний концентричний принцип — напрямок руху до центру (фігури юнаків зліва, крилаті амури) та ексцентричний — від центру в зовнішній простір (дівчина у червоному, що танцює) (іл. 4.3.12). Тим самим, створюється відчуття простору як би пульсуючого потужною енергією життя. Активне контрастне зіставлення світла з центру і тіні кутових частин композиції створює відчуття підвищеної емоційності, афекту, властивих стилістиці бароко і рококо. Творчість Тьєполо можна назвати мальовничою паралеллю музиці Антоніо Вівальді (1678–1741). Перш за все, музичним аналогом «Імперії Флори» є інструментальний концерт № 1 мі мажор «Весна» з циклу «Пори року» (1723). Стрімка частина 1 «Allegro. Прийшла весна» супроводжується сонетом, слова якого: *«Весна гряде! І радісною піснею / Повна природа»*, як і музика, висловлюють радість. Досліджуючи мальовничий лад творів Тьєполо, П. П. Муратов точно відзначає: «Душа художника музична, як кращі душі всієї цієї великої епохи,

вперше насолоджуються своїм, вперше відкритим, музичним сприйняттям світу» [151, с. 216].

Орієнтальну трансформацію композиції «Тріумфу Флори» в мистецтві XVIII століття можна бачити у французькому гобелені «Подорож принца» (1710) (іл. 4.3.21). Гобелен екзотичного стилю шинуазрі («китайщина») був створений у Королівській мануфактурі Бове під час правління Людовика XIV. У європейському мистецтві інтерес до Китаю визначався великою кількістю товарів з Далекого Сходу. Композиція гобелена має аналогію з творами Пуссена і Тьєполо. Але у ролі тріумфатора на процвітаючій землі Китаю виступає принц. Широкий бордюр з квітів і плодів, яким обрамлена центральна частина, є символічним входом в ідеальний простір своєрідного Раю на землі. Подібні парадні фігуративні композиції не характерні для Китаю. У китайській традиції пори року символізують порядок, правильну поведінку («пори року не помиляються») і зображуються різними кольорами. Головним символом весни є квіти вишні (мейхуа).

У колекціях Національного художнього музею Республіки Білорусь знаходиться гравюра «Катерина II, що мандрує в своїй державі в 1787 році» (1790). Французький художник Фердинанд де Мейс створив малюнок композиції, а гравер Жан-Жак Авриль Старший виконав гравірування з метою тиражування (іл. 4.3.20). Порівняння цієї композиції з творами, розглянутими нами раніше, показує, що в основі композиції де Мейса лежать розгорнуті у дзеркальному напрямку композиції Пуссена і Тьєполо. Якщо мати на увазі те, що графічна композиція у відбитку має зворотний вид, то схожість посилиться. Загальною є тема тріумфу. Але в картинах Пуссена і Тьєполо показана богиня, а в композиції де Мейса обожнена імператриця, при виконанні ролі Флори. Царювання Катерини II прославляється як час процвітання імперії, що розширює свої кордони за рахунок приєднання Новоросії і Тавриди. Тема вихваляння Катерини розглянута в статті В. Гаврина [52, с. 249–266]. Гравюру можна співвіднести з характерною для XVII–XVIII століть панегіричною поезією і літературою, якій був

притаманний вищий ступінь хвалебного прославлення людини. Я. В. Брук розглядає композицію де Мейса у контексті історико-художньої ситуації 1780-х років [24, с. 126]. Порівняння композиції Фердинанда де Мейса з творами майстрів XVII і XVIII століття — Пуссена і Тьєполо на тему «Тріумф Флори» показує, що графік слідував по шляху знаменитих майстрів класицизму, бароко і рококо. Але у ролі богів і героїв античних міфів зображені сучасні персони, одягнені в станові костюми кінця XVIII століття. Катерина II виступає на соціальній сцені в різних ролях або їх поєднаннях: Флора, Феміда, Мінерва. Використання міфологічного змісту і іконографії, запозиченої з творів провідних майстрів Європи, забезпечило успіх твору Мейса.

Отже, розглянуті варіації на тему «Тріумф Флори» в мистецтві IV–XVIII століття у взаємозв'язку з античною спадщиною на основі компаративістики виявили взаємозв'язок образу Флори, що торжествує, з образом матері-природи Кібели на «Патері з Парабьяго» (друга пол. IV ст. н. е.); показали спорідненість трактовки образів Флори і Венери в композиції фрески Франческо дель Косса «Тріумф Венери» (бл. 1476–1484) в залі місяців Палаццо Скіфанойя в Феррарі; виявили значення театралізації живопису в картинах Антуана Карона (1521–1599) «Алегорія Тріумфу Весни», Нікола Пуссена «Тріумф Флори» (1628), Джованні Баттіста Тьєполо (1696–1770) «Імперія Флори» (1743); показали варіативність стійкої композиційної основи зображень тріумфів і її роль у вираженні взаємозв'язку образів Флори, Кібели, Венери, Весни; дослідити стилістику; розкрили трансформацію композиції «Тріумфу Флори» в соціальні образи китайського принца в гобелені «Подорож принца» (1710) та імператриці на гравюрі із зібрання Національного художнього музею Республіки Білорусь «Катерина II, що мандрує в своїй державі в 1787 році» (1790) в контексті імперських держав і обожнювання монархів.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів.

У мистецтві Ренесансу художники створюють міфологізований портрет Флори в живописі. Наприклад: Бартоломео Венето «Флора (ймовірно, портрет Лукреції Борджіа)» (1520–1525); Франческо Мельци (1493–1570) «Флора. (“Коломбіна”）」 (Бл. 1520); Тіціан «Флора» (1515) (іл. 4.4.1–4.4.3).

У XVII–XVIII століттях набуває поширення портрет, в якому дівчина чи жінка зображується у вигляді Флори. За словами Є. І. Ротенберга, в образах Флори 1634 і 1635 років Рембрандт створює «міфологізовані портрети» своєї дружини Саскії [187, с. 198]. Для мистецтва бароко і класицизму важливий іконографічний принцип, художники слідували виробленим століттями композиційній схемі. Міф дає основу для втілення реального індивідуального персонажа в узагальнений, взаємопов'язаний позачасовим контекстом міфу поетичний художній образ.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) знаменитий портретами, в яких проявився його дар передавати індивідуальну психологію людини, неповторні риси її подоби. Важливо, що персонажів своїх картин на біблійні та міфологічні сюжети художник наділяв портретними рисами, чим досягав життєвої переконливості. Розглянемо міфологізовані портрети-картини майстра, де в образі Флори представлена його дружина Саскія (1634, 1635) і Хендрікє Стоффельс (1654) (іл. 4.4.4–4.4.6). Дослідники творчості художника вказують, що твори створені в типології пасторального портрета, який отримав розвиток у мистецтві бароко. Так, наприклад, М. Луттіт пише про театральні та пасторальні асоціації які викликає наряд Флори Рембрандта [253, с. 317–326]. Для сприйняття драматургії полотен голландського генія важлива його біографія. Цінні документальні відомості про життя і творчість Рембрандта містяться у книзі культуролога П'єра Декарга «Рембрандт» [70, с. 99–101]. У 1633 році художник заручився з Саскією ван Ейленбюрх, а через рік одружився на ній. Доля Рембрандта і Саскії трагічна. Між 1635 і 1640 роками Саскія народила трьох дітей, але всі вони вмирали, проживши на світі лише кілька тижнів. У 1641 році вона народила Тітуса, який вижив, і

незабаром померла. Їй було 29 років. Саскія постає перед глядачами в образі богині квітів Флори. Як наочно показано в картині Сандро Боттічеллі «Весна» (1482), Флора пов'язана з вічним відродженням природи, з твердженням перемоги життя (весни) над смертю (зими). Художник створив костюмовані картини-портрети, де його кохана жінка назавжди залишилася прекрасною та юною.

У картині «Флора», відомій також як «Саскія в образі Флори» (1634) (іл. 4.4.4) із зібрання Ермітажу молода жінка показана у той час, коли вона була вагітна першою дитиною. Художник показує фігуру в профіль, виділяючи живіт, над яким вона притримує пишні драпірування багатого одягу. Обличчя показано в $\frac{3}{4}$ і довірливий погляд звернений до живописця. Тим самим, Саскія вступає в душевний діалог з художником і згодом з глядачем. Фігура, одягнена в зелену сукню Флори, немовби проявляється світлом на тлі лісу, зануреного в напівтемряву. У картині переважають оливково-зелені і теплі коричневі кольори зелені і землі, що відповідає образу богині рослинних сил, яка відроджує природу. У рік створення першого портрета Саскії у вигляді Флори Рембрандту було всього 28 років, а його коханій — 21. У співвіднесеності таємничого, божественного світла, який немовби виявляє з мороку молоду жінку, вже проявлено якості Рембрандта як геніально художника, що вміє за допомогою світла і тіні передати в живописі зв'язок тимчасового і вічного, людського і божественного. У подальшому художник розвиває драматургію своїх полотен.

Головний убір і жезл (як і в мистецтві всіх часів) визначають роль Саскії як Флори. Голову жінки-богині прикрашає вінок з гілочок ялиці, плюща і різнокольорових квітів. Можна розрізнити садові та лісові квіти: червону гвоздику (символ шлюбу), білу троянду, майор, лісові дзвіночки, незабудки і шишечки ялиці. Біла троянда як тональний камертон перегукується з відблисками на сяючих очах Флори і великою перлиною під її вухом. Яскраво-червоний колір губ жінки співвідноситься з червоними

квітами її вінка, які ритмічно чергуються з синіми і жовтими квітами. Солістом в цьому хорі квітів є великий тюльпан, що володіє розтяжкою кольору від білого — до насичено-червоного. Такий різновид тюльпана буде названий рембрандтівським. Квіти вінку мають алегоричний сенс і висловлюють якості моделі. Про це пише О. В. Морозова [150, с. 247].

У портреті-картині Рембрандта «Флора № 2. Саскія в костюмі аркадійської пастушки» (1635) (полотно, олія; 123 x 97 см) з Лондонської національної галереї (іл. 4.4.5) знову вагітна Саскія одягнена в розкішний златотканий одяг. Її голову прикрашає зелений вінок з дрібними квіточками. Йому ритмічно вторять овали квіткового намиста і золотого пояса. Вінок прикрашений плющем і стеблом ромашки, які подібно перу спрямовані вгору. Гнучкий силует фігури Флори, пластичні складки її одягу, єдність колірного ладу зеленого одягу і листя лісу, співзвуччя яскравих фарб обличчя молодої жінки і квітів її вінка являють героїню міфологічного портрета-картини як гармонійний образ одухотвореної природи.

Глибокі емоції, любов до Саскії та увага до її індивідуального образу дозволили Рембрандту створити твори, що володіють надзвичайною життєвою переконливістю. Це було новою якістю живопису бароко відносно до ідеальності, властивої класицизму. Художник міфологізує свій побут, зводячи його в буття. Подібно театральному режисерові на своїх полотнах художник створює спектакль, в якому його дружина грає роль Флори. Свою кохану він звеличує як жінку-богиню. На відміну від театру, живопис — не тимчасове мистецтво. Потрібна велика енергія, щоб конкретний час був перетворений на полотні як вічність.

У картині «Флора» (1654) з Метрополітен-музею (іл. 4.4.6) дослідники відзначають риси Хендрікє Стоффельс [187, с. 199]. Художник зображує богиню квітів в традиційній композиції з квітами в подолі сукні на темному нейтральному тлі. Флора простягає квіти ранньої весняної троянди, що в'ється. Зображення у профіль робить персонаж відокремленим від глядача. Разом з індивідуальністю моделі зникає її переконлива емоційність.

Створюючи міфологізовані портрети-картини Саскії в образі Флори, Рембрандт переводить її з побуту в буття, з часу короткотривалого життя в «великий час» мистецтва (термінологія М. Бахтіна).

До типології міфологізованого портрета відносяться наступні твори: Нікола де Ларжільєр. «Марія-Луїза Елізабет Орлеанська, герцогиня Беррі, в образі Флори» (1712) з Державного музею Амстердама (іл. 4.4.7); П'єр Гобер «Портрет Сюзанни Анрієтти Лотарінгської герцогині Мантуанської в образі Флори» (1708–1710) з колекції Музею Варвари і Богдана Ханенків у Києві (іл. 4.4.8).

В експозиції Одеського художнього музею представлена картина М. В. Нестерова (1862–1942) «У скиту» (1915) (полотно, олія; 76,4 x 120 см) (іл. 4.4.11). Цей твір є варіантом композиції «Сестри» (1915; полотно, олія, 52 x 80 см) з Національного художнього музею Республіки Білорусь (іл. 4.4.10). Обидві картини дають можливість бачити, як у мистецтві модерну (кінця XIX — початку XX століття) змінюється міфологічний образ античної богині квітів Флори. Творчості одного з провідних митців модерну присвячені монографії І. І. Ніконової, А. О. Русакової [192; 193], але в запропонованому нами аспекті картина не розглядалася. Ці матеріали були представлені нами у публікації «Аллегорія Флоры-Весны в картине М. В. Нестерова «Сёстры» [111, с. 111–112].

Символічний зміст цього твору ми інтерпретуємо як образне втілення співіснування язичництва і християнства у культурі модерну. Психологічна глибина картини досягнута завдяки діалогічному контрасту дівчини, що успадковує риси язичницької богині квітуchoї землі, з аскетичним образом її сестри християнки, яка уособлює домінанту духу.

У XIX столітті підсилюється увага до національної міфології. Важлива роль у цьому належить композитору і теоретику мистецтва Ріхарду Вагнеру. У програмній статті «Твір мистецтва майбутнього» (1849) він проголосив ідею: «Народ як умова існування мистецтва майбутнього» [26, с. 142–261]. Як нами вже зазначалося, думки Вагнера «були близькі митцям тодішньої

Російської імперії. У модерні осучаснювались стародавні божества природи (як античного, так і слов'янського пантеону), набуваючи нових рис психологічної виразності, заснованої в більшості на досягненнях літератури, поезії, музики» [111, с. 112].

Як зазначає А. А. Русакова, твори Нестерова належать до стилістики модерну, їх зміст пов'язано з символізмом [193, с. 32–36]. Як було нами відмічено «в образному ладі картини «У скиту» представлено складний взаємозв'язок язичницького тяжіння до природи і християнського сподівання на вічне життя духу. У творчості живописця язичницька і християнська тематика співіснують. Нестеров паралельно створював світські твори і розписував храми. Природа грала головну роль в психологічній характеристиці його персонажів. Робота в храмах сприяла розвитку символічного змісту картин, допомагала зрозуміти значення кольору в створенні образів, звертала увагу на важливість атрибутів» [111, с. 112]. М. В. Нестеров задавав питання і сам відповідав: «Чи годиться язичницьке мистецтво для Християнства? Звичайно годиться — воно також придатне для нього, як самі греки і римляни» [146, с. 261].

У своєму листі до М. О. Бруні (1889 р.) М. В. Нестеров стверджує: «Інтерес картини полягати повинен у можливій поетичності і простоті її трактування» [146, с. 259]. «Головні і необхідні умови картини», які були висловлені живописцем, проявилися у його алегоричних композиціях: «У скиту» і «Сестри» (1915; полотно, олія, 52 x 80 см; Національний художній музей Республіки Білорусь) (іл. 4.4.10).

Виразний лаконізм, високий ступінь узагальнення, образність властиві композиції картині «Сестри». Оскільки філософська тема пошуку духовного шляху була головною у творчості М. В. Нестерова, він звертався до знайдених раніше художніх рішень. Художньо-стилістичний аналіз дозволяє зробити висновок, що картина «Сестри» створена раніше ніж полотно «У скиту» з одеського музею. Розвинений сюжет, завершеність, більші розміри свідчать про те, що картина «Сестри» є підготовчим варіантом композиції «У

скиту». Твір «У скиту» допомагає краще зрозуміти символічний зміст картини «Сестри».

Як ми зазначали, «драматургія полотен «У скиту» і «Сестри» заснована на зіставленні контрастних характерів сестер. Одна з них по поганському відкрита природі, інша віддаляється від радості чуттєвого світу і прагне до здобуття вічного духовного життя. Цей образ пов'язаний з християнським світосприйняттям. Символічний зміст персонажів виражено в позах, жестах, костюмах, атрибутах, кольоровій гамі. Дівчина, одягнена в яскраве вбрання, вітає весну і сама є земним втіленням варіанту Флори-Весни. Поглядом і відкритим, широким жестом вона закликає слідувати за собою. Букет яскраво-жовтих весняних квітів у її високо піднятій руці викликає асоціацію з палаючим факелом — древнім символом життя. Польові квіти в букеті характерні для флори рідної для художника уфимської землі. Активні золотисті і червоні кольори хустки і сарафана, що переливаються відтінками, символічно пов'язані з сонцем і теплою, готовою до відродження життя землею» [111, с. 112].

Темний сарафан другої сестри нагадує чернече вбрання. Дівчина занурена у глибокі роздуми. Ніжна гілка берези з маленьким зеленим листячком в її руці опущена долу. «Схилена фігура дівчини викликає асоціативний зв'язок з цим атрибутом. У лівій частині композиції «У скиту» над цвинтарем з могилами зображені берізки. (В картині «Сестри» цвинтаря немає). Молоді дерева з зеленими кронами і тонкими стовбурами-свічками тягнуться до вічного світлого неба, уособлюючи перемогу життя над смертю», — як ми зазначали [111, с. 112].

Тема скиту виникла у Нестерова під впливом романів П. І. Мельникова-Печерського, присвяченим заволзьким старообрядцям [192, с. 14]. У старообрядництві скитом називали поселення монастирського типу. Виходячи з контексту інших творів майстра («Великий постриг», 1898) можна припустити, що дівчина з березовою гілкою готується до чернечого постригу, до посвячення себе духовному служінню. Але остаточний вибір ще

не відбувся. Фігура повинна випростатися і стати схожою на ту, що зображена в ескізі «Свята Варвара» (1890), створеному Нестеровим для розпису Володимирського собору в Києві (1890). Свята показана з пальмовою гілкою — символом воскресіння і безсмертя [159, с. 550–551]

В живописі Нестерова образ людини розкривається у взаємодії з рідною природою. «Пошуки живої душі, духу природи так само поважно, як і її живої гарної форми», — писав Нестеров своєму другові і біографу О. О. Туригіну (Мюнхен, 18 червня 1898 р.) [146, с. 266]. У горизонтальних композиціях «У скиту» і «Сестри» дівочі постаті зображені в правій стороні полотна. Таке рішення дозволяє посилити роль пейзажу. Проведений нами художній аналіз свідчить, що «на відміну від майстрів Ренесансу, які використовували низьку лінію горизонту з метою звеличення ролі людини як «вінця творіння» за рахунок його домінанти в природі, роль пейзажу в картинах Нестерова визначає гармонійний стан людини. Висока лінія горизонту з синіми горами дозволяє живописцю вписати ясні силуети сестер в простір пейзажу. З особливою увагою художник пише покриту свіжою зеленню землю, прикрашену білими головками відцвілих кульбаб» [111, с. 112].

Розгляд композиції «Сестри» в широкому контексті культури (від античності до модерну) допомагає глибше проникнути в її символічний зміст. Образи картини Нестерова можна порівняти з персонажами картини В. М. Васнецова «Сири́н та Алконост. Пісня радості і печалі» (1896, ДТГ), де Си́рин та Алконост є символами сумного і радісного співу. Поетичний художній лад картини «Сестри» має спорідненість з п'єсою «Снігуронька» А. М. Островського, сюжет якої взято з другого тому книги О. М. Афанасьєва «Поетичні погляди слов'ян на природу» (1867). У написаній у 1881 році опері М. А. Римського-Корсакова одною з головних дійових осіб була мати Снігуроньки Весна-Красна, свиту якої представляли квіти. Символічні образи живої природи були популярні в мистецтві

модерну, зокрема, М. О. Врубеля, який створив серію образів Купави і Весни в техніці глазурованої кераміки.

Виразність художнього ладу досліджуваних нами картин заснована на зіставленні радісного і сумного, екстравертного та інтровертного типів двоєдиних образів сестер. Особливе значення має співзвуччя або дисонанс психологічного стану дівчат з весняною природою. Властиве творчості Нестерова сприйняття людини в гармонії з природою має споріднені риси з традиційним мистецтвом Китаю. Панорамне трактування простору, використання різних точок зору споріднює пейзажі Нестерова з жанром шань-шуй (гори-води).

Таким чином, «у картині «Сестри» образ дівчини з весняним букетом є втіленням античної Флори. Він набуває національних рис і демократизується. Початковий образ Флори ускладнений психологічними роздумами художника про співвідношення язичницького природного і християнського духовного начала в слов'янській культурі. Образ слов'янської дівчини Флори полягає в діалозі з християнським образом її сестри» [111, с. 112].

У Китаї богиня квітів — Хуасянь (花神 ХуаШен) [217, с. 438, 439]. В образотворчому мистецтві Китаю з квітами зображуються двоє з восьми безсмертних святих даоського пантеону. З кошиком квітів як жінка або чоловік зображується Лань Цай-хе. Це божество є покровителем торговців квітами і садівників. Покровительку домогосподарок Хе Сянь-гу показують з квіткою лотоса або кошиком квітів і з флейтою з персикового дерева. У живописі, на виробих з порцеляни, народних картинках їх часто зображували такими, що перепливають море і бенкетують.

Ма-гу («конопляна діва») — одна з даоських безсмертних, вважається божеством весни і родючості. Її подих дарує життя, подібно до подиху Весни. Покровителька жінок Ма-гу (іл. 4.4.12–4.4.16) споріднена Флорі і Венері. Її атрибутом, як і у європейських богинь, є квіти і трави. Богиня довголіття має також плоди персика і гриби лічжі, що дарують безсмертя. На

відміну від об'ємно-пластичної домінанти, властивої живопису класициста Пуссена, в живописі китайських художників домінує лінійно-площинний стиль. У виразності лінії китайських майстрів можна помітити споріднені риси з творчістю художника Раннього Відродження Боттічеллі.

Висновки до четвертого розділу.

Накладаючись на міфологічну основу і стійку композицію, образ урочистої природи наділяється глибинним сенсом пластів культури попереднього часу.

У мистецтві Китаю зображення даоських божеств з квітами є відносно нечисленними. Домінує зображення не людей (богів), а рослин, квітів в жанрах хуа-няо і шань-шуй.

Як показав мистецтвознавчий аналіз викладений нами у надрукованій статті «образ Флори має близьку міфопоетику та іконографію з образами Кібели, Весни, Венери. Компаративний метод допомагає виявити багатство варіацій творів мистецтва на споріднену тему, усвідомити взаємозв'язок і взаємне збагачення образів Флори, Кібели, Венери, Весни.

Зроблено висновки, що мотив тріумфу богині квітів тісно взаємопов'язаний з **ідеєю вічного оновлення і відродження природи**. Тема отримала втілення в античній міфології та іконографії» [249, с. 24].

«Розгляд в історичному аспекті образотворчого мистецтва XVII–XVIII століть показує, що іконографія тріумфу Флори була тісно пов'язана з театральним дійством і сценографією. Імперський контекст був виявлений в назві композиції Тьєполо «Імперія Флори» (1743). Міфологічний образ Флори трансформувався в зображення царюючих осіб з метою їх ідеалізації і прославлення у віках. Була втрачена містична суть античних образів.

При збереженні міфологічної основи мотиву оновленої квітами землі і традиційної композиційної схеми переможної ходи, кожна епоха дає своє сприйняття образу природи в соціально-історичному аспекті. Ці висновки

(положення) отримали апробацію у нашій публікації за темою розділу [249, с. 24].

Компаративний метод допомагає виявити багатство варіацій творів мистецтва на споріднену тему, усвідомити взаємне збагачення і індивідуальне трактування образів у взаємозв'язку зі стилем епохи. Майстерність класициста Пуссена і художника бароко-рококо Тьєполо характеризує глибоке знання геометричних законів побудови простору. Загальні закони застосовані по-різному. У картині Пуссена «Тріумф Флори», як і Антуана Карона «Алегорія Тріумфу Весни», композиція споріднена античному рельєфу із зображенням ходи на честь Діоніса та Аріадни. Дія спрямована уздовж картинної площини і не зруйнована просторовими проривами, як в композиції Тьєполо. Спиралевидна композиція венеціанця Тьєполо близька динаміці кругового руху в зображенні на «Патері з Парабьяго» та китайському порцеляновому блюді.

Розгляд в історичному аспекті образотворчого мистецтва XVII–XVIII століть показує, що іконографія тріумфу Флори була тісно пов'язана з театральним дійством і сценографією. Імперський контекст був виявлений в назві композиції Тьєполо «Імперія Флори». Міфологічний образ богині квітів трансформувався у зображення царюючих осіб з метою їх ідеалізації і прославлення у віках. Була втрачена містична суть античних образів. Наприклад, гобелену в стилі шинуазрі «Подорож принца» і малюнку для гравюри Жан-Жака Авріла Старшого «Катерина II, що мандрує в своїй державі в 1787 році».

При збереженні міфологічної основи мотиву оновленої квітами землі і традиційної композиційної схеми ходи-тріумфу кожна епоха дає своє сприйняття образу природи в соціально-історичному аспекті. Квітка є стійким символом оновленої і зміненої землі.

Матеріали дослідження були апробовані у наукових статтях [249; 250; 251; 111] та доповідях [119; 121].

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження були отримані наступні результати.

1. Вивчення історико-теоретичного аспекту теми показало, що жанр хуаня є одним з провідних у традиційному мистецтві Китаю. Він взаємопов'язаний з філософією даосизму, буддизму і конфуціанства. Зображення квітів у мистецтві Китаю передбачає взаємодію з живими енергіями природи, як в процесі творчості, так і при спогляданні художнього образу. Людина з'єднується з вічної природою, відчуваючи себе її складовою часткою. Тим самим, знаходить гармонію, силу, красу. У вченні даосизму квітка уособлює модель всесвіту. Ця ідея знайшла відображення у творчості європейських філософів-поетів, таких як Гете, Вольтер, Блейк. Міфопоетичне мислення передбачає невичерпні можливості інтерпретації символів у мистецтві. Художній образ квітки має широкий міфологічний і символічний контекст, оскільки в ньому знайшло вираження світосприйняття різних культурних епох Китаю та Європи. Поняття символу тісно пов'язане з такими категоріями, як художній образ, алегорія і порівняння.

З'ясовано, що основою європейської культури є міфологія Стародавньої Греції, якій властива персоніфікація природи. Доведено, що художній метод персоніфікації образів природи та квітів ґрунтується міфології античності, яка була спрямована на антропоцентризм. У європейській культурі Ренесансу теоцентризм християнства співіснує з пантеїстичними уявленнями античності. Верховенство людини над природою знайшло вираження у системі видів і жанрів образотворчого мистецтва. В буддизмі і християнстві, де квітучий сад є образом «чистої землі», Рая, квітка є втіленням метафізичної реальності.

2. В загальному культурному контексті проаналізовано і систематизовано значну за обсягом джерельну базу, твори образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва Китаю та Європи, що присвячені образу та символу квітки. Виявлено, що образ і символ квітки у мистецтві Китаю та Європи не отримав належного глибокого мистецтвознавчого дослідження, що є необхідним з позицій сучасного погляду.

Застосування компаративного або порівняльно-історичного методів дозволило виявити спільність семантики художніх творів, вивчити їх варіації на споріднену тему, усвідомити взаємозв'язок і взаємне збагачення образів у станковому, монументальному і прикладному мистецтві, графіці, театрі, музиці.

3. Досліджено образ лотосу як універсального символу у культурі буддизму. Лотос символізує чистоту, духовне народження, просвітлення, тому з ним пов'язані зображення Будди і бодхісаттв. Доведено, що троянди вітражів готичних соборів Європи втілюють сакральну геометрію. Здійснено мистецтвознавчий аналіз образу лілії в іконографії «Благовіщення» (Боттічеллі, Леонардо да Вінчі). Висвітлено, що у християнській іконографії аналогом лотоса є лілія.

Показано, що у художній культурі Ренесансу домінанта духовної вертикалі (властива середньовіччю) змінилася увагою до реального простору землі. Проаналізовано іконографію «Мадонни Розарію», «Мадонна в трояндовому саду», що сформувалася у мистецтві Північного Відродження XV століття. Мистецтвознавчий аналіз тематики і стилістики свідчить, що на колористичне рішення і образний характер трактовки одягу Діви Марії, що визиває асоціації з пелюстками троянди, вплинуло зображення квітів.

4. Доведено, що у живопису європейських майстрів XV — середини XIX століття квіти часто не мають самостійного значення, а використовуються як підготовчий матеріал у створенні тематичних

картин. Вони допомагають розкрити сюжетний задум, символіку і як колірний камертон сприяють створенню художнього образу.

Зображення квітів у XVII столітті свідчить про поєднання наукового пізнання природи з філософсько-релігійним осягненням світу. Поступово квітковий натюрморт формується як самостійний жанр в мистецтві і досягає апофеозу в творах голландських і фламандських майстрів. Стверджується думка, що на формування європейського квіткового натюрморту мало вплив образотворче та декоративно-прикладне мистецтво Китаю, зокрема, жанр хуа-няо.

Визначено образи квітів, зображення яких мали пріоритет у різні стилістичні епохи. Саме в мистецтві Китаю та Європи (бароко, рококо) образ півонії в живопису і декоративному мистецтві отримав максимальне втілення. Виявлено споріднені риси зі стилістикою гунбі (ретельного пензля) виражені в уважному вивченні кольорів, в гармонійному поєднанні реалістичної достовірності з декоративною і лінійною умовністю створення художнього образу.

Мистецтвознавчий аналіз виявив глибокий символічний зміст, який міститься у квіткових натюрмортах бароко і в жанрі хуа-няо. Доведено, що в традиційному живопису Китаю квітка зображувалася в природному просторі, а у Європі — зрізані і з'єднані в букети квіти у вазі. Вилучення квітки з циклу живої природи порушує гармонію буття, висловлює драматичний конфлікт життя і смерті (на відміну від хуа-няо).

Доведено, що жанр квітів в образотворчому мистецтві Китаю і Європи розвивається у взаємодії з квітковою тематикою в декоративно-прикладному мистецтві. На характер зображення квітів у живопису великий вплив справили вазопис і вишивка.

З'ясовано, що у європейському живопису середини XIX — початку XX століття відбулася відмова від гуманістичної моделі світу, властивої Ренесансу, в якій людина затверджувалася як «вінець

творіння». Художньо-стилістичний аналіз виявив притаманне імпресіонізму і модерну прагнення до передачі динаміки віталізму. Ця тенденція споріднює живопис Європи того часу з мистецтвом Китаю. Показано прагнення художників до гармонії з природою, яке проявлено у зображенні квітів на тлі краєвидів. Подібно до живописців Китаю європейські майстри показують життя в природному русі. Тому відповідав метод роботи на пленері. У живопису Китаю жанр хуа-няо пов'язаний з символічним змістом: предмети неначе матеріалізуються з первинної порожнечі і через їх споглядання людина гармонізує себе з природою. На відміну від живопису Китаю, у творчості імпресіоністів квітка не має символічного змісту.

Квіткові образи є символічною основою у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи («Західний флігель», «Піонова альтанка», «Віяло з квітами персика»; «Спляча красуня»). Усвідомлено, що образ квітки є літературним символом, який виражається в образах головного героя і героїні. Показано, що квітка часто є основою чуттєвої ідеї драми, сполучною ланкою в сюжетній структурі твору, або може бути незамінним елементом поглибленого розвитку головної ідеї. Вивчення образу «квітки» в осмисленні музичної драми Китаю має важливість.

5. Системно-структурний аналіз показав трансформацію образу Флори у мистецтві: від ідеального (мистецтво античності; Відродження (Боттічеллі); класицизму (Пуссен) — до все більш індивідуального і життєво-конкретного (Рембрандт, Нестеров). Порівняння композиції Пуссена «Царство Флори» та зображення Флори з фрески вілли Аріана у Стабії (І ст. н. е.) показує, що античність знаходить нове втілення у мистецтві класицизму.

Висвітлено поетичний характер індивідуальної трактовки образів квітів-людей у античної міфології у творах Боттічеллі, Пуссена, Тьєполо: художники не ілюструють міф, а інтерпретують його крізь

призму світосприйняття свого часу. Розкриття змісту творів майстрів Європи передбачає знання античної міфології, класичної літератури та символів. Показана домінанта антропоморфного сприйняття світу в культурі Середземномор'я щодо мистецтва Далекого Сходу, де основна увага зосереджена на зображенні природи і квітів в жанрах «квіти і птахи», «гори і води».

6. Дослідження в історичному аспекті образотворчого мистецтва XVI–XVIII століть показує, що іконографія тріумфу Флори була тісно пов'язана з театральним дійством і сценографією. Виявлено взаємне збагачення образів Флори, Кібели, Венери та їхній взаємоз'вязок. Встановлено, що у мистецтві Китаю аналогом європейських богинь відродження є безсмертна Магу. Зображення тріумфу Флори пов'язано з іконографією ритуальних процесій на честь античних богів. Тема перемоги життя над смертю має позачасовий характер, її образне втілення в «Тріумфі Флори» невичерпно та актуально (Косса, Пуссен, Карон, Тьєполо).

З'ясовано, що використання водяних фарб, властиве мистецтву Китаю, направлено на вираження одухотвореної природи, в якій квіти є символом прекрасного. Європейська техніка олійного живопису більш відповідає передачі різноманіття матеріального світу.

7. Художньо-стилістичний аналіз образу і символу квітки у мистецтві Китаю і Європи показує різні шляхи візуалізації духовної реальності. З'ясовано, що зображення квітів в європейському живопису і мистецтві Китаю пов'язано з ідеєю гармонії світу.

У подальшій роботі планується дослідження образу і символу квітки в сучасному мистецтві Китаю та Європи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдеенко И. А. Символ и художественный образ. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2014. № 1. Ч. 1. С. 15–18.
2. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. *Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа*. Москва : Наука, 1973. С. 43–52.
3. Аверинцев С. С. София–Логос. Словарь. Київ : Дух і Літера, 2001. 460 с.
4. Адамчик В. В. Словарь символов и знаков. Москва : АСТ, 2005. 240 с
5. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837–908). Петроград : Тип. А. Ф. Дресслера, 1916. 134 с.
6. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада. Владивосток : Изд. Дальневосточного университета, 1999. 169 с.
7. Андреева В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва : Миф, 2000. 558 с.
8. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : Терминологический словарь / Под общ. ред. А. М. Кантора. Москва : Эллис Лак, 1997. 736 с.
9. Арапова Т. Б. Символико-благожелательные композиции в росписях китайского фарфора конца XIV — первой половины XVIII в. *Научные сообщения*. Выпуск IX. Государственный музей искусства народов Востока. Москва : Наука, 1977. С. 7–20.
10. Арган Дж. К. История итальянского искусства : в 2 т. Москва : Радуга, 1990. Т. 1. 319 с.
11. Аргон Д. Сандро Боттичелли. *Боттичелли. Сборник материалов о творчестве*. Москва, 1962. С. 64–65.
12. Асафьев Б. Спящая красавица. *Письма о русской опере и балете. «Еженедельник Петроградских государственных академических театров»*. 1922, № 5. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?30> (дата звернення: 15.06.2020).

13. Астахов Ю. А. Амброзиус Босхарт. Москва : Белый город, 2018. 48 с.
14. Бархатцы. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона* : в 86 т. Санкт-Петербург, 1890–1907. Т. 3. С. 119.
15. Баткин Л. Итальянские гуманисты : стиль жизни и стиль мышления. Москва : Наука, 1978. 199 с.
16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
17. Белецкий П. А. Китайское искусство. Киев : Изомузгиз, 1957. 162 с.
18. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. 528 с.
19. Бергсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. Москва : Искусство, 1965. 436 с.
20. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. Москва : Республика, 1996, 335 с.
21. Бинцян Лю. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография по истории музыкальной культуры для музыкальных академий и вузов искусства. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
22. Блаватская Е. П. Разоблаченная Изида. Москва, 1992. 862 с.
23. Большая иллюстрированная энциклопедия живописи. Москва : ОЛМА Медиа-Групп, 2011. 305 с.
24. Брук Я. В. У истоков русского жанра. XVIII век. Москва : Искусство, 1990. 268 с.
25. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. Москва : Алетея, 1999. 216 с.
26. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. Рихард Вагнер. *Избранные работы*. Москва : Искусство, 1978. 695 с.
27. Василенко Н. В. Северное Возрождение. Москва : Олма Медиа Групп, 2009. 365 с.

28. Ван Гог. Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : В 7-ми томах : Том V, кн. 1. Москва : Искусство, 1969. 448 с. С. 295–430.
29. Васильева Е. В. Театральное начало в живописи Джованни Баттиста Тьеполо. Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 350–387.
30. Виллар де Оннекур. Мастера искусства об искусстве : в 4-х т. Москва : Искусство, 1966. Т. 1. С. 245–248.
31. Вильямс К. Энциклопедия китайских символов. Москва : В. П. Царёв, 2001. 436 с.
32. Виноградова Н. А. Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве : Сборник научных статей. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. 288 с.
33. Виноградова Н. А., Каптерева Т. П., Стародуб Т. Х. Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь. Москва : Эллис Лак, 1997. 360 с.
34. Виноградова Н. А., Николаева Н. С. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. Москва : Искусство, 1979. 374 с.
35. Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII – XVIII вв. Москва : Искусство, 1966. 76 с.
36. Виппер Б. Р. Проблемы и развитие натюрморта. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 384 с.
37. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. Москва : Искусство, 1970. 588 с.
38. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. Санкт-Петербург : Лита, 2001. Т. II. 848 с.
39. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. Том IX. 768 с.
40. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. Том VIII. 848 с.

41. Власов В. Г. Роза. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. Том VIII. 848 с.
42. Власов В. Г. Флора. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. Т. X. 928 с.
43. Власов В. Г. Царство Флоры. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. Т. X. 928 с.
44. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. Т. VII. 912 с.
45. Волкова П. Д. Мост через Бездну. Москва : Зебра Е, 2015. 224 с.
46. Волошин М. А. Леонид Андреев и Федор Сологуб. Волошин М. Лики творчества. Ленинград : Наука, 1988. С. 443–449.
47. Вольская В. Н. Пуссен. Москва : Изд-во ГМИИ имени А. С. Пушкина, 1946. 192 с.
48. Вонг Е. Учение бессмертных Чжунли Цюаня и Луи Дунбиня. Москва : София, 2004. 256 с.
49. Вороновська О. В. Актуальні аспекти проблеми генезису знаків музичної мови. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2018. №2. (вип. 39). С. 139–149. URL:http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznnavstvo/Must_18_2.pdf (дата звернення: 31.02.2020).
50. Вороновська О. В. Обґрунтування семіологічного підходу до проблеми музичної моторності. Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура». 2018. Вип. 26. С. 18–30.
51. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Вступ. стаття Э. П. Гомберг-Вержбинской. Ленинград : Искусство, 1976. 383 с.

52. Гаврин В. «Славься сим, Екатерина!..» : к программе изваяния Ф. И. Шубина «Екатерина II законодательница». Иконологические заметки. Искусствознание. Москва, 2005. № 1/05. С. 249–266.
53. Гайденоко П. П. Философия эпохи Возрождения : антропоцентризм. Введение в философию. Москва : Республика, 2003. 623 с. URL:https://mipt.ru/education/chair/philosophy/textbooks/frolovintro/chapter1_4.php (дата звернения: 12.05.2018).
54. Гао Дзясинь. Национальная хореография в Китае : история и семантика. Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. Научный журнал по искусствоведению, культурологи, историческим наукам. Улан-Уде : ФГБОУ ВО ВСГИК, 2018. № 3(7). С. 104–111.
55. Глазычев В. Уроки Шартра. Декоративное искусство СССР. 1981. № 4. С. 12–13.
56. Го Жо Сюй. Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. К. Ф. Самосюк. Москва : Наука, 1978. 240 с.
57. Го Си. «Записки о высокой сути лесов и потоков». Мастера искусства об искусстве : в 4-х т. Москва : Искусство, 1965. Том I. С. 80–99.
58. Гольский И. А. Цветы как художественный образ «Memento mori». Истина и благо : материалы Всероссийской научной конференции. Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2008. С. 120–122. URL:<http://www.liveinternet.ru/users/4000579/post231714745/> (дата звернения: 5.08.2019).
59. Гольский И. О. Символика Флоры : сущность и формы переживания : автореф. дис. ... канд. философских наук : ВАК РФ 09.00.13. 2010. 162 с. URL: www.dissercat.com/content/simvolika-flory-sushchnost-i-formy-perezhivaniya (дата звернения: 19.11.2019).
60. Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. Москва : Искусство, 1996. 424 с.

61. Грейвс Р. Мифы древней Греции / Пер. с англ. К. Лукьяненко; Под. ред. А. Тахо-Годи. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 432 с.
62. Гудман Ф. Магические символы. Москва, 1995. 289 с.
63. Данилова И. Е. О композиции картины кватроченто. Искусство средних веков и Возрождения. Москва : Художник, 1984. 272 с.
64. Данилова И. Сандро Боттичелли. Искусство. Москва : Просвещение, 1969. 545 с.
65. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Ленинград : Искусство, 1986. 199 с.
66. Даниэль С. М. Рококо : от Ватто до Фрагонара. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 336 с.
67. Дворжак М. Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи. Очерки по искусству средневековья. Москва, 1934. 147 с.
68. Дворжак М. История искусства как история духа. Санкт-Петербург : Акад. проект, 2001. 332 с.
URL:http://royallib.com/book/dvorgak_maks/istoriya_iskusstva_kak_istoriya_duha.html (дата звернения: 10.12.2018).
69. Дейминг Б. Сандро Боттичелли. Москва : Арт-Родник, 2007. 96 с.
70. Декарт П. Рембрандт. Москва : Молодая гвардия, 2010. 320 с.
71. Джоу Дуньи. О любви к лотосу. В. В. Малявин, Б. Б. Виноградский. Антология даосской философии. Москва, 1994. 448 с.
72. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Москва : Искусство, 1989. 318 с.
73. Дун Ци-Чан «Око живописи». Мастера искусства об искусстве : в 4-х т. Москва, 1965. Т. 1. С. 103–110.
74. Дун Юй. Стилль картин «цветы и птицы» Сюй Вэя и Ши-тао. Чуньцин, 1995. 124 с.
75. Ермаков М. Е. Магия Китая. Введение в традиционные науки и практики. Санкт-Петербург : Изд. Дом. Азбука-классика, 2008. 192 с.

76. Жульен Н. Словарь символов. Урал : LTD, 1999. 500 с.
77. Завадская Е. В. «Беседы о живописи» Ши-тао. Москва : Наука, 1978. 208 с.
78. Завадская Е. В. Восток на Западе. Москва : Наука, 1970. 128 с.
79. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва : Искусство, 1975. 440 с.
80. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. Москва : Наука, 1977. 168 с.
81. Завадская Е. В. Уроки китайских мастеров «молчаливой поэзии». Архив российской китаистики. Москва : Институт востоковедения РАН, 2016. С. 180–286.
82. Завадская Е. В. Ци Бай-ши. Москва : Искусство, 1982. 288 с.
83. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. Москва : Наука, 1997. 160 с.
84. Золотницкий Н. Цветы в легендах и преданиях. Москва : Агропромиздат, 1991. 298 с.
85. Иванов В. В. Эйзенштейн и культура Японии и Китая. Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С. 279–290.
86. Исаева Л. Красавицы Древнего Китая. Москва : Издательство «Диалог культур», 2014. 320 с.
87. История математики с древнейших времён до начала Нового времени : в 3 т. / под ред. А. П. Юшкевича. Москва : Наука, 1970. Т. 2. 267 с.
88. История человечества. VII – XVI век. / под ред. М. А. Аль-Бахита, Л. Д. Базена и С. М. Сиссоко. Москва : Издательский Дом МАГИСТР-ПРЕСС, 2003. 640 с.
89. Калкаев Е. Г. Категория «Великий предел» в философии Шао Юна. Человек и духовная культура Востока. Альманах. Москва, 2003. Вып. 1. С. 105–142.

90. Камминг Р. Великие художники : расшифрованные послания и символы в работах мастеров живописи. Харьков, 2008. 112 с.
91. Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока. Москва, 1989. 239 с.
92. Категории буддийской культуры. Коллективная монография / Ред.-сост. Е. П. Островская. Санкт-Петербург : Петербургское Востоковедение, 2000. 320 с.
93. Кіктенко В. О. Дослідження Китаю в незалежній Україні. Україна–Китай. Київ, 2017. № 1(7). С. 108–117.
94. Клулас И. Лоренцо Великолепный. Москва : Молодая гвардия, 2007. 260 с.
95. Коваленская Н. Н. Французский классицизм. Из истории классического искусства. Москва : Советский художник, 1988. 280 с.
96. Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. Москва : Главная редакция восточной литературы, 1966. 520 с.
97. Кравцова М. Е. Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. Москва : Вост. лит., 2006. Т. 5. С. 183–200.
98. Кравцова М. Е. История искусства Китая. Санкт-Петербург, 2004. 416 с.
99. Кротова Т. Класичний костюм в європейській моді ХХ – початку ХХІ століття : еволюція форм і художньо-стильових особливостей. Львів : ЛігаПрес, 2014. 308 с.
100. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция. Бельгия. 1870–1900 г. Москва : Изобразительное искусство, 1994. 269 с.
101. Кузьменко Л. И., Сычов В. Л. Искусство Китая. Москва, 1990. 48 с.
102. Кузьменко Л. Н. Жанр «Цветы-птицы» («хуаняо») в росписях китайского фарфора XVIII в. Научные сообщения. Выпуск IX. Государственный музей искусства народов Востока. Москва : Наука, 1977. С. 56–66.

103. Купер Дж. Энциклопедия символов. Москва : Золотой век, 1995. 402 с.
104. Купер Р., Купер Дж. Шедевры искусства Китая. Москва : Белфакс, 1997. 128 с.
105. Кустодиева Т. К. Сандро Боттичелли. Ленинград : Аврора, 1971. 104 с.
106. Кэ Юань. Мифы древнего Китая / пер. с кит., послесловие Б. Рифтина. Москва : «Наука», 1987. 527 с.
107. Кэмпбелл Т. П. Метрополитен-музей. Путеводитель. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. URL: www.metmuseum.org/press/news/2014/82ndfifth-app-russian (дата звернення: 26.02.2020).
108. Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. Москва : Искусство, 1972. 662 с.
109. Лай Юеге. «Веер из цветов персика» как пример китайской музыкальной драмы. VIII Международная научно-практическая конференция «Культура: Открытый формат – 2015» : сб. науч. статей. Минск : Белорус. Гос. ун-т культуры и искусств, 2015. С. 133–135.
110. Лай Юеге. «Дух уединения» : образ хризантемы в искусстве Китая и Европы. Великое искусство, великая мысль — поклонение красоте : материалы 22-й научно-практической конференции. Одес. Дом-Музей имени Н. К. Рериха. Одесса, 2020. С. 256–268.
111. Лай Юеге. Аллегория Флоры-Весны в картине М. В. Нестерова «Сёстры» (из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь). Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : X зб. навук. прац. Мінск : Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2016. С. 111–113.
112. Лай Юеге. Діалог лотосу і лілії: Джу Да та Клод Моне. Збереження і розвиток традицій пленеру: художня освіта і арт-туризм : тези доповідей I Міжнародної науково-практичної конференції (1–3 лют. 2019 р.). Одеса : Астропринт, 2019. С. 55–56

113. Лай Юеге. Жанр хуаняо і букети бароко : метаморфози буття. Art and Design. Київ, 2019. № 3. С. 89–96.
114. Лай Юеге. Использование образов цветов в традиционной китайской музыкальной драме «Западный флигель». Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зборнік навуковых прац удзельніку IX Міжнароднай навукавай канферэнцыі (Мінск, 24–26 красавіка 2015 г.). Мінск : Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2015. С. 162–163.
115. Лай Юеге. Лотос як формотворчий символ в створенні образу Будди і Раю в мистецтві Китаю. Сьомі Платонівські читання : тези доповідей міжнародної наук. конф. Київ, 2019. С. 202–203.
116. Лай Юеге. Метафора божества-цветка в скульптуре «Бодхисаттва Гуаньинь с лотосом» и композиция М. А. Врубеля «Ангел с кадилом и свечой» Шості Платонівські читання : тези доповідей міжнародної наук. конф. Київ, 2018. С. 192–193.
117. Лай Юеге. Образ и символ лотоса и розы в ритуальном искусстве Китая и Европы. Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі : матеріали III Міжнародного Конгресу, ПНПУ імені К.Д. Ушинського. Одеса : Гельветика, 2017. С. 263.
118. Лай Юеге. Образ и символ пиона в искусстве Китая и Европы. Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : Материалы XIX Международной научно-практической конф. (1 дек. 2016 г.). Минск : Институт современных знаний им. А. М. Широкова, 2017. С. 43–45.
119. Лай Юеге. Образ квітучого храму природи в композиціях Боттічеллі «Вівтар Святого Духу» та живописі Китаю. Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. (20–21 листопада 2018). Київ : НАКККиМ, 2018. С. 216–217.

120. Лай Юеге. Образ та символ квітучого дерева в мистецтві Китаю і Європи. *Art and Design*. Київ, 2019. № 2. С. 111–122.
121. Лай Юеге. Образ Флоры в искусстве Европы: от идеального к индивидуальному. Треті Платонівські читання : тези доповідей міжнародної наук. конф. Київ, 2016. С. 99–100.
122. Лай Юеге. От растения – к огненной стихии: символика лотоса в скульптуре «Будда Амитабха» из Бостонского музея. П'яті Платонівські читання : тези доповідей міжнародної наук. конф. Київ, 2017. С. 143–144.
123. Лай Юеге. Подсолнух в портрете и портрет подсолнуха: трансформация жанров в живописи XVII – XIX века. Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. До 130-річчя народження Георгія Нарбута : тези і матеріали доповідей міжвуз. наук. конф. студентів, аспірантів і студентів. Київ, 2016. С. 81–82.
124. Лай Юеге. Поэтика образа цветущей сирени в русском искусстве конца XIX – начала XX века. Belarus – China youth innovation forum «New horizons 2015» Белорусско-Китайский молодежный инновационный форум «Новые горизонты – 2015» : сб. материалов форума (26–27 ноября 2015 г.). Минск : БНТУ, 2015. С. 244–246.
125. Лай Юеге. Символ и образ хризантемы в искусстве Китая и Европы. VI Международная заочная научная конференция БГУКИ. Культура: открытый формат – 2016 : сб. науч. ст. Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2017. С. 223–226.
126. Лай Юеге. Символизм лотоса, лилии и розы в искусстве Китая и Европы. Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства : тези і матеріали доповідей міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів. Київ, 2015. С. 59–60.
127. Лай Юеге. Символизм мэйхуа в искусстве Китая: Чжан Мэн-фу «Поэт, ищущий цветы сливы мэй». Четверті Платонівські читання : тези доповідей міжнародної наук. конф. Київ, 2017. С. 126–127.

128. Левитан И. И. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : В 7-ми томах. Т. VII. Москва : Искусство, 1970. 654 с. С. 194–199.
129. Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания / под ред. А. Фёдорова-Давыдова. Москва : Искусство, 1966. 256 с.
130. Леонтьева Е. В. Путеводитель по буддизму : иллюстрированная энциклопедия. Москва, 2012. 256 с.
131. Линник Ю. В. Михаил Жук в пространстве модерна. Каталог творів українського художника М. І. Жука. Одеса: Астропринт, 2006. 76 с.
132. Лихачев Д. С. Поэзия садов. Санкт-Петербург, 1991. 371 с.
133. Лосев А. Ф. Пан. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2-х т. Москва : Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 279–280.
134. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
135. Лукрецій. Про природу речей. Київ : Дніпро, 1988. 191 с.
136. Лукьянов А. Е. Истоки Дао. Древнекитайский миф. Москва : ИНСАН, 1992. 160 с.
137. Лю Шичжун. История традиционной китайской живописи / пер. В. А. Ефановой. Москва : ООО «Шанс», 2019. 223 с.
138. Лясковская О. А. Французская готика XII–XIV веков. Москва : Искусство, 1973. 144 с.
139. Майская М. И. Пизанелло. Москва : Искусство, 1981. 298 с.
140. Малявин В. В. Повседневная жизнь Китая в эпоху Мин. Москва : Молодая гвардия, 2008. 451 с.
141. Малявин В. В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. Москва : АСТ, 2000. 448 с.
142. Малявин В. В., Виноградский Б. Б. Антология даосской философии. Москва, 1994. 448 с.

143. Маркова Н. О символике цветов в классическом искусстве. URL: www.liveinternet.ru/users/4000579/post221670958/ (дата звернения: 15.08.2019)
144. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : В 7-ми томах. Москва : Искусство, 1969. Т. V. 448 с.
145. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : В 7-ми томах. Москва : Искусство, 1966. Том I. 268 с.
146. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : В 7-ми томах. Москва : Искусство, 1970. Т. VII. 654 с.
147. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : В 7-ми томах. Москва : Искусство, 1966. Том II. 496 с.
148. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2-х томах. / Глав. ред. С. А. Токарев. Москва : «Советская энциклопедия», 1980. Т. I. 672 с.
149. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2-х томах. / Глав. ред. С. А. Токарев. Москва : «Советская энциклопедия», 1982. Т. II. 720 с.
150. Морозова О. В. Мастера и шедевры европейской живописи. Москва, 2013. 480 с.
151. Муратов П. П. Образы Италии : в 3-х т. Москва : Галарт, 1994. Т. II. 464 с.
152. Муратов П. П. Образы Италии : в 3-х т. Москва: ГАЛАРТ, 1993. Том I. 327 с.
153. Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. Москва : Искусство, 1988. 350 с.

154. Муриан И. Ф. Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо». Сокровища искусства стран Азии и Африки : Сборник статей. Вып. 2. Москва : «Изобразительное искусство», 1976. С. 87–98.
155. Муриан И. Ф. Символика и изобразительные мотивы в древнем искусстве Китая. Научные сообщения. Выпуск IX. Государственный музей искусства народов Востока. Москва : Наука, 1977. С. 67–75.
156. Мясль Л. Э. Будда. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2-х томах. Москва : Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 189–190.
157. Научные сообщения Государственного музея Востока. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. Москва : Спутник+, 2001. 288 с.
158. Научные сообщения. Выпуск IX. Государственный музей искусства народов Востока. Москва : Наука, 1977. 200 с.
159. Никифор, Архимандрит. Библейская энциклопедия. Репринтное издание. Москва : ТеРРА, 1990. 904 с.
160. Никонова И. И. М. В. Нестеров. Москва : Искусство, 1984. 224 с.
161. Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 400 с.
162. Ніколаї Г. Ю. Методологічні пошуки у сфері мистецької освіти. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2013. Вип. 1. С. 3–17. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov_2013_1_3. (дата звернення: 28.04.2018).
163. Овидий. Элегии и малые поэмы. Москва : Художественная литература, 1973. 527 с.
164. Ольшанская Н. И. Тьеполо. Москва, 1957. 76 с.
165. Осенмук В. В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII) в Китае. Москва : Смысл, 2001. 384 с.
166. Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Санкт-Петербург : Типография Ю. Н. Эрлих, 1907. 714 с.

167. Панофский Э. Аббат Сюжер из Сен-Дени. Смысл и толкование изобразительного искусства / Пер. с английского В. В. Симонова. Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. С. 146–151.
168. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Пер. с английского В. В. Симонова. Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. 394 с.
169. Петрочук О. К. Сандро Боттичелли. Москва : Искусство, 1984. URL: www.e-reading-lib.com/bookreader.php/1033349/Sandro_Botticelli.html (дата звернения: 27.05.2019).
170. Померанцева Н. А. Поэтика лотоса в древнем Египте. Научные сообщения. Выпуск IX. Государственный музей искусства народов Востока. Москва : Наука, 1977. С. 85–97.
171. Пресвитер Теофил. Сочинения о различных искусствах. Мастера искусства об искусстве : В 7-ми томах. Москва : Искусство, 1966. Т. I. С. 227–244.
172. Пристинский В. Л. 100 знаменитых изобретений. Харьков : Фолио, 2006. 511 с.
173. Прокопцова В. П. Компаративное пространство современного искусствознания. Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2015. № 2(24). С. 121–127.
174. Прокопцова В. П. Компаративное искусствознание как отражение процесса интеграции искусств. Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. конф. Гродно, 25–26 марта 2004 г. : в 2 ч. Гродно, 2004. Ч. 2. С. 18–22.
175. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. Москва : Сов. Художник, 1985. 304 с.
176. Прусс И. Е. Западноевропейское искусство XVII века. Малая история искусств. Москва : Искусство, 1974. 384 с.
177. Пуссен. Мастера искусства об искусстве : В 7-ми томах. Москва : Искусство, 1966. Т. III. 632 с.

178. Реброва О. Є. Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 295 с.
179. Реброва О. Є. Методи візуалізації та творчого розвитку хореографічно-композиційного мислення майбутніх учителів хореографії. Проблеми підготовки сучасного вчителя : збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань, 2017. Випуск 16. С. 54–61. URL:
http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/7745/1/ASYSTENTSKA_PRAKTYKA%20.pdf (дата звернення: 17.10.2018).
180. Реброва О. Є. Феноменологія міждисциплінарності та умови її застосування в підготовці майбутніх учителів художніх та гуманітарних спеціальностей. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : педагогіка. 2018 №3. С. 49–56. URL:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPU_ped_2018_3_8. (дата звернення: 19.01.2019).
181. Ревалд Дж. История импрессионизма. Москва : Республика, 1999. 415 с.
182. Рис-Дэвис Т. В. Буддизм. Очерк жизни и учений Гаутамы Будды. Санкт-Петербург, 1906. 256 с.
183. Рифтин Б. Л. Сянь. Мифы народов мира. Москва : Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 482–483.
184. Роза в архитектуре. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона : в 86 т. Санкт-Петербург, 1890–1907. Т. XXVI. С. 959.
185. Романенкова Ю. В. Мировоззренческие универсалии периодов *stilwandlung* в мировом художественном процессе. Киев : Химджест, 2009. 276 с.

186. Романенкова Ю. Художественный язык маньеризма как визуализация системы внутренних противоречий его философско-эстетической платформы. Молодий вчений. 2017. № 12(52). С. 208–211.
187. Ротенберг Е. И. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. Москва : Искусство, 1989. 286 с.
188. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. Система художественных видов. Москва : Издательский дом «Искусство», 2001. 233 с.
189. Роуленд Б. Искусство Запада и Востока. Москва : Изд-во Иностранной литературы, 1958. 144 с.
190. Роули Дж. Принципы китайской живописи / Пер. с англ., послесловие В. В. Малявина. Москва : Наука, 1989. 160 с.
191. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 2001. 608 с.
192. Русакова А. А. Михаил Нестеров. Ленинград : Аврора, 1990. 216 с.
193. Русакова А. А. Символизм в русской живописи. Москва : Искусство, 1995. 452 с.
194. Рыков А. В. К вопросу об историческом значении искусства кватроченто (Боттичелли и Мантенья). Искусствознание. 2010. № 3–4. С. 219–224.
195. Сарабьянов Д. В. Русская живопись среди европейских школ. Москва : Советский художник, 1980. 262 с.
196. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно 芥子園畫譜 / пер. и комментарий Е. В. Завадской. Москва : Наука, 1969. 520 с.
197. Соколов М. Н. Мистерия соседства : К метаморфологии искусства Возрождения. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. 520 с.
198. Соколов М. Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.
199. Соколюк Л. Д. Михайло Жук : митець-літератор. Харків : Видавець О. Савчук, 2018. 256 с.

200. Соловьёв В. С. Красота в природе. Соловьёв В. С. Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1990. Т. 2. С. 351–389.
201. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения : Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. Санкт-Петербург : Издательская группа «Азбука-классика», 2009. 640 с.
202. Сычёв Л. П. Китайский декор как часть единой системы космологических символов. Государственный музей искусства народов Востока. Научные сообщения. Выпуск IX. Москва : Наука, 1977. С. 123–132.
203. Тарасенко А. А. Порталы мифа : Изобразительное искусство Одессы второй половины – начала XX века в пространстве «большого времени». Одесса, 2014. 272 с.
204. Тарасенко А. А. «Цветение Духа» в символической живописи Андрея Антонюка. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2006. № 12. С. 132–144.
205. Тарасенко О. А. Неоромантизм в творчості Наталії Мартинюк. Художня культура. Актуальні проблеми : Щорічний наук. журнал. Київ, 2018. Вип. 14. С. 53–59.
206. Тахо-Годи А. А. Гиацинт. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2-х т. Москва : Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. 672 с.
207. Тит Лукреций Кар. О природе вещей. Москва : Художественная литература, 1983. 383 с.
208. Толстой В. Синтез искусств, его сущность, этапы становления. Современные проблемы. Толстой В. Река времени : сб. ст. Москва : Изобр. искусство, 2004. С. 75.
209. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Москва : «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
210. Топоров В. Н. Роза. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2-х т. Москва, 1982. Т. 2. С. 386.

211. Топоров В. Н. Древо мировое. Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2-х т. Москва, 1980. Т. 1. С. 398–406.
212. Торчинов Е. А. Введение в буддологию. Санкт-Петербург, 2000. 304 с.
213. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. Москва : ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
214. Тростников М. Образ розы в контексте фаустовской культуры. Поэтология. Москва, 1997. С. 166–180.
215. Турчин В. С. Цветы – знаки любомудрия и чувств. XVIII век : Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века : Сборник статей. Москва : «Пинакотека», 2000. С. 102–110.
216. Тюляев С. И. Искусство Индии. Москва : Изобразительное искусство, 1988. 344 с.
217. Уильямс Ч. Китайская культура : мифы, герои, символы. Москва : ЗАО «Издательство Центрполиграф», 2010. 480 с.
218. Усманова А. Р. Семиотика. Новейший философский словарь. / Состав. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 895–896.
219. Федорук О. К. Китай з погляду українського мистецтвознавця. Хроніка 2000. Український культурологічний альманах. Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2010. С. 589–622.
220. Фейнберг Л. Е., Гренберг Ю. И. Секреты живописи старых мастеров. Москва : Изобразительное искусство, 1989. 320 с.
221. Фехнер Е. Ю. Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа : Альбом. Москва : Изобразительное искусство, 1981. 176 с.
222. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. Москва : АСТ, 1997. 432 с.
223. Фулканелли. Тайны готических соборов. Киев : Ваклер, 1996. 240 с.
224. Холл П. М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Пер. с нем. С. Целищева. Новосибирск : Наука, 1997. 794 с.

225. Цзин Хао. Тракта́т «Заметки о правилах работы кистью». Мастера искусства об искусстве : В 7-ми томах. Москва : Искусство, 1965. Т. I. С. 72–79.
226. Ци Бинь. Основы творческого метода китайского художника Сюй Вэя. Классическая китайская живопись жанра "цветы и птицы" периодов Юань, Мин и Цин : истоки, эволюция, художественные особенности и векторы развития : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : ВАК РФ 17.00.04. 2007. 162 с. URL:www.dissercat.com/content/osnovy-tvorcheskogo-metoda-kitaiskogo-khudozhnika-syui-veya-1521-1593 (дата звернения: 21.11.2018).
227. Чанышев А. Н. Курс лекций по древней и средневековой философии. Москва : Высшая школа, 1991. 512 с.
228. Чжан Чжи. Тао Юань-мин. Шанхай, 1953. 152 с.
229. Чжан Янь-юань. Записки о знаменитых картинах прошлых династий. Шанхай, 2002. URL: www.synologia.ru/a/Чжань_Цзы-цянь (дата звернения: 10.05.2020).
230. Чжу Цзинсюань. Записи о прославленных живописцах династии Тан. Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. Москва : Астрель, 2004. 429 с.
231. Чимитдоржиев В. Л. Основы буддийской культуры. Москва, 2010. 80 с.
232. Членова Л. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості. Хмельницький : Галерея, 2005. 256 с.
233. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : Моногр. Харків : Основа, 2001. 400 с.
234. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. Харьков : Торсинг, 2002. 591 с.
235. Щуцкий Ю. К. Ицзин. Китайская классическая «Книга перемен». Москва : Наука, 1993. 629 с.
236. Эйдли́н Л. З. Тао Юань-Мин и его стихотворения. Москва : Наука, 1967. 494 с.

237. Эйзенштейн С. М. Чет и нечет. Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. С. 234–278.
238. Эко Умберто. Заметки на полях «Имени розы». Эко Умберто. Имя розы. Роман. Санкт-Петербург : Издательство «Симпозиум», 1997. С. 596–644.
239. Юань Ке. Мифы Древнего Китая. Москва : Главная редакция восточной литературы, 1987. 527 с.
240. Ювалова Е. П. Рождение готики. Церковь Сен-Дени. Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры / Под ред. В. П. Толстого. Москва : НИИ РАХ, 1997. С. 101–119.
241. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе / Сост. Г. К. Косикова. Москва : Издательство Московского университета, 1987. С. 214–231.
242. Яншина Э. М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. Москва : Наука, 1984. 248 с.

ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННОМ ЯЗЫКЕ

243. Burckhardt Titus. Sacred art in east and west. Its principles and methods. London : Perennial books, 1967. 216 p.
244. Campbell Joseph. The Hero with a Thousand Faces. New York : Prinseton university press, 2008. 404 p.
245. Ehrmann J. Antoine Caron : peintre des fêtes et des massacres. Paris : Flammarion, 1986. 229 p.
246. Epco Runia. Flowers. Zwolle : Waanders Publishers, 2007. 77 p.
247. Harris S. L., Platzner G. Classical mythology: images and insights. Toronto : Mayfield publishing company, 2000. 1086 p.
248. Heilmeyer Marina. The Language of Flowers : Symbols and Myths. Munich-Berlin-London-New York : Prestel Verlag, 2007. 96 p.

249. Lai Yuege. Motif of the Triumph of Life in the Images of Flora – Springs – Cybels – Venus in the art of IV – XVIII century. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, 2019. № 3. С. 24–30.
250. Lai Yuege. People-Flowers: Ovid's Metamorphoses in Poussin's a Masterpiece "Empire of Flora" (images and symbols of flowers in art XVII century). Художня культура. Актуальні проблеми: Щорічний наук. журнал. Київ, 2018. Вип. 14. С. 127–134. Фак. Б.
251. Lai Yuege. The image of lotus and lily in the art of China and Europe. The European Journal of Arts. 2020. № 1. С. 138–143.
252. Liu J., Krotova T., Yezhova O., Pashkevich K. Traditional Elements of Chinese Culture in Logo Design. International Circular of Graphic Education and Research. 2018. Issue 11. P. 66–75.
253. Louttit M. The Romantic Dress of Saskia van Ulenborch : Its Pastoral and Theatrical Associations. The Burlington Magazine. 1973. Vol. 115, No. 842. P. 317–326.
254. Male E. L'art allemande et l'art francais du moyen age. Paris, 1918. 282 p.
255. Oleksiuk Olga, Rebrova Olena, Mikulinska Olga. Dramatic Hermeneutics As a Perspective Technology In the Artistic Education. Journal of History Culture and Art Research. 2019. № 3. URL: <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/index> (дата звернення: 10.01.2020).
256. Rebrova O., Oleksiuk O., Batiuk N., Rebrova H. Value Intentions in Future Art Teachers' Professional Training. Journal of History Culture and Art Research. 2020. № 9(3). P. 1–16. URL: <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/viewFile/2714/1806> (дата звернення: 22.10.2020).
257. Rowland B. Art in the East and West. New York, 1954. 144 p.
258. Siefert Helge. Zum Ruhme des Helden. Historien und Genremalerei des 17 und 18 Jahrhunderts den Alter Pinakotek. München : Alter Pinakotek, 1993. 198 p.

259. Stefanelli L. P. B. L'argento dei romani. Vasellame da tavola e d'apparato. L'Erma. Roma, 1991. 301 p.
260. Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale University Press, 1997. 402 p.

ЛИТЕРАТУРА НА КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ

261. 丁福保 佛学大词典. 台北. Дин Фубао. Великий буддійський словник. Т. 1–3. Тайбэй, 1971.
262. 中国文学史. 北京. Історія китайської літератури. Пекін, 1962.
263. 中国花文化辞典. 闻铭 周武忠 高永青 主编. 黄山书社. 2000 – 08. Вені Мінь, Джоу Уджун, Гао Іонцін. Квіти в китайській культурі. Хефей : Гора Хуаншень, 2000.
264. 丹纳.英国文学史 序言 [М] .北京:北京出版社 Дан На. Історія англійської літератури. Передмова. Пекін : Видавництво Пекіну, 1986. 116 с.
265. 佛学词典上海. Словник буддійських термінів. Шанхай, 1934.
266. 作者 岳薇 ; 戴思兰 ; 中国古代菊花诗词研究. Юе Вей, Дай Силанов. Вивчення давньої китайської поезії хризантем // 中国菊花研究会. Китайська хризантема. Дослідження (2002–2006). Пекінський лісотехнічний університет, садово-парковий факультет, 2002. 429 с.
267. 全唐诗. 北京. Повне зібрання Танських віршів. Пекін, 1960.
268. 吕效平.戏曲本质论 [М] .南京:南京大学出版社 Львов Сяопін. Про сутність опери. Нанкін : Нанкінська університетська преса, 2003. 82 с.
269. 周武忠 中国花文化史/ 深圳 Чжоу Уджун. Історія культури квітів Китаю. Шеньчжень, 2015. 718 с.
270. 孔尚任.桃花扇 [М] .北京:人民文学出版 社, 1959.130. Конг Шангрєн. Віяло з квітами персика. Пекін : Видавництво народної літератури, 1959. 130 с.
271. 实用佛学辞典. 上海. Практичний буддійський словник. Шанхай, 1947.

272. 弗洛伊德 [奥] .爱情心理学 [M] .北京:作家出版社. Зигмунд Фрейд.
Психологія кохання. Пекін : Видавництво письменників, 1986. 183 с.
273. 张婷婷 中国传世花鸟画. 西安交通大学出版社. 年 全4册286页. Чжан
Тіньтін. Китайський художній унікум хуа-няо. Сіань : Університет
шляхів сполучення, 2014. 1–4 т. 286 с.
274. 徐扶明.牡丹亭研究资料考释 [M]. 上海:上海古籍 出版社. Сюй Фумінг.
Дослідження павільйону півоній. Шанхай : Шанхайське видавництво
древніх книг, 1987. 256 с.
275. 恩德斯特·卡西尔.人论 [M] .上海:上海译文出版 社. Кассіер Ернст. Про
людей. Шанхай : Шанхайське видавництво перекладів, 1985. 35 с.
276. 李世忠赏析陶渊明词作中的咏菊情结《同行》游经纬 Чи Шічжун.
Прихований зміст образу хризантеми в поезії Тао.
年9月（下）安徽同行杂志社. 页码130页.全本251页". Аньхой тонсинь
журнал. 2015. № 2. 250 с.
277. 李渔.闲情偶记[M] .杭州:浙江古籍出版社. Лі Ю. Любов на дозвіллі Оу
Цзи. Ханчжоу : Видавництво древніх книг Чжецзян, 1985. 11 с.
278. 林庚. 中国文学简史. 上海. Лінь Ген. Коротка історія китайської
літератури. Шанхай, 1954.
279. 汤显祖.牡丹亭 [M] .北京:人民文学出版社. Тан Сяньцзу. Павільйон
півоній. Пекін : Видавництво народної літератури, 1963. 137 с.
280. 汤显祖.玉茗堂全集 [M] .北京:北京古籍出版社. Тан Сяньцзу. Повне
зібрання творів Ю Мін Тана. Пекін : Видавництво древніх книг Пекіна,
1999. 152 с.
281. 沈圣时. 中国诗人. 上海. Шень Шеши. Китайські поети. Шанхай, 1933.
282. 王国维.王国维戏曲论文集[M] .北京:中国戏剧出 版社. Ван Говей.
Оперні есе Ван Гоувей. Пекін : China Drama Press, 1984. 85 с.

283. 王实甫.西厢记 [M] .上海:上海古籍出版社. Ван Шифу. Західний флігель. Шанхай : Шанхайське видавництво стародавніх книг, 1987. С. 207–208.
284. 王运矽, 周锋.文心雕龙译著 [M] .上海:上海古籍出版社. Ван Юньсі, Чжоу Фен. Вень Сінъ Дяо Лун. Шанхай : Шанхайське видавництво стародавніх книг, 1998. 324 с.
285. 范文澜. 唐代佛教. 北京. Фанъ Веньланъ. Буддизм в епоху Тан. Пекін, 1979.
286. 袁行霈. 中国诗歌艺术研究. 北京:北京大学出版社. Юань Сінпей. Дослідження китайського поетичного мистецтва. Пекін : Видавництво Пекінського університету, 1996. С. 53.
287. 袁行霈.中国文学史 (第四卷) [M] , 北 京:高等教育出版社. Юань Сінпей. Історія китайської літератури : в 4 т. Пекін : Видавництво вищої освіти, 1999. Т. 4. 292 с.
288. 袁行霈.中国文学史(第三卷)[M] .北京:高等教育 出版社. Юань Сінпей. Історія китайської літератури : в 4 т. Пекін : Видавництво вищої освіти, 1999. Т. 3. 276 с.
289. 袁行霈.中国诗歌艺术研究[M] .北京:北京大学出 版社. Юань Сінпей. Дослідження китайського поетичного мистецтва. Пекін : Видавництво Пекінського університету, 1996. 53 с.
290. 谭丕模. 中国文学史纲. 北京. Тан Пімо. Нарис історії китайської літератури. Пекін, 1958.
291. 赵山林.中国戏剧学通论 [M] .合肥:安徽教育出版 社. Чжао Шаньлінь. Загальна теорія китайської драми. Хефей : Anhui Education Publishing, 1995. 138 с.
292. 赵庆元.中国古代戏曲史论.[M] .合肥:安徽人 民出版社. Чжао Цінюань. Історія давньокитайської опери. Хефей : Народне видавництво Аньхой, 2002. 324 с.

293. 阿恩海姆.艺术与视知觉 [M] .北京:中国社会科学 出版社. Арнхейм Р.
Мистецтво і візуальне сприйняття. Пекін : China Social Sciences Press,
1984. 228 с.
294. 陆侃如、冯沅君. 中国史诗. 北京. Лу Каньжу, Фен Юаньцзюнь. Історія
китайської поезії. Пекін, 1957.
295. 高益荣.元杂剧的文化精神阐释 [M] .北京:中国社 会科学出版社. Гао
Іжун. Інтерпретація культурного духу Юань Цзаджу. Пекін : China
Social Science Press, 2005. 108 с.
296. 黄忏华. 佛教各宗大意台北 Хуан Чаньхуа. Історія буддизму в Індії і
Китаї. Тайбей, 1973.
297. 黑格尔.美学 (第二卷) [M] .北京:商务印书馆. Гегель. Естетика : в 2 т.
Пекін : Комерційна преса, 1982. Т. 2. 282 с.
298. 齐白石 自传 北京 Ци Байши. Автобіографія. Пекін, 1962. 45 с.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Розділ 2.

ОБРАЗ ТА СИМВОЛ ЛОТОСА, ТРОЯНДИ І ЛІЛІЇ
У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ**2.1. Лотос в буддизмі Китаю.**

- 2.1.1. Шак'ямуні, Лао-цзи і Конфуцій. Від 1368 до 1644 р. Бумага, туш, водяні фарби. 151,5 x 80 см. Вашингтон, Галерея мистецтв Фрір.
- 2.1.2. Колосальна статуя Будди Вайрочани. Владика космічного світла. 672–675 рр. Висота 17 м. Скульний храм Лунмень. Вапняк.
- 2.1.3. Колосальна статуя Будди Вайрочани. 672–675 рр. Скульний храм Лунмень. Фрагмент.
- 2.1.4. Будда Вайрочана. Владика космічного світла. 495-898 р. Печера Фенсянь. Комплекс буддійських печерних храмів Лунмень. Головні готи. Лоян, провінція Хенань, Китай.
- 2.1.5. Будда Шак'ямуні і бодгісаттви. 508–523 рр. Комплекс буддійських печерних храмів Лунмень. Головні готи. Лоян, провінція Хенань, Китай.
- 2.1.6. Будда Шак'ямуні и бодгісаттви. 508–523 рр. Комплекс буддійських печерних храмів Лунмень. Фрагмент.
- 2.1.7. Будда Шак'ямуні и бодгісаттви. 508–523 рр. Комплекс буддійських печерних храмів Лунмень. Фрагмент.
- 2.1.8. Чжан Шен-вень (Shengwen). Будда Шак'ямуні, що навчає. Юньнань. 1173–1176. Бумага, водяні фарби. Фрагмент свитку. 30,4 x 163,6 см. Тайбей, Національний палац-музей.
- 2.1.9. Великий Будда Тянь Тань. (Будда Шак'ямуні). Монастир «По Лін» («Дорогоцінний лотос»). 1993. Бронза. Висота 34 м. Гонконг.

- 2.1.10. Чжу Хаогу. Будда Бхайсаджьягуру. Гуру-целитель, наставник-лікар, глава восьми Будд медицини. Стінопис з нижнього монастиря Гуаншенсі. 1309–1320 рр. Нью-Йорк, Музей Метрополітен.
- 2.1.11. Сандро Боттічеллі. Мадонна с немовлям між Іоанном Хрестителем та Іоанном Богословом. Вітар Святого Духа. 1485. Дерево, темпера. 185 x 180. Берлін, Державний музей.
- 2.1.12. Тріада Будди в ніші. Храм Баоцінсі, Сіань, провінція Шеньсі, Китай. Династія Тан. 703 р. Вапняк.
- 2.1.13. Бодгісаттва Гуаньїнь. Фарфор. Династія Цін.
- 2.1.14. Вітар Амітабхі. Будда безмежної величі. 593 р. Династія Суй. Бронза. Висота 76,5 см. Бостон, Музей вишуканих мистецтв.
- 2.1.15. Амітабха. Будда Сорока восьми обітниць. Китай, Династія Ляо. X – початок XI-го століття. Канзас-сіті, Художній музей Нельсона-Аткінса.
- 2.1.16. Рай Будди Амітабха. Знайдений у Дуньхані, провінція Ганьсу. Династія Тан. 618–907 р. Вертикальний свиток. Шовк, водяні фарби. 137,1 x 101,6 см. Лондон, Британський музей.
- 2.1.17. Бодгісаттва. Провінція Шеньсі. Династія Тан. Початок VIII-го століття н. е. Вапняк зі слідами пігменту і гіпсу. Вашингтон, Художня галерея Фріра.
- 2.1.18. Бодгісаттва Гуаньїнь з лотосом. 512 р. Позолочена бронза, лиття. Висота 17,5 см.
- 2.1.19. Бодгісаттва Авалокітешвара, що сидить. Династія Сун. 960–1279. Національний музей Китаю.
- 2.1.20. Бодгісаттва Гуаньїнь (Авалокітешвара). Час П'яти династій. 951–953 р. Провінція Хенань, Китай. Художній музей Нельсона-Аткінса.
- 2.1.21. Два Авалокітешвара, що стоять. Печера № 17, Дуньхуан, Китай. Середина IX ст. н. е. 147 x 105 см. Лондон, Британський музей.
- 2.1.22. Бодгісаттва Гуаньїнь лотоса (Авалокітешвара). (Зелена Тара). Китайський Тибет. Бронза.

2.1.23. Портрет Хотанського короля. Дуньхуан, печери Могао. Епоха п'яти династій (907–979).

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія.

2.2.1. Церква Сен-Дені під Парижем. Трансепт і північна троянда. XIII століття.

2.2.2. Північна Троянда. Вітраж. 1226–1236. Шартрський собор.

2.2.3. Розп'яття. Вітраж. 1226–1236. Шартрський собор.

2.2.4. Бог – архітектор Універсуму. Алегорія Архітектури та Геометрії. Створення космосу “мірою, числом, вагою”. Мініатюра з англійської Біблії XIV ст.

2.2.5. Мандала Шість чакравартин Тибетських буддистів. Танка. XIX ст.

2.2.6. Троянда південного порталу. Собор Парижської Богоматері. 1260-ті. Інтер'єр. Париж.

2.2.7. Лабіринт. Шартрський собор. 1226–1236.

2.2.8. Тибетська мандала з мантрами. Безеклік-Муртук. Династія Тан. XI – XIII століття. Папір. Берлін. Етнологічний музей.

2.2.9. Мандала «Черево Світу». Garbhadhatu. Будда Вайрочана в оточенні восьми будд и бодгісаттв. Період Хейан (794–1185 pp.). IX ст. Сувій, розпис по шовку. То-дзі, Кіото.

2.2.10. Собор Парижської Богоматері. Західний портал. Фрагмент. 1260-ті pp.

2.2.11. Троянда південного порталу. Собор Парижської Богоматері. 1260-ті pp.

2.2.12. Готичні троянди. Західний портал Реймського собору. Інтер'єр. 1211–1311 pp.

2.2.13. Крестоцвіт. Деталь декору у вигляді квітки крестоцвіту. Нею увінчували верхівки вимпергів, шпилі, фіали.

2.2.14. Замковий камінь готичного собору.

2.2.15. Замок зводу собору Богоматері в Лані. Кінець XII – початок XIII ст.

- 2.2.16. “Цвітіння сливи. Щасливий Бог. Спектр”. Серія книг про публікації Бао в Чангтані, Даогуані, Цяньлуні. Династія Цін. Пекін, Національний палац-музей.
- 2.2.17. Декор стелі у вигляді лотосів. Печера 12. Фаза II. Після 465 р. н. е. Кольоровий рельєф. Китай, готи Юньган, Датун.
- 2.2.18. Мелоццо да Форлі. Папа Сикст IV призначає Бартоломео Платина першим бібліотекарем Ватикану. 1477. 400 x 300. Музей Ватикану.

2.3. “Мадонна в трояндовому саду”, “Мадонна Розарію”:

духовні шати.

- 2.3.1. Ян ван Ейк. Діва Марія як Цариця небесна в вінці з троянд та лілій. Гентський вівтар. Фрагмент. 1432. Гент, собор св. Бавона.
- 2.3.2. Стефано да Верона (Стефано да Дзевіо). Мадонна в Трояндовому саду. «Мадонна дель Розето». 1435. Дерево, темпера. Верона, Музей Кастельвеккьо.
- 2.3.3. Верхнерейнська Майстерня. Маленький райський сад. 1410–1420. Дерево, темпера. 26,3 x 33,4. Франкфурт, Штеделевський художній інститут.
- 2.3.4. Хуан Цюань (900–981). Домашні птахи та птахи у ставка. Фрагмент. X ст. Шовк, фарби. 22,8 x 1,830. Художня галерея Єльського університету.
- 2.3.5. Пізанелло (1395–1455). Мадонна перепела. 1420. Дерево, темпера. 33 x 50. Верона, Міський музей Кастельвеккьо.
- 2.3.6. Беноццо Гоццолі. Хід волхвів. Фрагмент. 1459–1462. Флоренція, Палаццо Медічі-Рікарді.
- 2.3.7. Пізанелло (1395–1455). Мадонна перепела. Фрагмент.
- 2.3.8. Люй Цзи (1439–1505). Качки-мандаринки і мальви. Нью-Йорк, Метрополітен-музей.
- 2.3.9. Стефан Лохнер. Мадонна в альтанці з троянд. 1440. Дерево, темпера. 51 x 40. Кельн, музей Вальраф-Ріхарц.

- 2.3.10. Стефан Лохнер. Мадонна в альтанці из роз. Лінійна схема композиції.
- 2.3.11. Мартін Шонгауер (1450–1491). Вівтар «Мадонна в альтанці з троянд». 1473. Кольмар, Домініканська церква Св. Мартіна.
- 2.3.12. Мартін Шонгауер. Мадонна в альтанці з троянд. 1473. Дерево, темпера. 200 x 115.
- 2.3.13. Камелія. Альбомний аркуш. З “Іюань Цанчжень, том 2”. Шовк, водяні фарби, туш. XII століття. 24,8 × 24,8 см Пекін, Національний палац-музей.
- 2.3.14. Мартін Шонгауер. Малюнки пеонів. Близько 1472–1473. Гуаш, акварель. 25,7 x 33. Лос Анжелес, Гетті центр.
- 2.3.15. Віт Ствош. Молитва пресвятій діві. Благовіщення Марії. 1517–1518. Дерево, різьблення, розпис. Нюрнберг, “Розарій” церкви Св. Лаврентія.
- 2.3.16. Розарій з Дівою Марією, яка годує. 1490. Темпера і позолота на пергаменті. 11,9 x 17. Норфолк, Східная Англія. Лос Анджелес, Музей Гетті.
- 2.3.17. Альбрехт Дюрер. Мадонна з немовлям (Мадонна з ірисом). 1500–1510. Дерево, олія. 149,2 x 117,2. Лондон, Національна галерея.
- 2.3.18. Альбрехт Дюрер (1471–1528). Ірис. Акварель.
- 2.3.19. Альбрехт Дюрер. Великий шматок дерну. 1502–1503. Папір, олівець, акварель, туш. 40,3 x 31,1. Відень, Музей графічного мистецтва Альбертіна.
- 2.3.20. Альбрехт Дюрер. Лілія кучерява. 1502–1503. Папір, олівець, акварель, туш. Бремен, Художня галерея.
- 2.3.21. Альбрехт Дюрер. Свято вінків з троянд. (Свято чоток). 1506. Полотно, олія. 162 × 194. Прага, Національна галерея.
- 2.3.22. Альбрехт Дюрер. Аквілегія блакитна. Орлик. 1526. Картон, акварель, гуаш. 35,6 x 28,7. Відень, Альбертіна.

- 2.3.23. Альбрехт Дюрер. Ескіз лілії. 1526. 9.7 x 11.8. Байонна, Музей Бонна-Елльо.
- 2.3.24. Альбрехт Дюрер. Кущ первоцвіту. 1526. Вашингтон, Національна галерея мистецтв.

2.4. Лілія в іконографії “Благовіщення”.

- 2.4.1. Сімоні Мартіні і Ліппо Меммі. Благовіщення. 1333. Темпера, дерево. 265 x 305. Уффіці. Флоренція.
- 2.4.2. Робер Кампен. Триптих «Благовіщення» (відомий також як Вівтар сім'ї Мероде). Бл. 1427–1432. Дерево, олія. Центральна панель: 64,1 x 63,2; бічні – 64,5 x 27,3. Нью-Йорк, Клойстерс.
- 2.4.3. Робер Кампен. Триптих «Благовіщення». Фрагмент.
- 2.4.4. Гуго ван дер Гус. «Різдво». Середня частина «Вівтаря Портінарі» (1473–1475) 249 x 300. Дерево, олія. Флоренція, Уффіці.
- 2.4.5. Гуго ван дер Гус. «Різдво». Фрагмент.
- 2.4.6. Ганс Мемлінг. Квіти у глечуку. Бл. 1485. Дерево, олія. 28,5 × 21,5. Мадрид, Музей Тіссена-Борнеміси.
- 2.4.7. Ваза. Майоліка. Італія. Нью-Йорк, Метрополітен.
- 2.4.8. Ганс Мемлінг. Диптих Мартіна ван Ньювенхофе. 1487. Дерево, олія. 52 x 41,5 (кожний). Брюгге, Музей Ганса Мемлінга.
- 2.4.9. Леонардо да Вінчі. Благовіщення. 1472–1475. Дошка, олія. 98 × 217 см. Флоренція, Уффіці.
- 2.4.10. Леонардо да Вінчі. Начерки квітів. Бл. 1486. Венеція, Художня галерея.
- 2.4.11. Леонардо да Вінчі. Начерки квітів. Бл. 1486. Венеція, Художня галерея.
- 2.4.12. Леонардо да Вінчі. Благовіщення. 1474. Фрагмент. Дерево, олія. Флоренція, Уффіці.
- 2.4.13. Леонардо да Вінчі. Лілія. Рис. до “Благовіщення”. Віндзор, Королівська бібліотека.

- 2.4.14. Леонардо да Вінчі. Благовіщення. 1474. Дерево, олія. Флоренція, Уффіці.

Розділ 3.

КВІТИ У СВІТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

3.1. Мейхуа і квітуче дерево Європи.

- 3.1.1. Чжао Мен-фу. Квіти дикої сливи мейхуа. XIV ст.
- 3.1.2. Чжао Цзі (1082–1135). Слива і птахи. Сан-Паулу, Музей сучасного мистецтва.
- 3.1.3. Шень Цюань 1682–1760. Зайці та квітуча слива в снігу. 1716. Династія Цін. Колекція Хасімото.
- 3.1.4. Ван Мян (1287–1359). Квіти сливи на початку весни. Династія Юань (1271–1368). Сувій. Шовк, туш. 151.4 x 52.2. Національний музей палацу, Тайбей.
- 3.1.5. Вень Дженмін (1470–1584). Квіти сливи. Династія Мін. Сувій. Шовк, туш.
- 3.1.6. Жень Бо-нянь. Поет, що шукає квіти сливи мей. 1895. Папір, туш, водяні фарби. 159,5 x 92,7. Москва, Державний музей мистецтва народів Сходу.
- 3.1.7. Ци Бай-ши. Квіти мейхуа. 1947. Папір, туш, водяні фарби.
- 3.1.8. Ци Бай-ши. Гліцинії і квіти мейхуа. 1951. Папір, туш, водяні фарби.
- 3.1.9. Ваза «Чорного сімейства». XVIII ст. Нью-Йорк, Метрополітен-музей.
- 3.1.10. Ваза «Жовтого сімейства». XVIII ст. Нью-Йорк, Метрополітен-музей.
- 3.1.11. Нікола Пуссен. Тріумф Флори. 1628. Полотно, олія. Париж, Лувр.
- 3.1.12. В. М. Васнецов. Іван-царевич на Сірому Вовку. 1889. Третяковська галерея.
- 3.1.13. Ваза чорного сімейства. Розпис XVIII ст. Одеський музей західного та східного мистецтва.

- 3.1.14. Клод Моне. Весна. Цвітіння фруктових дерев. 1873. Метрополітен-музей.
- 3.1.15. Вінсент ван Гог. Квітучий сад. 1888. Метрополітен-музей.
- 3.1.16. Кес Ван Донген. Весна. 1908. Ермітаж.
- 3.1.17. Цзоу Фулей. Подих весни. Середина XIV-го століття. Чорнило на папері. 34,1 x 223,1. Вашингтон, Галерея мистецтва Фріра.
- 3.1.18. Мигдаль на синьому тлі. Фарфор. Династія Цін.
- 3.1.19. Ван Гог. Квітучий мигдаль. 1890. Амстердам, Музей Ван Гога.

3.2. "Квіти і птахи" Китаю та "Букети у вазах" Європи

- 3.2.1. Ву Бін (吳炳) Рожевий лотос з'являється з води. Династія Мін (1368–1644). Шовк, водяні фарби. 23,8 x 25,1 см Пекін, Музеї палац (Музей Гугун).
- 3.2.2. Ма Сінцу. Птах на лотосі. Альбомний аркуш. XII століття. Шовк, туш, фарби. 24,5x25. Пекін, Музей Гугун.
- 3.2.3. Люй Цзі (1425–1505). Біла чапля, орел і квітки лотоса, що падають. Шовк, туш. 190 x 105,2 см. Пекін, Музей Палацу (Гугун).
- 3.2.4. Йоріс Хефнагел (1542–1601). Натюрморт з квітами, равликом і комахами. 1589. Акварель, гуаш і золото мушлі на пергаменті. 11,7 x 9,3.
- 3.2.5. Ян ван Кессель Старший (Jan van Kessel) 1626–1679. Фламандський живописець. «Trompe l'oeil». 18 x 28.
- 3.2.6. Еразм Квеллін Молодший і Ян ван Кессель Старший. Фламандський живописець. Alegoria Azii. 1667. Дерево, олія. Мілан, Колекції прикладного мистецтва замку Сфорца.
- 3.2.7. Амброзіус Босхарт. Букет в арковому вікні. 1618. Дерево, олія. 64 x 46 см. Гаага, Мауріцхейс.
- 3.2.8. Амброзіус Босхарт Старший. Букет в арковому вікні. 1618. Дерево, олія. 64 x 46 см. Гаага, Мауріцхейс.

- 3.2.9. Амброзіус Босхарт. Китайська ваза з квітами. 1609. Полотно, олія.
- 3.2.10. Ян Брейгель Старший. Квіти в блакитній вазі. 1608. Полотно, олія. 66 x 50. Відень, Художньо-історичний музей.
- 3.2.11. Мішель де Бульон. Натюрморт з квітами в скляній вазі. 1654. Дерево, олія. Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.
- 3.2.12. Бартоломео Бімбі (1648–1729). Букет квітів. Полотно, олія. Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.
- 3.2.13. Гаспар Петер Вербрюгген молодший (1664–1730). Квітковий натюрморт. Початок XVIII ст. Полотно, олія. Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.
- 3.2.14. Леопольд Бруннер І. Букет на підвіконні. 1845. Дерево, олія. Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми.

- 3.3.1. Хризантема. Гравюра з трактату «Слово про живопис з Саду з Гірчичне Зерно».
- 3.3.2. Майстер друку І-нен. Хризантеми. 1600–1630. Вашингтон, Галерея мистецтв Фріра.
- 3.3.3. Чень Хуншоу. Тао Юань-мін. Близько 1650. Династія Цін. Шовк, туш, водяні фарби. Висота 30 см. Академія мистецтв Гонолулу.
- 3.3.4. Чень Хуншоу. Тао Юань-мін. Близько 1650. Династія Цін. Шовк, туш, водяні фарби. Висота 30 см. Академія мистецтв Гонолулу.
- 3.3.5. Сюй Вей (1521–1593). Хризантеми і бамбук. Китай, Музей провінції Ляонін.
- 3.3.6. Ци Бай-ши. Хризантема і мушмула японська, 1948. Папір, водяні фарби.
- 3.3.7. Ши Тао (1642–1707). Хризантеми. Папір, водяні фарби.
- 3.3.8. Ци Бай-ши. Молоде вино. 1951. Папір, водяні фарби.

- 3.3.9. Клод Моне. Хризантеми. 1878. Приватна колекція.
- 3.3.10. Клод Моне. Хризантеми. 1882. 100,3 x 39,4. Нью-Йорк, Метрополітен музей.
- 3.3.11. О. Е. Браз. Хризантеми. 1897. Полотно, олія. Одеський художній музей.
- 3.3.12. І. Е. Грабар. Хризантеми. 1905. Полотно, олія. 98 x 98. ДТГ.
- 3.3.13. Ваза бельгійська емальована з малюнком хризантеми. Династія Цін. Пекін, Музей Гугун.
- 3.3.14. Михайло Жук. Хризантеми. 1919. Папір, акварель. Одеса, Приватна колекція.
- 3.3.15. Михайло Жук. Хризантеми. 1929. Папір, акварель. Одеса, Приватна колекція.

3.4. Лотос, лілія і ненюфари.

- 3.4.1. Квіти лотоса. Лист з керівництва по живопису «Записки з саду з гірчичне зерно». 1679–1701. Вашингтон, Музей Фріра.
- 3.4.2. Сюй Вей (1521–1593). Лотос. Династія Мін. Папір, туш.
- 3.4.3. Чжу Да (1626–1705). Лотос і качки. Папір, туш. Династія Мін.
- 3.4.4. Ли Шида. (XVI – XVII ст.). Лотоси. Династія Мін
- 3.4.5. Чжу Да (1626–1705). Квіти уздовж річки. Фрагмент. 1697. Горизонтальний сувій. 47 x 1 292,5 см. Китай, Музей Тяньцзіня.
- 3.4.6. Чжу Да (1626–1705). Квіти уздовж річки. 1697. Горизонтальний сувій. 47 x 1 292,5 см. Китай, Музей Тяньцзіня.
- 3.4.7. Клод Моне. Ненюфари. 1896–1926. Картини-панно. Париж, Оранжері.
- 3.4.8. Клод Моне. Ненюфари. 1896–1926. Париж, Оранжері.
- 3.4.9. Ци Бай-ши. Лотос і бабка. 1953. Папір, туш, водяні фарби.
- 3.4.10. Джон Вільям Уотерхаус. Гілас і німфи. 1896. Полотно, олія. Манчестерська художня галерея.

- 3.4.11. І. І. Левітан. Ненюфари (водяні лілії, латаття). 1895. Полотно, олія. 95 x 128 см. Астраханська картинна галерея.
- 3.4.12. Михайло Гуйда. Триптих «Лотоси». Центральна частина. 2004. Полотно, олія. 140 x 140.
- 3.4.13. Михайло Гуйда. Лотоси. 2008. Полотно, олія. 99 x 104.
- 3.4.14. Гуань Ін. Сувій. ХІХ в. Шовк, папір. Водно-клеювий живопис. Китай. Одеський музей західного і східного мистецтва.
- 3.4.15. Ци Бай-ши. Зразки поштового паперу в жанрах «квіти-птиці». ХХ в. Папір, кольорова ксилографія. Одеський музей західного і східного мистецтва.
- 3.4.16. Букет лотоса. Дерево, лак. ХІХ в. Одеський музей західного і східного мистецтва.

3.5. “Цариця квітів” півонія.

- 3.5.1. Три божества щастя. ХІХ століття. Панно. Вишивка і аплікація на тканині. Одеський музей західного і східного мистецтва.
- 3.5.2. Побажання щасливого родинного життя та щастя молодят. Кінець ХІХ ст. Провінція Янлюцін. Ксилографія. Київ, Національний музей мистецтв імені Варвари та Богдана Ханенків.
- 3.5.3. Дві безсмертні і олень. 1505. Династія Мін (1368–1644). Шовк, туш, водяні фарби. 140,5 x 81,4. Художній музей Принстонського університету.
- 3.5.4. Хосода Ейсі (1756–1829). Китайська красуня Ян Гуй Фей (719–756). Період Едо, близько 1800–1820 рр. Лондон, Британський музей.
- 3.5.5. Чжоу Фан. Дама з зображенням півонії на віялі. Фрагмент шовкового сувою «Придворні дами з квітами в зачісках». Кінець VIII – початок IX століть. Династія Тан. 46 x 180 см. Провінційний музей міста Ляонін, провінція Шеньян.

- 3.5.6. Юнь Шоу-пін (1633–1690). Півонії. 1672. Аркуш з альбому «Пейзажі і квіти». Династія Цін. Фрагмент аркуша альбому. Папір, туш, водяні фарби. 28,5 x 43,1. Тайбей, Національний палац-музей.
- 3.5.7. Юнь Шоу-пін (1633–1690). Півонія. XVII століття. Шовк, водяні фарби. 27 x 32,7. Москва, Музей мистецтва народів Сходу.
- 3.5.8. Шовкова тканина із зображенням півоній і гортензій. Династія Сун (960–1279) Обгортка сувою Гу Кайчжи, що зберігається в Британському музеї.
- 3.5.9. Ваза з півоніями на червоному тлі. Фарфор. Династія Цін. Пекін, Палац-музей.
- 3.5.10. Півонії і метелики. 1644–1911. Династія Цінь. Хунань, Провінційний музей.
- 3.5.11. Ваза рожевого сімейства. Династія Цін (1644–1911), період Цяньлун (1736–1795). Фарфор з емаллю. XVIII ст. Нью-Йорк, Метрополітен музей.
- 3.5.12. Ян Брейгель (Старший, Квітковий) (1568–1625). Великий букет в дерев'яному вазоні. 1606–1607. Мюнхен, Стара пінакотека.
- 3.5.13. Порцелянова пляшка. XI століття. Династія Сун (960–1279). Знайдена в провінції Хебей.
- 3.5.14. Ян Брейгель (Старший, Квітковий) (1568–1625). Великий букет в дерев'яному вазоні. Фрагмент. 1606–1607. Мюнхен, Стара пінакотека.
- 3.5.15. Ци Бай-ши. Півонія. 1956. Папір, водяні фарби.
- 3.5.16. Едуард Мане. Ваза з півоніями. 1965–1966. Полотно, олія. 93 x 70,5 см. Париж, Музей Орсе.
- 3.5.17. Фантен Латур. Букет півоній. 1878. Полотно, олія. Приватна колекція.
- 3.5.18. Едуард Мане. Натюрморт. Білі зрізані півонії. 1864. Полотно, олія. 31,8 x 46,5 см. Париж, музей Орсе.
- 3.5.19. Янка Купала. Фото. 1919.
- 3.5.20. Я. М. Кругер. Портрет Янки Купали. 1923. Державний літературний музей Янки Купали Республіки Білорусь.

- 3.5.21. О. А. Кипренський. Портрет Е. С. Авдуліної. 1822. Полотно, олія.
81 x 64,3. Санкт-Петербург, Державний Російський музей.
- 3.5.22. Яков Кругер. Портрет Янки Купали. 1923. Фрагмент.
- 3.5.23. Принц Хунлі практикується в каліграфії на банановому листі. (Бл. 1730). Пекін, Тайбей.

3.6. Образ “квітки” в традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи («Західний флігель», «Піонова альтанка», «Віяло з квітами персика», «Спляча красуня»).

- 3.6.1. Тан Сяньцзу (湯顯祖, 汤显祖, Tāng Xiǎnzǔ 1550–1616) — китайський драматург і поет часів династії Мін.
- 3.6.2. Ванлі. Ілюстрації до твору Тан Сяньцзу “Піонова альтанка”. Династія Мін. Між 1572 і 1620 роком.
- 3.6.3. Ванлі. Ілюстрації до твору Тан Сяньцзу “Піонова альтанка”. Династія Мін. Між 1572 і 1620 роком.
- 3.6.4. Ванлі. Ілюстрації до твору Тан Сяньцзу “Піонова альтанка”. Династія Мін. Між 1572 і 1620 роком.
- 3.6.5. Ванлі. Ілюстрації до твору Тан Сяньцзу “Піонова альтанка”. Династія Мін. Між 1572 і 1620 роком.
- 3.6.6. Піонова альтанка. Фото.
- 3.6.7. Тан Сяньцзу. Піонова альтанка. 1589. Опера. Сцени з танцювального спектаклю на музику Фан Міна, у якому використані традиційні мотиви класичної китайської опери «Піонова альтанка» Тан Сяньцзу. Прем'єра нової постановки п'єси «Піонова альтанка» в Наньтуні.
- 3.6.8. Постановка “Піонова альтанка” в стилі Куньшаньської опери.
- 3.6.9. Постановка “Піонова альтанка” в стилі Куньшаньської опери.
- 3.6.10. Постановка “Піонова альтанка” в стилі Куньшаньської опери.

- 3.6.11. “Віяло персикового цвітіння”. Лі Сянцзюнь у виконанні Чжен Чженьяо. 1962.
- 3.6.12. “Віяло персикового цвітіння”. Вигравірувано в “Західному саду” під час передруків Кансі та Юнчжен, а також багатьох інших перевидань. Між 1699 і 1722 роками.
- 3.6.13. Вальс квітів з балету П. І. Чайковського “Спляча красуня”. Одеський театр опери та балету. Художник сценограф Євген Гуренко. Художник по костюмах – Сергій Васильєв. Прем'єра 2017.
- 3.6.14. Постановка “Піонова альтанка” в стилі Куньшаньської опери.
- 3.6.15. Марія Петіпа в ролі Феї Бужку в пролозі балету “Спляча красуня”. Маріїнський театр, Санкт-Петербург. 1890.
- 3.6.16. Балерини Марія Петіпа і Любов Вишневіська в балеті “Спляча красуня”. Марія Петіпа в ролі Феї Бужку в першій постановці балету. Маріїнський театр, 1890.
- 3.6.17. Балет “Спляча красуня”. Одеський театр опери та балету. Художник сценограф Євген Гуренко. Художник по костюмах – Сергій Васильєв. Прем'єра 2017.
- 3.6.18. Балет “Спляча красуня”. Одеський театр опери та балету. 2017.
- 3.6.19. С. Рахманінов. Романс «Бужок». Ноти. 1902.
- 3.6.20. Вацлав Ніжинський (Привид Троянди) і Тамара Карсавіна (Дівчина). «Le Spectre de la rose». 1911. Балет М. Фокіна на вірш Т. Готьє та музику Вебера. Костюми Л. Бакста.

Розділ 4.

МІСТЕРІЯ ВІДРОДЖЕННЯ ПРИРОДИ У МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі

- 4.1.1. Флора. Древній Рим. Переробка оригіналу V ст. до н. е. Неаполь, Національний археологічний музей.

- 4.1.2. Флора як персоніфікація Весни. Перша половина I ст. н. е. Фреска вілли Аріадни (Аріанна) зі Стабії. Фреска. 38 x 32 см. Неаполь, Національний археологічний музей.
- 4.1.3. Апельсиновий цвіт. Фльордоранж. Фото.
- 4.1.4. Боттічеллі. «Весна». 1482. Дерево, темпера. 203 x 314. Уффіці, Флоренція.
- 4.1.5. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.
- 4.1.6. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.
- 4.1.7. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.
- 4.1.8. А. Г. Ухтомський. Лист аканту. 1830.
- 4.1.9. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.
- 4.1.10. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.
- 4.1.11. Придворне плаття епохи рококо. Англія. 1740.
- 4.1.12. Жан Доменік Енгр. Мадам Муатесьє. 1856. Лондонська національна галерея.
- 4.1.13. Роберт Пік старший. Портрет Кетрін Кері. 1597. Фрагмент. Полотно, олія. 198 x 137. Лондон, Галерея Вайс.
- 4.1.14. Вів'єн Вествуд. Флора. Костюм.
- 4.1.15. Цзянь Сюань (1235-1307). Вісім квітучих гілок. Сувій. Папір, туш і водяні фарби. Пекін, Гугун.
- 4.1.16. Цзянь Сюань. Квітучі гілки дикої яблуні та гарденії. Вашингтон, Галерея Фрір.
- 4.1.17. Цзянь Сюань. Квітуча груша. Нью-Йорк, Музей Метрополітен.
- 4.1.18. Цзянь Сюань. Рання весна (комахи серед трав і квітів). Сувій. Детройт, Інститут мистецтв.
- 4.1.19. Сандро Боттічеллі. Народження Венери. 1482–1486. Дерево, темпера. 172,5 × 278,5. Флоренція, галерея Уффіці.
- 4.1.20. Летючі апсари, що тримають квіти і спускаються з неба. Фрагмент фрески. Дуньхуан, печери Могао, Китай. Епоха п'яти династій (907–960).

4.1.21. Сандро Боттічеллі. Народження Венери. Фрагмент.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві.

- 4.2.1. Флора Фарнезська. Римська копія II-III ст. н. е. давньогрецької статуї Афродіти. Неаполь, Національний археологічний музей.
- 4.2.2. Публій Овідій Назон. Метаморфози. *Metamorphoses*. Поема. Латинська мова. Між 2 і 8 роками н.е. Обкладинка видання 1632 року. *Ovidius Metamorphosis George Sandy's 1632 edition*.
- 4.2.3. Нікола Пуссен. Царство Флори. 1631. Полотно, олія. 131 × 181. Дрезден, Картина галерея.
- 4.2.4. Жінка з кошиком фруктів. Мозаїка. Туніс, Національний музей Карфагена.
- 4.2.5. Марія Тальоні в образі Флори в балеті Дідло «Флора і Зефір». Літографія. 1831.
- 4.2.6. Балет «Пробудження Флори». Флора – А. Павлова, Аполлон – М. Фокін. 1894. Хореограф Маріус Петіпа. Композитор Рікардо Дриго.
- 4.2.7. Нікола Пуссен. Царство Флори. 1631. Композиційна схема.
- 4.2.8. Цю Ін. Молода леді. 1494–1552. Шовк, водяні фарби, туш. Династія Мін.
- 4.2.9. Нікола Пуссен. Ріг достатку. Фрагмент картини «Царство Флори».
- 4.2.10. Нікола Пуссен. Кошик з геліотропом. Фрагмент картини «Царство Флори».
- 4.2.11. Нікола Пуссен. Гіацинт. Фрагмент картини «Царство Флори».
- 4.2.12. Нікола Пуссен. Гіацинт і Адоніс. Фрагмент картини «Царство Флори».
- 4.2.13. Нікола Пуссен. Нарцис і Ехо. Фрагмент картини «Царство Флори».
- 4.2.14. Нікола Пуссен. Адоніс. Фрагмент картини «Царство Флори».

- 4.2.15. Нікола Пуссен. Танець під музику часу. 1638. Полотно, олія. 82 х 104. Лондон, Зібрання Уоллеса.
- 4.2.16. Франсуа Буше. Китайський садок. 1742. 40 х 48. Музей мистецтв, Безансон.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи.

- 4.3.1 Тріумф Кібели. Потера з Парабьяго. 2 пол. IV ст. н. е. Срібло зі слідами позолоти. Діаметр 39 см. Мілан, Міський археологічний музей.
- 4.3.2 Прихід весни. Фарфор. XVIII ст. Китай.
- 4.3.3 Цю Ін (1494–1552). Даоські безсмертні. Шовк, водяні фарби.
- 4.3.4 Бог довголіття Шоу-Сін. Шовк, водяні фарби. XIX ст. Династія Цін.
- 4.3.5 Костюми династії Тан. На основі розпису «Буддійські донатори». Печера № 98, Могао. Рання династія Північна Сун, Китай.
- 4.3.6 Антуан Карон (1521–1599). Алегорія Тріумфу Весни. Полотно, олія. 80 × 117,5 см. Приватна колекція.
- 4.3.7 Нікола Пуссен. Тріумф Флори. 1628. Полотно, олія. 145 × 241. Париж, Лувр.
- 4.3.8 Франческо дель Косса. Тріумф Венери. Приблизно 1476–1484. 500 × 320. Фрагмент фрески Залу місяців палаццо Скіфаноя у Феррарі, Італія.
- 4.3.9 Франческо дель Косса. Тріумф Венери. Фрагмент.
- 4.3.10 Джованні Баттіста Тьєполо. Імперія Флори. 1743. Полотно, олія. 71,8 × 88,9. Сан-Франциско, Музей образотворчих мистецтв.
- 4.3.11 Флора. Фарфор. Віденський імператорський завод. Кінець XVIII – початок XIX століття. Одеський музей західного і східного мистецтва.
- 4.3.12 Джованні Баттіста Тьєполо. Імперія Флори. Композиційна схема.
- 4.3.13 Лан Цайхе. 1916. Гравюра по дереву.

- 4.3.14 Хе Сянь-гу – фея персикового цвіту. 1916. Гравюра по дереву.
- 4.3.15 Вісім даоських Безсмертних – Ба сянь. Розпис фарфорового блюда «Трояндового сімейства». Династія Цін. Цяньлун (1736–95).
- 4.3.16 Леон Бакст. Ескіз костюма німфи до балету Н. Н. Черепніна «Нарцис». 1911. Папір, графітний олівець, акварель, гуаш, золото. Музей сучасного мистецтва. Страсбург, Франція.
- 4.3.17 Леон Бакст. Ескіз костюма Нарциса до балету Н. Н. Черепніна «Нарцис». 1911. Папір, графітний олівець, акварель, гуаш, золото. Приватне зібрання.
- 4.3.18 Леон Бакст. Ескіз костюма німфи до балету Н. Н. Черепніна «Нарцис». 1911.
- 4.3.19 Леон Бакст. Ескіз костюма німфи до балету Н. Н. Черепніна «Нарцис». 1911.
- 4.3.20 Жан-Жак Авриль Старший (1744–1831). Катерина II, що мандрує в своїй державі в 1787 році. 1790. З малюнка Фердинанда де Мейса. Папір, гравюра різцем. 57,1 × 70,6. Минск, Національний художній музей Республіки Білорусь.
- 4.3.21 Подорож принца. Фрагмент гобелена в стилі шинуазрі. 1710. Шерсть, шовк. 355 × 437 см. Франція. Королівська мануфактура Бове.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів.

- 4.4.1. Бартоломео Венето. Флора (ймовірно, портрет Лукреції Борджіа). 1520–1525. Дерево, змішана техніка. 44x34,6. Франкфурт-на-Майні, Штеделівський художній інститут.
- 4.4.2. Франческо Мельци (1493–1570). Флора. (“Коломбіна”). Бл. 1520. Санкт-Петербург, Ермітаж.
- 4.4.3. Тіціан. Флора. 1515. Полотно, олія. 79 x 63. Флоренція, Галерея Уффіці.

- 4.4.4. Рембрандт. Флора. 1634. Полотно, олія. 125 × 101. Ермітаж, Санкт-Петербург.
- 4.4.5. Рембрандт. Флора № 2. Саскія в костюмі аркадської пастушки. 1635. Полотно, олія. 123 x 97. Лондонська національна галерея.
- 4.4.6. Рембрандт. Флора. 1654. Полотно, олія. 100 x 91.8. Нью-Йорк, Метрополітен-музей.
- 4.4.7. Нікола де Ларжільєр. Марія-Луїза Елізабет Орлеанська, герцогиня Беррі, в образі Флори. 1712. Амстердам, Державний музей.
- 4.4.8. П'єр Гобер. Портрет Сюзанни Анрієтти Лотарінгської герцогині Мантуанської в образі Флори. Бл. 1708–1710. Київ, Музей Варвари і Богдана Ханенків.
- 4.4.9. М. В. Нестеров. Свята Варвара. Ескіз розпису Володимирського собору в Києві. 1890. Бумага, акварель.
- 4.4.10. М. В. Нестеров. Сестри. 1915. Полотно, олія. 52 x 80. Мінськ, Національний художній музей Республіки Білорусь.
- 4.4.11. М. В. Нестеров. У скиту. 1915. Полотно, олія. 76,4 x 120. Одеський художній музей.
- 4.4.12. Безсмертна Магу з оленями і персиковим деревом. 1575–1725. Шовковий гобелен. 119,4 x 63,3 см. Китай. Вашингтон, Художня галерея Фріра.
- 4.4.13. Безсмертна Магу. Династія Цін. Тайбей, Національний палац-музей.
- 4.4.14. Безсмертна Магу. Династія Цін.
- 4.4.15. Рен Бо. Магу Сіань. 1892. Шовковий сувій. 125 × 63 см.
- 4.4.16. Господиня ароматного розарію. Безсмертна з вазою і з квітами. Сувій. 1603–1652. Чорнила і фарби на шовку.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛАЙ ЮЕГЕ

УДК: 75.051:745.9(510+4)

ДИСЕРТАЦІЯ

ОБРАЗ І СИМВОЛ КВІТКИ У МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ

ІЛЮСТРАТИВНИЙ ДОДАТОК

023 — образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії

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

Науковий керівник:
ТАРАСЕНКО Андрій Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеса — 2020

ДОДАТОК В

НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ЗАСВІДЧУЮТЬ АПРОБАЦІЮ МАТЕРІАЛІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Список наукових праць в яких опубліковані основні результати дисертації

1. Lai Yuege. People-Flowers: Ovid's Metamorphoses in Poussin's a Masterpiece "Empire of Flora" (images and symbols of flowers in art XVII century) // Художня культура. Актуальні проблеми: Щорічний наук. журнал. Київ: ІПСМ НАМ України, 2018, Вип. 14. С. 127–134.
2. Lai Yuege. Motif of the Triumph of Life in the Images of Flora – Springs – Cybels – Venus in the art of IV – XVIII century / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті // Під загальною редакцією Н.Є. Трегуб. Харків: ХДАДМ, № 3/2019. С. 24 – 30.
3. Лай Юеге. Образ та символ квітучого дерева в мистецтві Китаю і Європи // Art and Design. Науковий журнал. Київ, 2019, № 2. С. 111–122.
4. Лай Юеге. Жанр хуаняо і букети бароко: метаморфози буття // Art and Design. Науковий журнал. Київ, 2019, № 3. С. 89–96.
5. Lai Yuege. The image of lotus and lily in the art of China and Europe // The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o. Vienna. №1, 2020, Pp. 138–143.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

6. Лай Юеге. Использование образов цветов в традиционной китайской музыкальной драме «Западный флигель» / Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зборнік навуковых прац удзельніку IX Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 24–26

- красавіка 2015 г.) / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск : БДУКМ, 2015. С. 162–163.
7. Лай Юеге. «Веер из цветов персика» как пример китайской музыкальной драмы // VIII Международной научно-практической конференции «Культура : Открытый формат – 2015»: сб. науч. статей / М-во культуры респ. Беларусь, Белорус. Гос. ун-т культуры и искусств. Минск, БГУКИ, 2015. С. 133–135.
 8. Лай Юеге. Поэтика образа цветущей сирени в русском искусстве конца XIX – начала XX века // Сб. материалов форума: Belarus – China youth innovation forum «New horizons 2015» Белорусско-Китайский молодежный инновационный форум «Новые горизонты – 2015». Минск, БНТУ. 26–27 ноября 2015 г. С. 244–246.
 9. Лай Юеге. Аллегория Флоры-Весны в картине М. В. Нестерова «Сёстры» (из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь) // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : X зб. навук. прац / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Мінск : БДУКМ, 2016. С. 111–113.
 10. Лай Юеге. Образ и символ пиона в искусстве Китая и Европы // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : Материалы XIX Международной научно-практической конф., г. Минск. 1 дек. 2016 г. Минск : Институт современных знаний им. А. М. Широкова, 2017. С. 43– 45.
 11. Лай Юеге. Символ и образ хризантемы в искусстве Китая и Европы / VI Международная заочная научная конференция БГУКИ. Культура: открытый формат – 2016: сб. науч. ст. М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; [сост.: Т. Н. Бабич, Д. В. Бриткевич, А. И. Гурченко]; ред. сов.: В. Р. Языкович [и др.]. Минск : БГУКИ, 2017. 223-226 с. 10 с.

12. Лай Юеге. Образ и символ пиона в искусстве Китая и Европы // XIX международная научно-практическая конференция «Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества» Минск, 1 декабря 2016 г.
<http://isz.minsk.by/nauka/conferens/konferentsiya-nauka-i-obrazovanie/>
13. Лай Юеге. Символизм лотоса, лилии и розы в искусстве Китая и Европы / «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства», 20–21 травня 2015 р. до 100-літнього ювілею Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, Україна. Тези і матеріали доповідей. Міжнародної наукової конференції. Київ : Фенікс, 1915. С. 59–60.
14. Лай Юеге. Образ Флоры в искусстве Европы: от идеального к индивидуальному / Міністерство культури України. Національна академія образотворчого мистецтва и архітектури. Треті Платоновські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ : Фенікс, 2015. С. 99–100.
15. Лай Юеге. Символизм мэйхуа в искусстве Китая: Чжан Мэн-фу «Поэт, ищущий цветы сливы мэй» / Міністерство культури України. Національна академія образотворчого мистецтва и архітектури. Четверті Платоновські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. – Київ : Фенікс, 2016. С. 126–127.
16. Лай Юеге. Подсолнух в портрете и портрет подсолнуха: трансформация жанров в живописи XVII – XIX века // Ювілей НАОМА: Шляхи розвитку українського мистецтвознавства: Тези і матеріали доп. Всеукраїнської наукової конф., 22 квітня 2016 р. / М-во культури України : НАОМА. Київ : Фенікс, 2017. С. 81–82.
17. Лай Юеге. Образ и символ лотоса и розы в ритуальном искусстве Китая и Европы // Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі : матеріали III Міжнародного Конгресу, ПНПУ імені К.Д. Ушинського. Одеса : Гельветика, 2017. С. 263.

18. Лай Юеге. Образ квітучого храму природи в композиціях Боттічеллі «Вівтар Святого Духу» та живописі Китаю // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20-21 листопада 2018 р. Київ: НАКККиМ, 2018. С. 216–217.
19. Лай Юеге. От растения – к огненной стихии: символика лотоса в скульптуре «Будда Амитабха» из Бостонского музея // П'яті Платонівські читання : Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. НАОМА. Київ: «Видав. Людмила», 2018. С. 143–144.
20. Лай Юеге. Метафора божества-цветка в скульптуре «Бодхисаттва Гуаньинь с лотосом» и композиция М.А. Врубеля «Ангел с кадилом и свечой» // Шості Платонівські читання : Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. НАОМА. Київ, 2019. С. 192–193.
21. Лай Юеге. Діалог лотосу і лілії: Джу Да та Клод Моне / Збереження і розвиток традицій пленеру: художня освіта і арт-туризм : тези доповідей I Міжнародної науково-практичної конференції (1–3 лют. 2019 р. м. Одеса) — Одеса : Астропринт, 2019. С. 55–56
22. Лай Юеге. Лотос як формотворчий символ в створенні образу Будди і Раю в мистецтві Китаю / Сьомі Платонівські читання : Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2019. С. 202–203.

Програми конференцій

23. Лай Юэгэ. Образ цветка в китайском и европейском искусстве // Международная научно-творческая конференция «Трансформация музыкального образования и культуры: Традиции и современность». Украина, 29 апреля — 1 мая 2015 г. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Украина.

24. Лай Юэгэ. Квіти в мистецтві Китаю і Європи: образ бузку // Міністерство культури України. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеська організація Національної спілки композиторів України. Міжнародна науково-творча конференція Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність.
25. Лай Юэгэ. Метафора жінки-квітки у живопису, поезії та музиці Китаю та Європи // Міністерство культури України. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеська організація Національної спілки композиторів України. 25–26 квітня 2016.
26. Лай Юеге. Возможности компаративного метода в изучении искусства Европы и Китая. Одесский Дом-музей имени Н. К. Рериха». Ноябрь 2019.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД: «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО»

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛАЙ ЮЕГЕ

УДК: 75.051:745.9(510+4)

ДИСЕРТАЦІЯ

ОБРАЗ І СИМВОЛ КВІТКИ У МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ

ІЛЮСТРАТИВНИЙ ДОДАТОК

023 — образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії

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

Науковий керівник:
ТАРАСЕНКО Андрій Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеса — 2020

Разділ 2.

ОБРАЗ ТА СИМВОЛ ЛОТОСА, ТРОЯНДИ І ЛІЛІЇ У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ ТА ЄВРОПИ



2.1.1. Шак'ямуні, Лао-цзи і Конфуцій. Від 1368 до 1644 р. Бумага, туш, водяні фарби. 151,5 x 80 см. Вашингтон, Галерея мистецтв Фрір.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



- 2.1.2. Колосальна статуя Будди Вайрочани. Владика космічного світла. 672–675 рр. Висота 17 м. Скельний храм Лунмень. Вапняк.
- 2.1.3. Колосальна статуя Будди Вайрочани. 672–675 рр. Скельний храм Лунмень. Фрагмент.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.4. Будда Вайрочана. Владика космічного світла. 495-898 р. Печера Фенсянь. Комплекс буддійських печерних храмів Лунмень. Головні готи. Лоян, провінція Хенань, Китай.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.5. Будда Шак'ямуні і бодгісаттви. 508–523 рр. Комплекс буддійських печерних храмів Лунмень. Головні готи. Лоян, провінція Хенань, Китай.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.6.



- 2.1.6. Будда Шак'ямуні и бодгісаттви. 508–523 рр. Комплекс буддійських печерних храмів Лунмень. Фрагмент.
- 2.1.7. Будда Шак'ямуні и бодгісаттви. 508–523 рр. Комплекс буддійських печерних храмів Лунмень. Фрагмент.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



- 2.1.8. Чжан Шен-вень (Shengwen). Будда Шак'ямуні, що навчас. Юньнань. 1173–1176.
Бумага, водяні фарби. Фрагмент свитку. 30,4 x 163,6 см. Тайбей, Національний палац-музей.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.9. Великий Будда Тянь Тань. (Будда Шак'ямуні). Монастир «По Лін» («Дорогоцінний лотос»). 1993. Бронза. Висота 34 м. Гонконг.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.10. Чжу Хаогу. Будда Бхайсаджьягуру. Гуру-целитель, наставник-лікар, глава восьми Будд медицини. Стінопис з нижнього монастиря Гуаншенсі. 1309–1320 рр. Нью-Йорк, Музей Метрополітен.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.11.



2.1.12.



2.1.13

2.1.11. Сандро Боттічеллі. Мадонна с немовлям між Іоанном Хрестителем та Іоанном Богословом. Вівтар Святого Духа. 1485. Дерево, темпера. 185 x 180. Берлін, Державний музей.

2.1.12. Тріада Будди в ніші. Храм Баоцінсі, Сіань, провінція Шеньсі, Китай. Династія Тан. 703 р. Вапняк.

2.1.13. Бодгісаттва Гуаньїнь. Фарфор. Династія Цін.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.14. Вівтар Амитабхі. Будда безмежної величі. 593 р. Династія Суй. Бронза. Висота 76, 5 см. Бостон, Музей вишуканих мистецтв.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.15. Амитабха. Будда Сорока восьми обітниць. Китай, Династія Ляо. X – початок XI-го століття. Канзас-сіті, Художній музей Нельсона-Аткінса.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.16. Рай Будди Амитабха. Знайдений у Дуньхані, провінція Ганьсу. Династія Тан. 618–907р. Вертикальний свиток. Шовк, водяні фарби. 137,1 x 101,6 см. Лондон, Британський музей.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.17. Бодгісаттва. Провінція Шеньсі. Династія Тан. Початок VIII-го століття н. е. Вапняк зі слідами пігменту і гіпсу. Вашингтон, Художня галерея Фріра..

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.18. Бодгісаттва Гуаньїнь з лотосом. 512 р. Позолочена бронза, лиття. Висота 17,5 см.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.19. Бодгісаттва Авалокітешвара, що сидить. Династія Сун. 960–1279. Національний музей Китаю.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.20. Бодгісаттва Гуаньїнь (Авалокітешвара). Час П'яти династій. 951–953 р. Провінція Хенань, Китай. Художній музей Нельсона-Аткінса.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.21. Два Авалокітешвара, що стоять. Печера № 17, Дуньхуан, Китай. Середина IX ст. н. е.
147 x 105 см. Лондон, Британський музей.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



2.1.22. Бодгісаттва Гуаньїнь лотоса (Авалокітешвара). (Зелена Тара). Китайський Тибет. Бронза.

2.1. Лотос у буддизмі Китаю



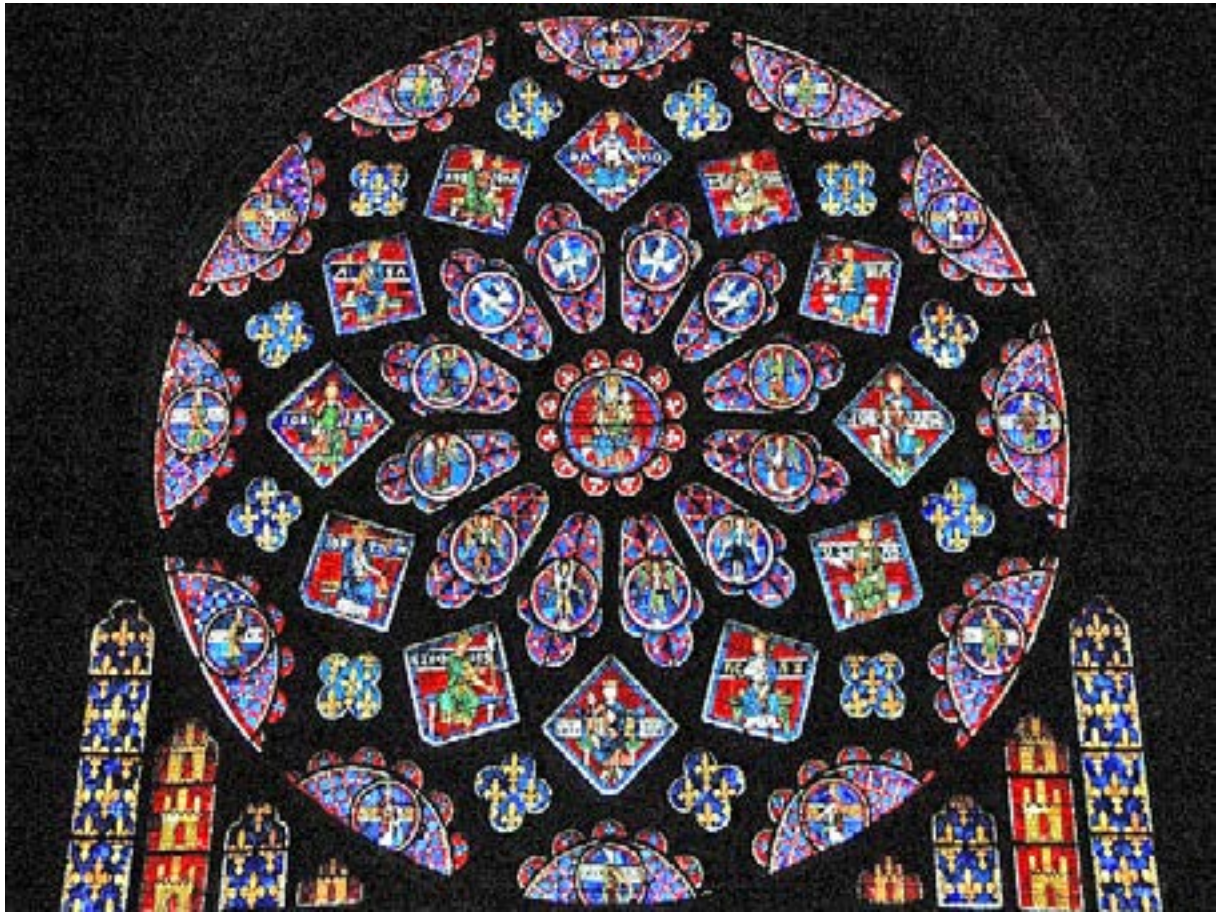
2.1.23. Портрет Хотанського короля. Дуньхуан, печери Могао. Епоха п'яти династій (907–979).

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія



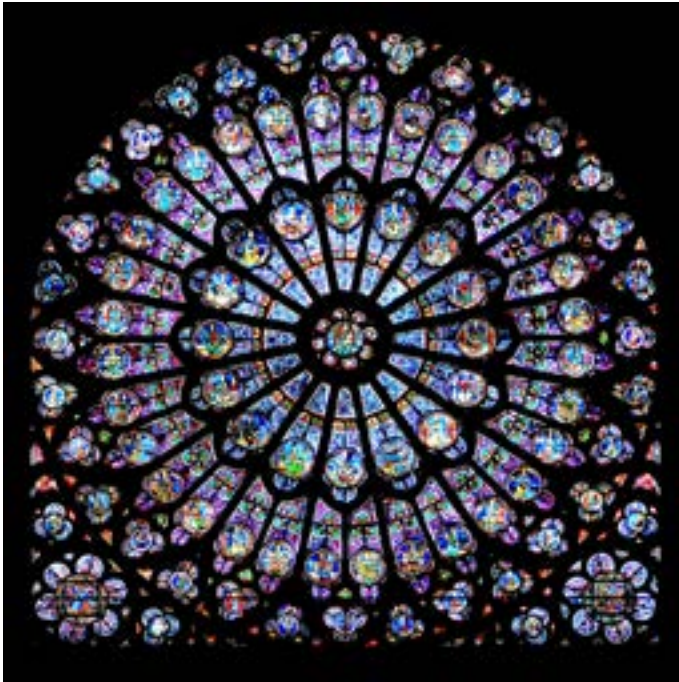
2.2.1. Церква Сен-Дені під Парижем. Трансепт і північна троянда. XIII століття.

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія

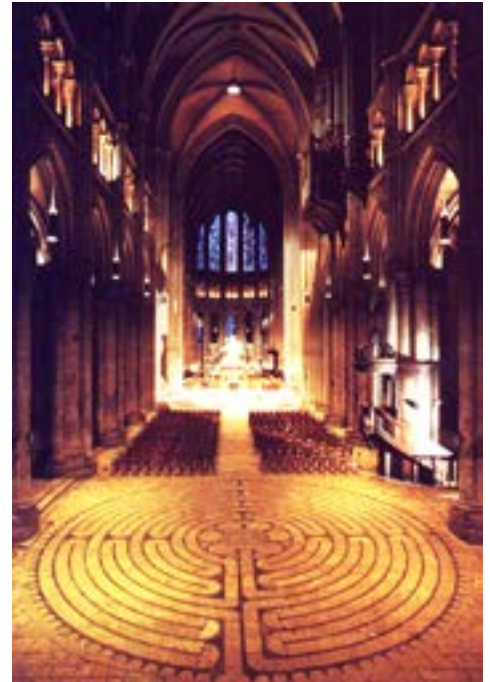


- 2.2.2. Північна Троянда. Вітраж. 1226–1236. Шартрський собор.
- 2.2.3. Розп'яття. Вітраж. 1226–1236. Шартрський собор.
- 2.2.4. Бог – архітектор Універсуму. Алгоритм Архітектури та Геометрії. Створення космосу “мірою, числом, вагою”. Мініатюра з англійської Біблії XIV ст.
- 2.2.5. Мандала Шість чакравартин Тибетських буддистів. Танка. XIX ст.

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія



2.2.6.



2.2.7.



2.2.8.



2.2.9.

- 2.2.6. Троянда південного portalу. Собор Парижської Богоматері. 1260-ті. Інтер'єр. Париж.
2.2.7. Лабіринт. Шартрський собор. 1226–1236.
2.2.8. Тибетська мандала з мантрами. Безеклік-Муртук. Династія Тан. XI – XIII століття. Папір. Берлін. Етнологічний музей.
2.2.9. Мандала «Череві Світу». Garbhadhatu. Будда Вайрочана в оточенні восьми будд і бодгісаттв. Період Хейан (794–1185 pp.). IX ст. Сувій, розпис по шовку. То-дзі, Кіото.

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія



2.2.10.



2.2.10. Троянда південного порталу. Собор Парижської Богоматері. 1260-ті рр.
2.2.11. Собор Парижської Богоматері. Західний портал. Фрагмент. 1260-ті рр.

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія



2.2.12. Готичні троянди. Західний портал Реймського собору. Інтер'єр. 1211-1311 рр.

2.2.13. Крестоцвіт. Деталь декору у вигляді квітки крестоцвіту. Нею увінчували верхівки вимпергів, шпилі, фіали.

2.2.14. Замковий камінь готичного собору.

2.2.15. Замок зводу собору Богоматері в Лані. Кінець XII – початок XIII ст.

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія



2.2.16. “Цвітіння сливи. Щасливий Бог. Спектр”. Серія книг про публікації Бао в Чантані, Даогуані, Цяньлуні. Династія Цін. Пекін, Національний палац-музей.

2.2. Вітражна троянда готичних соборів Європи: сакральна геометрія



2.2.17.



2.2.18.

2.2.17. Декор стелі у вигляді лотосів. Печера 12. Фаза II. Після 465 р. н. е. Кольоровий рельєф. Китай, готи Юньган, Датун.

2.2.18. Мелоццо да Форлі. Папа Сикст IV призначає Бартоломео Платина першим бібліотекарем Ватикану. Фрагмент. 1477. 370 x 315. Музей Ватикану.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.1. Ян ван Ейк. Діва Марія як Цариця небесна в вінці з троянд та лілій. Гентський вітар. Фрагмент. 1432. Гент, собор св. Бавона.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.2. Стефано да Верона (Стефано да Дзевіо). Мадонна в Трояндовому саду. «Мадонна дель Розето». 1435. Дерево, темпера. Верона, Музей Кастельвеккьо.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.3.



2.3.4.

- 2.3.3. Верхньорейнській Майстер. Маленький райський сад. 1410–1420. Дерево, темпера. 26,3 x 33,4. Франкфурт, Штеделевський художній інститут.
- 2.3.4. Хуан Цюань (900–981). Домашні птахи та птахи у ставка. Фрагмент. X ст. Шовк, фарби. 22,8 x 1,830. Художня галерея Єльського університету.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.5.



2.3.6.



2.3.7.



2.3.8.

- 2.3.5. Пізанелло (1395–1455). Мадонна перепела. 1420. Дерево, темпера. 33 x 50. Верона, Міський музей Кастельвеккьо.
- 2.3.6. Беноццо Гоццолі. Хід волхвів. Фрагмент. 1459–1462. Флоренція, Палаццо Медічі-Рікарді.
- 2.3.7. Пізанелло (1395–1455). Мадонна перепела. Фрагмент.
- 2.3.8. Люй Цзи (1439–1505). Качки-мандаринки і мальви. Нью-Йорк, Метрополітен-музей

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.9. Стефан Лохнер. Мадонна в альтанці з троянд. 1440. Дерево, темпера. 51 x 40. Кельн, музей Вальраф-Ріхарц.

2.3.10. Стефан Лохнер. Мадонна в альтанці из роз. Лінійна схема композиції.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.11.



2.3.12



2.3.13.



2.3.14.

- 2.3.11. Мартін Шонгауер (1450–1491). Вівтар «Мадонна в альтанці з троянд». 1473. Кольмар, Домініканська церква Св. Мартіна.
- 2.3.12. Мартін Шонгауер. Мадонна в альтанці з троянд. 1473. Дерево, темпера. 200 x 115.
- 2.3.13. Камелія. Альбомний аркуш. З «Юань Цанчжень, том 2». Шовк, водяні фарби, туш. XII століття. 24,8 × 24,8 см Пекін, Національний палац-музей.
- 2.3.14. Мартін Шонгауер. Малюнки пеонів. Близько 1472–1473. Гуаш, акварель. 25,7 x 33. Лос Анжелес, Гетті центр.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.15. Віт Ствош. Молитва пресвятій діві. Благовіщення Марії. 1517–1518. Дерево, різьблення, розпис. Нюрнберг, “Розарій” церкви Св. Лаврентія.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.16. Розарій з Дівою Марією, яка годує. 1490. Темпера і позолота на пергаменті. 11,9 x 17. Норфолкф, Східная Англія. Лос Анджелес, Музей Гетті.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.17.



2.3.18.

2.3.17. Альбрехт Дюрер. Мадонна з немовлям (Мадонна з ірисом). 1500–1510. Дерево, олія.
149,2 x 117,2. Лондон, Національна галерея.

2.3.18. Альбрехт Дюрер (1471–1528). Ірис. Акварель.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



2.3.19.



2.3.20.

2.3.19. Альбрехт Дюрер. Великий шматок дерну. 1502–1503. Папір, олівець, акварель, туш. 40,3 x 31,1. Відень, Музей графічного мистецтва Альбертіна.

2.3.20. Альбрехт Дюрер. Лілія кучерява. 1502–1503. Папір, олівець, акварель, туш. Бремен, Художня галерея.

2.3. «Мадонна в трояндовому саду», «Мадонна Розарію»: духовни шати



- 2.3.21. Альбрехт Дюрер. Свято вінків з троянд. (Свято чоток). 1506. Полотно, олія. 162 × 194. Прага, Національна галерея.
- 2.3.22. Альбрехт Дюрер. Аквілегія блакитна. Орлик. 1526. Картон, акварель, гуаш. 35,6 x 28,7. Відень, Альбертіна.
- 2.3.23. Альбрехт Дюрер. Ескіз лілії. 1526. 9.7 x 11.8. Байонна, Музей Бонна-Елльо.
- 2.3.24. Альбрехт Дюрер. Куш первоцвіту. 1526. Вашингтон, Національна галерея мистецтв.

2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення»

2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення»



2.4.1. Сімоне Мартіні і Ліппо Меммі. Благовіщення. 1333. Темпера, дерево. 265 x 305. Уффіці. Флоренція.

2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення»



- 2.4.2. Робер Кампен. Триптих «Благовіщення» (відомий також як Вівтар сім'ї Мероде). Бл. 1427–1432. Дерево, олія. Центральна панель: 64,1 x 63,2; бічні – 64,5 x 27,3. Нью-Йорк, Клойстерс.
- 2.4.3. Робер Кампен. Триптих «Благовіщення». Фрагмент.

2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення», «Різдва»



- 2.4.4. Гуго ван дер Гус. «Різдво». Середня частина «Вівтаря Портінарі» (1473–1475) 249 x 300. Дерево, олія. Флоренція, Уффіці.
- 2.4.5. Гуго ван дер Гус. «Різдво». Фрагмент.

2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення»



- 2.4.6. Ганс Мемлінг. Квіти у глечичку. Бл. 1485. Дерево, олія. 28,5 × 21,5. Мадрид, Музей Тіссена-Борнеміси.
- 2.4.7. Ваза. Майоліка. Італія. Нью-Йорк, Метрополітен.
- 2.4.8. Ганс Мемлінг. Диптих Мартіна ван Ньювенхофе. 1487. Дерево, олія. 52 x 41,5 (кожний). Брюгге, Музей Ганса Мемлінга.

2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення»



2.4.9.



2.4.10.



2.4.11.

2.4.9. Леонардо да Вінчі. Благовіщення. 1472–1475. Дошка, олія. 98 × 217 см. Флоренція, Уффіці.

2.4.10. Леонардо да Вінчі. Начерки квітів. Бл. 1486. Венеція, Художня галерея.

2.4.11. Леонардо да Вінчі. Начерки квітів. Бл. 1486. Венеція, Художня галерея.

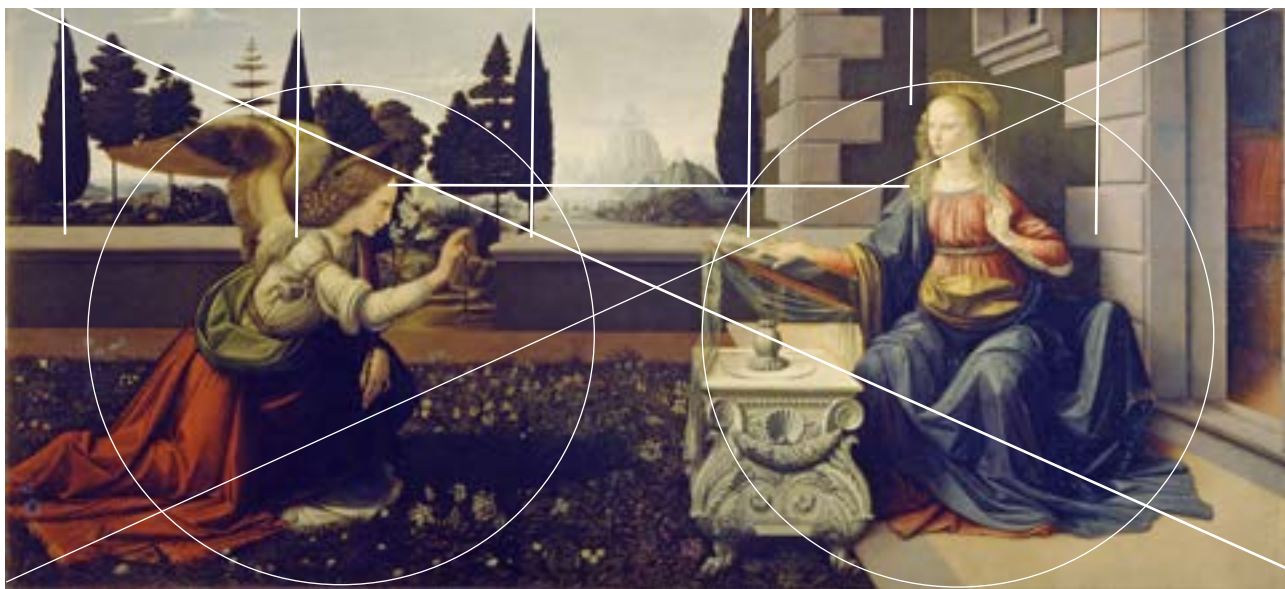
2.4. Лілія в іконографії «Благовіщення»



2.4.12



2.4.13.



2.4.14.

2.4.12. Леонардо да Вінчі. Благовіщення. 1474. Фрагмент. Дерево, олія. Флоренція, Уффіці.

2.4.13. Леонардо да Вінчі. Лілія. Рис. до "Благовіщення". Віндзор, Королівська бібліотека.

2.4.14. Леонардо да Вінчі. Благовіщення. 1474. Дерево, олія. Флоренція, Уффіці.

Розділ 3.

КВІТИ У СВІТСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ
КИТАЮ ТА ЄВРОПИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.1. Чжао Мен-фу. Квіти дикої сливи мейхуа. XIV ст.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.2. Чжао Цзі (1082–1135). Слива і птахи. Сан-Паулу, Музей сучасного мистецтва.

3.1.3. Шень Цюань 1682–1760. Зайці та квітуча слива в снігу. 1716. Династія Цін. Колекція Хасімото.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.4.



3.1.5.

- 3.1.4. Ван Мянь (1287–1359). Квіти сливи на початку весни. Династія Юань (1271–1368). Сувій. Шовк, туш. 151.4 x 52.2. Тайбей, Національний музей палацу.
- 3.1.5. Вень Дженмін (1470–1584). Квіти сливи. Династія Мін. Сувій. Шовк, туш.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.6. Жень Бо-нянь. Поет, що шукає квіти сливи мей. 1895. Папір, туш, водяні фарби. 159,5 x 92,7. Москва, Державний музей мистецтва народів Сходу.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.7. Ци Бай-ши. Квіти мейхуа. 1947. Папір, туш, водяні фарби.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.8. Ци Бай-ши. Гліцинії і квіти мейхуа. 1951. Папір, туш, водяні фарби.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.9.



3.1.10.

3.1.9. Ваза «Чорного сімейства». XVIII ст. Нью-Йорк, Метрополітен-музей.

3.1.10. Ваза «Жовтого сімейства». XVIII ст. Нью-Йорк, Метрополітен-музей.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.11. Нікола Пуссен. Тріумф Флори. 1628. Полотно, олія. Париж, Лувр.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.12.

3.1.12. В. М. Васнецов. Іван-царевич на Сірому Вовку. 1889. Третяковська галерея.



3.1.13.

3.1.13. Ваза чорного сімейства. Розпис XVIII ст. Одеський музей західного та східного мистецтва.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.14.



3.1.15.



3.1.16.

3.1.14. Клод Моне. Весна. Цвітіння фруктових дерев. 1873. Метрополітен-музей.

3.1.15. Вінсент ван Гог. Квітучий сад. 1888. Метрополітен-музей.

3.1.16. Кес Ван Донген. Весна. 1908. Ермітаж.

3.1. Мэйхуа і квітуче дерево Європи



3.1.17.



3.1.18.



3.1.19.

3.1.17. Цзоу Фулей. Подих весни. Середина XIV-го століття. Чорнило на папері. 34,1 x 223,1.
Вашингтон, Галерея мистецтва Фріра.

3.1.18. Мигдаль на синьому тлі. Фарфор. Династія Цін.

3.1.19. Ван Гог. Квітучий мигдаль. 1890. Амстердам, Музей Ван Гога

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи



3.2.1.



3.2.2.

- 3.2.1. Ву Бін. Рожевий лотос з’являється з води. Династія Мін (1368–1644). Шовк, водяні фарби. 23,8 x 25,1 см Пекін, Музеї палац (Музей Гугун).
- 3.2.2. Ма Сінцзу. Птах на лотосі. Альбомний аркуш. XII століття. Шовк, туш, фарби. 24,5x25. Пекін, Музей Гугун.

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи



3.2.3. Люй Цзі (1425–1505). Біла чапля, орел і квітки лотоса, що падають. Шовк, туш. 190 х 105,2 см. Пекін, Музей Палацу (Гугун).

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи



3.2.4.



3.2.5.

3.2.4. Йоріс Хефнагел (1542–1601). Натюрморт з квітами, равликом і комахами. 1589. Акварель, гуаш і золото мушлі на пергаменті. 11,7 x 9,3.

3.2.5. Ян ван Кессель Старший (Jan van Kessel) 1626–1679. «Trompe l'oeil». 18 x 28.

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи



3.2.6. Еразм Квеллін Молодший і Ян ван Кессель Старший. Фламандський живописець. Алегорія Азії. 1667. Дерево, олія. Мілан, Колекції прикладного мистецтва замку Сфорца.

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи



3.2.7. Амброзіус Босгарт. Букет в арковому вікні. 1618. Дерево, олія. 64 x 46 см. Гаага, Мауріцхейс.

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи



3.2.8. Амброзіус Босгарт Старший. Букет в арковому вікні. 1618. Дерево, олія. 64 x 46 см. Гаага, Мауріцхейс.

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи



3.2.9. Амбросіус Босгарт. Китайська ваза з квітами. 1609. Полотно, олія.

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи



3.2.10. Ян Брейгель Старший. Квіти в блакитній вазі. 1608. Полотно, олія. 66 x 50. Відень, Художньо-історичний музей.

3.2. “Квіти і птахи” Китаю та “Букети у вазах” Європи
Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Київ



3.2.11.



3.2.12.



3.2.13.



3.2.14.

- 3.2.11. Мішель де Бульон. Натюрморт з квітами в скляній вазі. 1654. Дерево, олія. Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.
- 3.2.12. Бартоломео Бімбі (1648–1729). Букет квітів. Полотно, олія. Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.
- 3.2.13. Гаспар Петер Вербрюгген молодший (1664–1730). Квітковий натюрморт. Початок XVIII ст. Полотно, олія. Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.
- 3.2.14. Леопольд Бруннер І. Букет на підвіконні. 1845. Дерево, олія. Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми



3.3.1.



3.3.2.

3.3.1. Хризантема. Гравюра з трактату «Слово про живопис з Саду з Гірчичне Зерно».

3.3.2. Майстер друку І-нен. Хризантеми. 1600–1630. Вашингтон, Галерея мистецтв Фріра.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми



3.3.3. Чень Хуншоу. Тао Юань-мін. «Повернення додому». Близько 1650. Династія Цін. Шовк, туш, водяні фарби. Висота 30 см. Академія мистецтв Гонконгу.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми



Хризантему зірвав
Під східною огорожею в саду
І мій погляд в височині
Зустрів схили Південної гори

Хризантеми осінньої немає ніжніше і
немає прекрасніше!
Я з покритих росю
Хризантем пелюстки зібрав.
І пустив їх в ту вологу, що здатна
вгамувати печалі
І мене ще далі
Увести від мирських турбот

хризантемою запашної
проясняється темінь лісу.
Хвосою сосен зелених
немов шапкою накриті гори.
Міркую про це
цнотливе і прекрасне.

3.3.4. Чень Хуншоу. Тао Юань-мін. Повернення додому. Близько 1650. Династія Цін. Шовк, туш, водяні фарби. Висота 30 см. Академія мистецтв Гонолулу.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми



3.3.5.



3.3.6.

3.3.5. Сюй Вей (1521–1593). Хризантеми і бамбук. Китай, Музей провінції Ляонін.

3.3.6. Ци Бай-ши. Хризантема і мушмула японська, 1948. Папір, водяні фарби.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми



3.3.7.



3.3.8.

3.3.7. Ши Тао (1642–1707). Хризантеми. Папір, водяні фарби.

3.3.8. Ци Бай-ши. Молоде вино. 1951. Папір, водяні фарби.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми



3.3.9.



3.3.10.

3.3.9. Клод Моне. Хризантеми. 1878. Полотно, олія. Приватна колекція.

3.3.10. Клод Моне. Хризантеми. 1882. Полотно, олія. 100,3 x 39,4. Нью-Йорк, Метрополітен музей.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми



3.3.11.



3.3.12.

3.3.11. О. Е. Браз. Хризантеми. 1897. Полотно, олія. Одеський художній музей.

3.3.12. І. Е. Грабар. Хризантеми. 1905. Полотно, олія. 98 х 98.

3.3. “Дух усамітнення”: образ хризантеми



3.3.13.



3.3.14.



3.3.15.

3.3.13. Ваза бельгійська емальована з малюнком хризантеми. Династія Цін. Пекін, Музей Гугун.

3.3.14. Михайло Жук. Хризантеми. 1919. Папір, акварель. Одеса, Приватна колекція.

3.3.15. Михайло Жук. Хризантеми. 1929. Папір, акварель. Одеса, Приватна колекція.

3.4. Лотос, лілія і неньюфари



3.4.1. Квіти лотоса. Лист з керівництва по живопису «Записки з саду з гірчичне зерно». 1679–1701. Вашингтон, Музей Фрира.

3.4. Лотос, лілія і ненюфари



3.4.2. Сюй Вей (1521–1593). Лотос. Династія Мін. Папір, туш.

3.4. Лотос, лілія і ненюфари



3.4.3.



3.4.4.

- 3.4.3. Джу Да (1626-1705). Лотос і качки. Папір, туш. Династія Мін.
3.4.4. Ли Шида. (XVI – XVII ст.). Лотоси. Династія Мін

3.4. Лотос, лілія і ненюфари



3.4.5.



3.4.6.

3.4.5. Чжу Да (1626–1705). Квіти уздовж річки. Фрагмент. 1697. Горизонтальний сувій. 47 x 1 292,5 см. Китай, Музей Тяньцзіня.

3.4.6. Чжу Да (1626–1705). Квіти уздовж річки. 1697. Горизонтальний сувій. 47 x 1 292,5 см. Китай, Музей Тяньцзіня.

3.4. Лотос, лілія і ненюфари



3.4.7.



3.4.8.

- 3.4.7. Клод Моне. Ненюфари. 1896–1926. Картины-панно. Париж, Оранжері.
3.4.8. Клод Моне. Ненюфари. 1896–1926. Париж, Оранжері.

3.4. Лотос, лілія і неньюфари



3.4.9. Ци Бай-ши. Лотос і бабка. 1953. Папір, туш, водяні фарби.

3.4. Лотос, лілія і неньюфари



3.4.10.



3.4.11.

3.4.10. Джон Вільям Уотерхаус. Гілас і німфи. 1896. Полотно, олія. Манчестерська художня галерея.

3.4.11. І. І. Левітан. Неньюфари (водяні лілії, латаття). 1895. Полотно, олія. 95 x 128 см. Астраханська картинна галерея.

3.4. Лотос, лілія і ненюфари



3.4.12.



3.4.13.

3.4.12. Михайло Гуйда. Триптих «Лотоси». Центральна частина. 2004. Полотно, олія. 140 x 140.

3.4.13. Михайло Гуйда. Лотоси. 2008. Полотно, олія. 99 x 104.

3.4. Лотос, лілія і неньюфари



3.4.14.



3.4.15.



3.4.16.

3.4.14. Гуань Інь. Сувій. ХІХ в. Шовк, папір. Водно-клейовий живопис. Китай. Одеський музей західного і східного мистецтва.

3.4.15. Ци Бай-ши. Зразки поштового паперу в жанрах «квіти-птиці». ХХ в. Папір, кольорова ксилографія. Одеський музей західного і східного мистецтва.

3.4.16. Букет лотоса. Дерево, лак. ХІХ в. Одеський музей західного і східного мистецтва.

3.5. “Цариця квітів” півонія

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.1. Три божества щастя. ХІХ століття. Панно. Вишивка і аплікація на тканині. Одеський музей західного і східного мистецтва.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.2. Побаження щасливого родинного життя та щастя молодят. Кінець XIX ст. Провінція Янлюцін. Ксилографія. Київ, Національний музей мистецтв імені Варвари та Богдана Ханенків.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.3. Дві безсмертні і олень. 1505. Династія Мін (1368–1644). Шовк, туш, водяні фарби. 140,5 x 81,4. Художній музей Принстонського університету.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.4. Хосода Ейсі (1756–1829). Китайська красуня Ян Гуй Фей (719–756). Період Едо, близько 1800–1820 рр. Лондон, Британський музей.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.5. Чжоу Фан. Дама з зображенням півонії на віялі. Фрагмент шовкового сувою «Придворні дами з квітами в зачісках». Кінець VIII – початок IX століть. Династія Тан. 46 x 180 см. Провінційний музей міста Ляонін, провінція Шеньян.

3.5. “Цариця квітів” півонія



ЧЕРВОНІЙ ПІОН

Зелених відтінків
ще безтурботна гра
Червоне плаття –
то світліше, то темніше,
серце квітки
розірватися готове в тузі ...
хіба квіти
знають серця людей?

Ван Вей (699–759) — китайський
поет, художник, каліграф,
музикант. Поряд з Лі Бо і Ду
Фу є представником китайської
поезії епохи Тан.

- 3.5.6. Юнь Шоу-пін (1633–1690). Півонії. 1672. Аркуш з альбому «Пейзажі і квіти». Династія Цін. Фрагмент аркуша альбому. Папір, туш, водяні фарби. 28,5 x 43,1. Тайбей, Національний палац-музей.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.7.



3.5.8.

- 3.5.7. Юнь Шоу-пін (1633–1690). Півонія. XVII століття. Шовк, водяні фарби. 27 x 32,7. Москва, Музей мистецтва народів Сходу.
- 3.5.8. Шовкова тканина із зображенням півоній і гортензій. Династія Сун (960–1279) Обгортка сувою Гу Кайчжи, що зберігається в Британському музеї.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.9. Ваза з півоніями на червоному тлі. Фарфор. Династія Цін. Пекін, Палац-музей.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.10.



3.5.11.

3.5.10. Півонії і метелики. 1644–1911. Династія Цін. Хунань, Провінційний музей.

3.5.11. Ваза рожевого сімейства. Династія Цін (1644–1911), період Цяньлун (1736–1795). Фарфор з емаллю. XVIII ст. Нью-Йорк, Метрополітен музей.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.12. Ян Брейгель (Старший, Квітковий) (1568–1625). Великий букет в дерев'яному вазоні. 1606–1607. Мюнхен, Стара пінаотека.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.13.



3.5.14.



3.5.15.

3.5.13. Порцелянова пляшка. XI століття. Династія Сун (960–1279). Знайдена в провінції Хебей.

3.5.14. Ян Брейгель (Старший, Квітковий) (1568–1625). Великий букет в дерев'яному вазоні. Фрагмент. 1606–1607. Мюнхен, Стара пінакотека.

3.5.15. Ци Бай-ши. Півонія. 1956. Папір, водяні фарби.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.16.



3.5.17.



3.5.18.

3.5.16. Едуард Мане. Ваза з півоніями. 1965–1966. Полотно, олія. 93 x 70,5 см. Париж, Музей Орсе.

3.5.17. Фантен Латур. Букет півоній. 1878. Полотно, олія. Приватна колекція.

3.5.18. Едуард Мане. Натюрморт. Білі зрізані півонії. 1864. Полотно, олія. 31,8 x 46,5 см. Париж, музей Орсе.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.19.



3.5.20.



3.5.21.



3.6.22.

3.5.19. Янка Купала. Фото. 1919.

3.5.20. Я. М. Кругер. Портрет Янки Купали. 1923. Державний літературний музей Янки Купали Республіки Білорусь.

3.5.21. О. А. Кипренський. Портрет Е. С. Авдуліної. 1822. Полотно, олія. 81 х 64,3. Санкт-Петербург, Державний Російський музей.

3.5.22. Яков Кругер. Портрет Янки Купали. 1923. Фрагмент.

3.5. “Цариця квітів” півонія



3.5.23. Принц Хунлі практикується в каліграфії на банановому листі. (Бл. 1730). Пекін, Тайбей.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи

(«Західний флігель», «Піонова альтанка», «Віяло з квітами персика»; «Спляча красуня»)



3.6.1. Тан Сяньцзу (1550–1616) — китайський драматург і поет часів династії Мін.

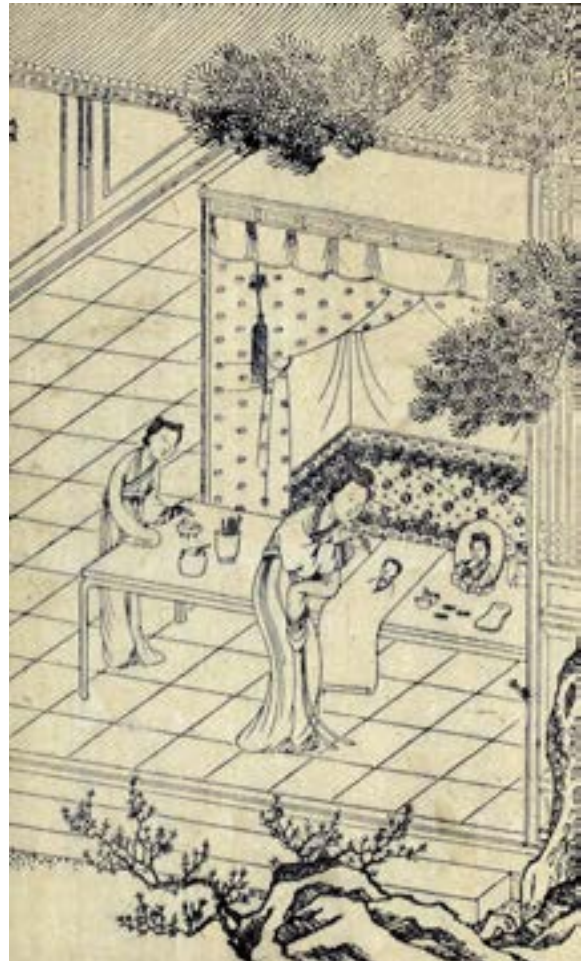
3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.2. Ванлі. Ілюстрації до твору Тан Сяньцзу “Піонова альтанка”. Династія Мін. Між 1572 і 1620 роком.

3.6.3. Ванлі. Ілюстрації до твору Тан Сяньцзу “Піонова альтанка”. Династія Мін. Між 1572 і 1620 роком.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.4. Ванлі. Ілюстрації до твору Тан Сяньцзу “Піонова альтанка”. Династія Мін. Між 1572 і 1620 роком.

3.6.5. Ванлі. Ілюстрації до твору Тан Сяньцзу “Піонова альтанка”. Династія Мін. Між 1572 і 1620 роком.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.6.



3.6.7.



3.6.8.

3.6.6. Піонова альтанка. Фото.

3.6.7. Тан Сяньцзу. Піонова альтанка. 1589. Опера. Сцени з танцювального спектаклю на музику Фан Міна, у якому використані традиційні мотиви класичної китайської опери «Піонова альтанка» Тан Сяньцзу. Прем'єра нової постановки п'єси «Піонова альтанка» в Наньтуні.

3.6.8. Постановка “Піонова альтанка” в стилі Куньшаньської опери.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.9.



3.6.10.

3.6.9. Постановка “Піонова альтанка” в стилі Куньшаньської опери.
3.6.10. Постановка “Піонова альтанка” в стилі Куньшаньської опери.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.11.



3.6.12.

3.6.11. «Віяло персикового цвітіння». Лі Сянцзюнь у виконанні Чжен Чженьяо. 1962.

3.6.12. “Віяло персикового цвітіння”. Вигравірувано в «Західному саду» під час передруків Кансі та Юнчжен, а також багатьох інших перевидань. Між 1699 і 1722 роками.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.13.



3.6.14.

3.6.13. Вальс квітів з балету П. І. Чайковського “Спляча красуня”. Одеський театр опери та балету. Художник сценограф Євген Гуренко. Художник по костюмах – Сергій Васильєв. Прем’єра 2017.

3.6.14. Постановка “Піонова альтанка” в стилі Куньшаньської опери.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.15.



3.6.16.

3.6.15. Марія Петіпа в ролі Феї Бузку в пролозі балету “Спляча красуня”. Маріїнський театр, Санкт-Петербург. 1890.

3.6.16. Балерини Марія Петіпа і Любов Вишневська в балеті “Спляча красуня”. Марія Петіпа в ролі Феї Бузку в першій постановці балету. Маріїнський театр, 1890.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.17.



3.6.18.

- 3.6.17. Балет “Спляча красуня”. Одеський театр опери та балету. Художник сценограф Євген Гуренко. Художник по костюмах – Сергій Васильєв. Прем’єра 2017.
- 3.6.18. Балет “Спляча красуня”. Одеський театр опери та балету. 2017.

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи

СИРЕНЬ

Слова Е. БЕКЕТОВОЙ
Verses by E. BEKETOVA

LILAC

С. РАХМАНИНОВ
S. RAKHMANINOV

Allegretto *sempre tranquillo* *p*

По - ут - ру, на за - ре,

по ро - си - стой тра - ве я пой - ду све - жим ут - ром да.

mf costante *collo parte* *poco ten.*

a tempo *p*

..лгать; и в ду - ши - сту - ю тень,

p *mf*

3.6. Квіткові образи у традиційній китайській музичній драмі і балеті Європи



3.6.20. Вацлав Ніжинський (Привид Троянди) і Тамара Карсавіна (Дівчина). «Le Spectre de la rose». 1911. Балет М. Фокіна на вірш Т. Готье та музику Вебера. Костюми Л. Бакста.

Розділ 4.

МІСТЕРІЯ ВІДРОДЖЕННЯ ПРИРОДИ У МИСТЕЦТВІ
ЄВРОПИ ТА КИТАЮ



4.1.1. Флора. Древній Рим. Переробка оригіналу V ст. до н. е. Неаполь, Національний археологічний музей.

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі



4.1.2. Флора Фарнезе. II–III століття, римська мармурова копія з грецького бронзового оригіналу IV століття до н. е. Неаполь, Національний археологічний музей.

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі



4.1.3.



4.1.4.

- 4.1.3. Флора як персоніфікація Весни. Перша половина I ст. н. е. Фреска вілли Аріадни (Аріанна) зі Стабії. Фреска. 38 x 32 см. Неаполь, Національний археологічний музей.
- 4.1.4. Апельсиновий цвіт. Фльордоранж. Фото.

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі



4.1.5.



4.1.7.



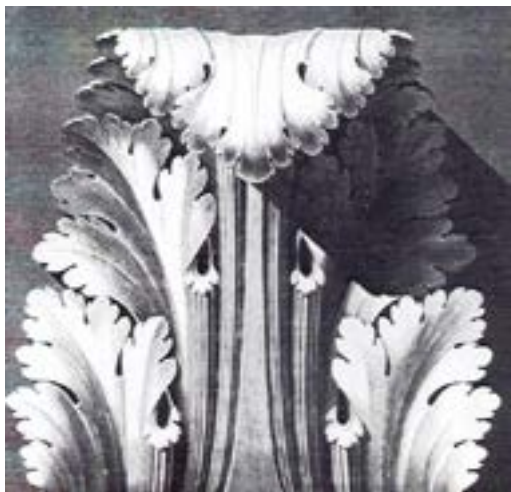
4.1.6.

4.1.5. Боттічеллі. «Весна». 1482. Дерево, темпера. 203 x 314. Уффіці, Флоренція.

4.1.6. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.

4.1.7. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі



4.1.8.



4.1.9.



4.1.10.

4.1.8. А. Г. Ухтомський. Лист аканту. 1830.

4.1.9. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.

4.1.10. Сандро Боттічеллі. Весна. 1482. Фрагмент.

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі



4.1.11.



4.1.12.



4.1.13.



4.1.14.

4.1.11. Придворне плаття епохи рококо. Англія. 1740.

4.1.12. Жан Доменік Енгр. Мадам Муатесьє. 1856. Лондонська національна галерея.

4.1.13. Роберт Пік старший. Портрет Кетрін Кері. Фрагмент. 1597. Полотно, олія. 198 x 137.
Лондон, Галерея Вайс.

4.1.14. Вів'єн Вествуд. Флора. Костюм.

Цзянь Сюань (1235-1307). Цветы на свитках.



4.1.15.



4.1.16.



4.1.17.



4.1.18.

4.1.15. Цзянь Сюань (1235-1307). Вісім квітучих гілок. Сувій. Папір, туш і водяні фарби. Пекін, Гугун.

4.1.16. Цзянь Сюань. Квітучі гілки дикої яблуні та гарденії. Вашингтон, Галерея Фрір.

4.1.17. Цзянь Сюань. Квітуча груша. Нью-Йорк, Музей Метрополітен.

4.1.18. Цзянь Сюань. Рання весна (комахи серед трав і квітів). Сувій. Детройт, Інститут мистецтв.

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі



4.1.19. Сандро Боттічеллі. Народження Венери. 1482–1486. Дерево, темпера. 172,5 × 278,5. Флоренція, галерея Уффіці.

4.1. Образ Флори в картинах Сандро Боттічеллі



4.1.20.



4.1.21.

- 4.1.20. Летючі апсари, що тримають квіти і спускаються з неба. Фрагмент фрески. Дуньхуан, печери Могао, Китай. Епоха п'яти династій (907–960).
- 4.1.21. Сандро Боттічеллі. Народження Венери. Фрагмент.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.1. Флора Фарнезська. Римська копія II-III ст. н. е. давньогрецької статуї Афродіти. Неаполь, Національний археологічний музей.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.2. Публій Овідій Назон. Метаморфози. Metamorphoses. Поема. Латинська мова. Між 2 і 8 роками н.е. Обкладинка видання 1632 року. Ovidius Metamorphosis George Sandy's 1632 edition.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.3.



4.2.4.

4.2.3. Нікола Пуссен. Царство Флори. 1631. Полотно, олія. 131 × 181. Дрезден, Картина галерея.

4.2.4. Жінка з кошиком фруктів. Мозаїка. Туніс, Національний музей Карфагена.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.5.



4.2.6.



4.2.7.

4.2.5. Марія Тальоні в образі Флори в балеті Дідло «Флора і Зефір». Літографія. 1831.

4.2.6. Балет «Пробудження Флори». Флора – А. Павлова, Аполлон – М. Фокін. 1894.
Хореограф Маріус Петіпа. Композитор Рікардо Дриго.

4.2.7. Нікола Пуссен. Царство Флори. 1631. Композиційна схема.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.8. Цю Ін. Молода леді. 1494–1552. Шовк, водяні фарби, туш. Династія Мін.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.9.



4.2.10.

4.2.9. Нікола Пуссен. Ріг достатку. Фрагмент картини “Царство Флори”.

4.2.10. Нікола Пуссен. Кошик з геліотропом. Фрагмент картини “Царство Флори”.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.11.



4.2.12.



4.2.13.



4.2.14.

4.2.11. Нікола Пуссен. Гіацинт. Фрагмент картини “Царство Флори”.

4.2.12. Нікола Пуссен. Гіацинт і Адоніс. Фрагмент картини “Царство Флори”.

4.2.13. Нікола Пуссен. Нарцис і Ехо. Фрагмент картини “Царство Флори”.

4.2.14. Нікола Пуссен. Адоніс. Фрагмент картини “Царство Флори”.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.15. Нікола Пуссен. Танець під музику часу. 1638. Полотно, олія. 82 x 104. Лондон, Зібрання Уоллеса.

4.2. Персоніфікація квітів у європейському мистецтві



4.2.16. Франсуа Буше. Китайський садок. 1742. 40 x 48. Музей мистецтв, Безансон.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.1.



4.3.2.

- 4.3.1. Тріумф Кібели. Потера з Парабьяго. 2 пол. IV ст. н. е. Срібло зі слідами позолоти. Діаметр 39 см. Мілан, Міський археологічний музей.
- 4.3.2. Прихід весни. Фарфор. XVIII ст. Китай.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.3. Цю Ін (1494–1552). Даоські безсмертні. Шовк, водяні фарби.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.4. Бог довголіття Шоу-Сін. Шовк, водяні фарби. ХІХ ст. Династія Цін.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.5. Костюми династії Тан. На основі розпису «Буддійські донатори». Печера № 98, Могао. Рання династія Північна Сун, Китай.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.6.



4.3.7.

4.3.6. Антуан Карон (1521–1599). Алегорія Тріумфу Весни. Полотно, олія. 80 × 117,5 см. Приватна колекція.

4.3.7. Нікола Пуссен. Тріумф Флори. 1628. Полотно, олія. 145 × 241. Париж, Лувр.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.8.



4.3.9.

- 4.3.8. Франческо дель Косса. Тріумф Венери. Приблизно 1476–1484. 500 × 320.
Фрагмент фрески Залу місяців палаццо Скіфанойя у Феррарі, Італія.
- 4.3.9. Франческо дель Косса. Тріумф Венери. Фрагмент.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.10.



4.3.11.

4.3.10. Джованні Баттіста Тьєполо. Імперія Флори. 1743. Полотно, олія. 71,8 × 88,9. Сан-Франциско, Музей образотворчих мистецтв.

4.3.11. Флора. Фарфор. Віденський імператорський завод. Кінець XVIII – початок XIX століття. Одеський музей західного і східного мистецтва.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.12. Джованні Баттіста Тьєполо. Імперія Флори. Композиційна схема.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.13.



4.3.14.



4.3.15.

4.3.13. Лан Цайхе. 1916. Гравюра по дереву.

4.3.14. Хе Сянь-гу – фея персикового цвіту. 1916. Гравюра по дереву.

4.3.15. Вісім даоських Безсмертних – Ба сянй. Розпис фарфорового блюда «Трояндового сімейства». Династія Цін. Цяньлун (1736–95).

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.16.



4.3.17.



4.3.18.



4.3.19.

- 4.3.16. Леон Бакст. Ескіз костюма німфи до балету Н. Н. Черепніна «Нарцис». 1911. Папір, графітний олівець, акварель, гуаш, золото. Музей сучасного мистецтва. Страсбург, Франція.
- 4.3.17. Леон Бакст. Ескіз костюма Нарциса до балету Н. Н. Черепніна «Нарцис». 1911. Папір, графітний олівець, акварель, гуаш, золото. Приватне зібрання.
- 4.3.18. Леон Бакст. Ескіз костюма німфи до балету Н. Н. Черепніна «Нарцис». 1911.
- 4.3.19. Леон Бакст. Ескіз костюма німфи до балету Н. Н. Черепніна «Нарцис». 1911.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.20. Жан-Жак Авриль Старший (1744–1831). Катерина II, що мандрує в своїй державі в 1787 році. 1790. З малюнка Фердинанда де Мейса. Папір, гравюра різцем. 57,1 × 70,6. Минск, Національний художній музей Республіки Білорусь.

4.3. Квіти у мотиві святкової ходи



4.3.21. Подорож принца. Фрагмент гобелена в стилі шинуазрі. 1710. Шерсть, шовк.
355 × 437 см. Франція. Королівська мануфактура Бове.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.1.



4.4.2.



4.4.3.

- 4.4.1. Бартоломео Венето. Флора (ймовірно, портрет Лукреції Борджіа). 1520–1525. Дерево, змішана техніка. 44x34,6. Франкфурт-на-Майні, Штеделівський художній інститут.
- 4.4.2. Франческо Мельці (1493–1570). Флора. (“Коломбіна”). Бл. 1520. Санкт-Петербург, Ермітаж.
- 4.4.3. Тіціан. Флора. 1515. П., о. 79 x 63. Флоренція, Галерея Уффіці.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.4. Рембрандт. Флора. 1634. Полотно, олія. 125 × 101. Ермітаж, Санкт-Петербург.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.5.



4.4.6.

- 4.4.5. Рембрандт. Флора № 2. Саскія в костюмі аркадської пастушки. 1635. Полотно, олія. 123 х 97. Лондонська національна галерея.
- 4.4.6. Рембрандт. Флора. 1654. Полотно, олія. 100 х 91.8. Нью-Йорк, Метрополітен-музей.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.7.



4.4.8.

- 4.4.7. Нікола де Ларжільєр. Марія-Луїза Елізабет Орлеанська, герцогиня Беррі, в образі Флори. 1712. Амстердам, Державний музей.
- 4.4.8. П'єр Гобер. Портрет Сюзанни Анрієтти Лотарінгської герцогині Мантуанської в образі Флори. Бл. 1708–1710. Київ, Музей Варвари і Богдана Ханенків.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.9.



4.4.10.



4.3.11.

4.4.9. М. В. Нестеров. Свята Варвара. Ескіз розпису Володимирського собору в Києві. 1890. Бумага, акварель.

4.4.10. М. В. Нестеров. Сестри. 1915. Полотно, олія. 52 x 80. Мінськ, Національний художній музей Республіки Білорусь.

4.4.11. М. В. Нестеров. У скиту. 1915. Полотно, олія. 76,4 x 120. Одеський художній музей.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.12. Безсмертна Магу з олеями і персиковим деревом. 1575–1725. Шовковий гобелен. 119.4 x 63.3 см. Китай. Вашингтон, Художня галерея Фріра.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.13.



4.4.14.

4.4.13. Безсмертна Магу. Династія Цін. Тайбей, Національний палац-музей.

4.4.14. Безсмертна Магу. Династія Цін.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.15. Рен Бо. Магу Сіань. 1892. Шовковий сувій. 125×63 см.

4.4. Квіти як атрибут міфопоетичних образів



4.4.16. Господиня ароматного розарію. Безсмертна з вазою і з квітами. Сувій.
1603–1652. Чорнила і фарби на шовку.