

УДК
582.091:75(4+510)

ЛАЙ ЮЕГЕ
Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського

DOI:10.30857/2617-
0272.2019.2.11.

ОБРАЗ І СИМВОЛ КВІТУЧОГО ДЕРЕВА У МИСТЕЦТВІ КИТАЮ І ЄВРОПИ

Мета дослідження — виявити образні та символічні паралелі зображення квітучого дерева в мистецтві Китаю і Європи.

Методика. При вивченні обраної нами теми особливо важливим було використання компаративного методу, що дозволяє порівнювати твори мистецтва Європи і Китаю різних часових епох на споріднену тематику і виявляти загальне й особливе. Активно використовуються художньо-стилістичний та іконологічний методи. Іконологія поряд з іконографією дозволяє сприйняти символічний зміст твору.

Результати. Встановлено, що образ і символ квітучого дерева є одним з головних у мистецтві Китаю і Європи, оскільки виражає ідею вічного відродження природи та пов'язаної з нею людини. На відміну від мистецтва Європи, де в центрі уваги знаходиться людина, в Китаї панує жанр «Квіти і птахи» і пейзаж «Гори – води». Найближче до мистецтва Далекого Сходу підійшли європейські художники другої половини XIX – початку XX століття. З плином часу природа в мистецтві Європи стала самостійним жанром, образ квітучого дерева виступає на перший план відносно до зображення людини.

За часів кризи в природі шукали гармонію. У прагненні художників Європи піти від безпосереднього, реалістичного відтворення ландшафту і створити опосередкований, умовний символічний пейзаж за враженням позначається прагнення майстрів нових напрямків межі XIX – XX ст. до поетики краси, до самостійної виразності лінії та кольору. 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.

Наукова новизна полягає в тому, що в ній уперше здійснено порівняння образу і символу квітучого дерева в мистецтві Китаю та Європи.

Практична значущість обумовлена можливістю використання результатів дослідження в роботі над монографіями, для підготовки навчальних посібників і програм поглибленого вивчення мистецтва Китаю, в практичній роботі художників Китаю та Європи.

Ключові слова: квітка, квітуче дерево, образ, символ, мистецтво Китаю та Європи.

Вступ. Образ і символ квітучого дерева є одним з головних в мистецтві Китаю та Європи, оскільки виражає ідею вічного відродження природи і пов'язаної з нею людини. Традиційне мистецтво Китаю символічне. У жанрі Хуа-няо 花鳥(花鳥 «квіти і птахи» виражається філософська ідея прояву великого в малому [11]. Згідно з ученням конфуціанства, в одній квітці можна побачити образ усього світу, оскільки в основі кожної речі лежить

загальний початок. Англійський поет-символіст Вільям Блейк у віршах з циклу "Selected Verse" (1801-1803) висловив близьку ідею:

*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 (1, 324)*

У романі «Кандід» (1759) французький філософ-просвітник Вольтер закликає

культивувати свій сад: "Il faut cultiver son jardin" (гл. 30).

Аналіз попередніх досліджень.

Духовна суть квітки розкривається в текстах Чжун-жень «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]. Естетичні проблеми живопису старого Китаю глибоко вивчені в працях Е. В. Завадської «Естетичні проблеми живопису старого Китаю» [7]. Дослідниця 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» [17]. Широкий культурологічний підхід до проблеми взаємозв'язку східної й західної культур міститься в дослідженнях Б. Роуланда [5], Н. І. Конрада [10], Е. В. Завадської [8], Дж. Роулі [16], Лю Бінцаня [6]. Розкриття символу квітки міститься в енциклопедіях символів [18]. Квітам у китайській культурі присвячено дослідження Вені Міня, Джоу Уджуна, Гао Іонціна [3]. Найбільш повно історія культури квітів Китаю представлена в монографії Джоу Уджуна (2015), де наведена велика бібліографія [2]. Тема образу і символу квітучого дерева в досліджуваних нами творах мистецтва Китаю та Європи раніше не була предметом спеціального дослідження.

Постановка завдання. За часів екологічної кризи представлена тема особливо актуальна. Магістральна тема філософії й мистецтва – тема життя – смерті – відродження знайшла втілення в образі та символі квітучого дерева. Її вивчення в традиційному мистецтві Китаю й образотворчому мистецтві Європи дає зразок гармонійного єднання людей і природи. Цикл життя людини пов'язаний з природними ритмами, з весняним відродженням, втіленим у квітучому дереві.

Мистецтво допомагає зняти суперечності між життям і смертю в свідомості людини.

Мета цього дослідження — виявити образні й символічні паралелі зображення квітучого дерева в мистецтві Китаю та Європи.

При вивченні обраної нами теми особливо важливим було використання компаративного методу [15], що дозволяє порівнювати твори мистецтва Європи і Китаю різних часових епох на споріднену тематику та виявляти загальне й особливе. Активно використовуються також художньо-стилістичний та іконологічний методи. Іконологія (εἰκών – картина, і λόγος – вчення) поряд з іконографією дозволяє сприйняти символічний зміст твору [14].

Результати дослідження. У зображенні квітучого дерева в мистецтві Китаю ми зосередимо увагу на мейхуа ("квіти сливи-мей"). Дика слива мейхуа 梅花 входить у число «чотирьох благородних» рослин Китаю. Вона цвіте наприкінці зими – початку весни і символізує відродження. Квіти з'являються на гілках раніше, ніж листя. Тому квітка мейхуа означає світлу силу ян, стовбур – темну інь. Ще стародавні поети в «Книзі пісень» (Ши цзин) оспівували мейхуа. Вважається, що під нею народився засновник даосизму Лао Цзи [18, с. 377-378]. Мейхуа є символом чистоти, незалежності, стійкості, гідності, скромності, довголіття [2]. Діку сливу писали художники династії Тан (618-907). Про те, як писати мейхуа, розповідається в книзі «Слово з Саду з гірчичне зерно» [17, с. 198-207; 411-414]. Прославленим майстром монохромного живопису мейхуа був чанський монах Джун-жень (XII ст.). «Альбом живопису сливи мей [майстра] Хуа-гуана» («Хуа-гуа-мейпу») (1140) [7, с. 349-353] містить пояснення символіки квітки дикої сливи, яка розквітає в час, коли ще лежить сніг. Науковий переклад текстів зроблений Е. В. Завадською. У книзі «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 [7, с. 89-90]. Лаконічна композиція Чжао Мен-фу «Квіти дикої сливи мейхуа» (XIV ст.) (іл. 1) відповідає принципам, викладеним у теоретичному тексті Джун-женя.

Джун-жень надає великого значення поясненню символіки кольорів: «У кольорах мейхуа укладений образ-символ – сянь. Це і є її дух, сутність – ци». Квіти побудовані за принципом Неба – янь і уособлюють сонячний початок, а наповнені соками Землі дерева, стовбури, гілки, – за принципом інь. Квітковіжка символізує тайцзи. Тайцзи – абсолютний початок світу. Це категорія, що йде з «І цзин» («Книги змін») була сприйнята неоконфуціанством. 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 і уникати аркуші, «які не відображають істинності (Чжень)». Джун-жень вчить: «Кожну деталь постійно звіряй зі штрихами древніх» [7, с. 350-352].

Важлива порада майстра Джун-жень про написання мейхуа: «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» [7, с. 350]. Щоб передати сутність квітки, необхідно добре вивчити її. Описуючи нескінченне різноманіття мейхуа, Чжун-жень використовує поетичний образний лад метафори. Майстер порівнює квіти із зернятками перцю, очками краба та «прихованою посмішкою», «квітка нехай нагадує ніжки бронзової трини», «квіти нагадують вироби, вирізані з дорогоцінного каменю», кінці гілок сливи виростають «як крила птаха, що летить». Стовбур подібний «з драконом або феніксом, що летить», він «підноситься як пагорби гір» [7, с. 350]. У глядача виникає складний асоціативний зв'язок: мейхуа наділяється якостями людини, птахів, тварин, міфологічних істот, рослин, гір, предметів. Таким чином, мейхуа, включена в культурний простір, перестає бути просто квіткою і стає частиною цілісної світобудови. Написання мейхуа дає можливість художнику відчувати гармонію зі світом. Так здійснюється мета і шлях майстра – дао.

Для художника недопустимо пасивно змальовувати об'єкт з природи. Зобразивши квітку тисячі разів, майстер писав вже не з природи, а за натхненням, що не подвоює реальність, а народжує художній образ. За словами чаньського ченця, «таємниця живопису мейхуа» полягає в тому, що, перш за все, необхідно обміркувати ідею – і (задум). Пензель повинен бути «моторний», «натхненний якимсь божевіллям», а рука рухатися «подібно до блискавки» [7, с. 352]. Усвідомлена єдність мистецтва живопису і каліграфії виражена в словах Джун-женя: «головки квітів подібні ієрогліфу пін» [7, с. 350]. Прикладом може бути картина Чжао Мен-фу «Квіти дикої сливи мейхуа» (XIV ст.).

Поради чаньського ченця Джун-женя залишаються важливими протягом століть. На картині представника шанхайської школи Жень Бо-няня (1840-1896) «Поет, який шукає квіти сливи мей. (В пошуках дикої сливи)» (1895) (іл. 2) зображений поет Лю Цзін-фу, темою філософських віршів

якого часто були квіти мейхуа. Бажання зустріти нову весну, відчуті і передати у віршах вічне відродження життя змусило поета пуститися в 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.

Як це традиційно для Китаю, «вхід» у композицію паперового сувою відбувається справа наліво. 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. 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.

Манеру Жень Бо-няня називають «безладним пензлем». Але за імпульсивним, спонтанним письмом можна відчуті і побачити високу ступінь точного відбору виразних засобів мистецтва. Внутрішня експресія композиції «Поет, який шукає квіти сливи мей» свідчить про те, що засновник «шанхайської школи» Жень Бо-нянь глибоко вивчив класичну спадщину (зокрема, напрям венженьхуа) і створив на його основі індивідуальний, впізнаваний стиль. Проста сюжетна тема, виражена мовою живопису та каліграфії, наповнена глибоким філософським змістом. Таким

чином, людина включена в природні ритми. Сюжетна основа зображення людини зближує твори Жень Бо-няня з мистецтвом Європи.

Видатний майстер Ци Бай-ши 齊白石 (1864-1957) побудував «Кабінет тисячі слив» чи «Кабінет поезії» в містечку Мейкун, де було багато квітучої сливи мейхуа [1]. У формуванні художньої мови Ци Бай-ши велике значення мала творчість Сюя Вея і Джу Да [1, с. 74]. Майстер не копіював давні твори живопису, а прагнув сприйняти їх духовне наповнення і дати інтерпретацію при роботі з натури. Таким чином, 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.

У монографії про Ци Бай-ши Е. В. Завадська пише, що художник вважав поезію за осередок духовності [9, с. 60]. Ще в юності він вивчив філософські трактати, класичну прозу періодів Тан і Сун, знав напам'ять «Вірші тисячі поетів» і писав вірші. У словах «Тільки квітуча слива знає мене» можна відчуті спорідненість поета-художника витонченої краси та символічної стійкості мейхуа. Квіти мейхуа в картинах Ци Бай-ши «Квіти мейхуа» (1947) (іл. 3), «Гліцинії і квіти мейхуа» (1951) (іл. 4), написані кіновар'ю (чжу ша). Кіновар відповідає ян і висловлює чоловіче, вогняне, позитивне начало. З виробництвом штучної кіноварі в Китаї були знайомі ще давні алхіміки [9, с. 65]. У записках про фарби Ци Бай-ши велику увагу приділяє кіноварі. У композиції «Гліцинії та квіти мейхуа» (1951) не тільки квіти, а й гілки сливи написані червоним. Цей колір використовується майстром в 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 при зображенні квітів мейхуа. Зображення мейхуа було особливо популярним у декорі китайських ваз і блюд для подарунків, які призначалися для новорічних свят. У вазі «чорного сімейства» XVIII століття династії Цин (1644-1911) з Метрополітен Музею (іл. 5) розпис створений кольоровими і чорними емалями. 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. Скелястий 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 ваз, представляє не фрагмент, а цілісний образ світу. На вазі жовтого сімейства (XVIII століття) династії Цин, з Метрополітен музею (іл. 6) показаний традиційний мотив квітучої мейхуа поруч із молодими пагонами бамбуку. У верхній частині зображення пролітають птахи. 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 в глобальний простір.

Образ і символ квітучого дерева багатогранно представлений у мистецтві Європи. Прикладом може служити алегорична композиція Нікола Пуссена «Тріумф Флори» (1628) з Лувру (іл. 7), де представлений образ торжества життя над смертю. 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.

Символіка кольорів грає важливу роль у створенні міфопоетичного образу в картині В. М. Васнецова «Іван-царевич на Сірому Вовку» (1889) з ДТГ (іл. 8). Полотно написане в період роботи художника над монументальними розписами Володимирського собору в Києві. Зображення квітів займає значне місце в храмі, декорованому в стилістиці раннього модерну. Паралельно з розписом храму художник звертається до чарівної казки, у якій збережено сюжет східних слов'ян, де розповідається про порятунок Душі-дівичі з підземного царства Коція Безсмертного. У центрі картини, на сірому вовку, зображений Іван-царевич і дівчина, що прихилилась до нього. Вовк – тотемна тварина – допомагає переміщенню в міфологічному просторі.



Іл. 1. Чжао Мен-фу.
Квіти дикої сливи
мейхуа. XIV ст.



Іл. 2. Жень Бо-нянь. Поет,
що шукає квіти сливи
мей. 1895 р.



Іл. 3. Ци Бай-ши.
Квіти мейхуа.
1947 р.



Іл. 4. Ци Бай-ши.
Гліцинії і квіти
мейхуа. 1951 р.



Іл. 5. Ваза «Чорного
сімейства». XVIII ст.
Метрополітен-музей



Іл. 6. Ваза «Жовтого
сімейства». XVIII ст.
Метрополітен-музей



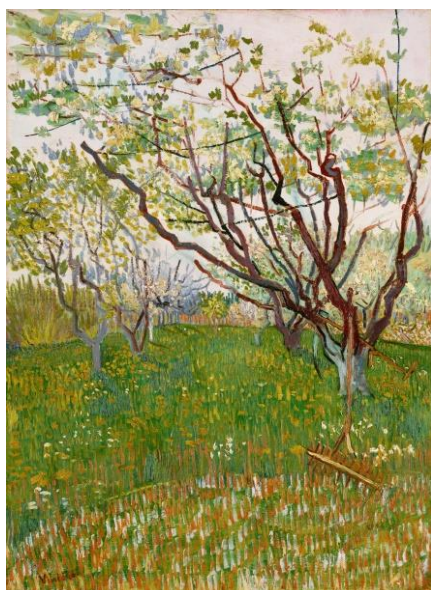
Іл. 8. В. М. Васнецов.
Іван-царевич на
Сірому Вовку. 1889.
Третьяковська галерея



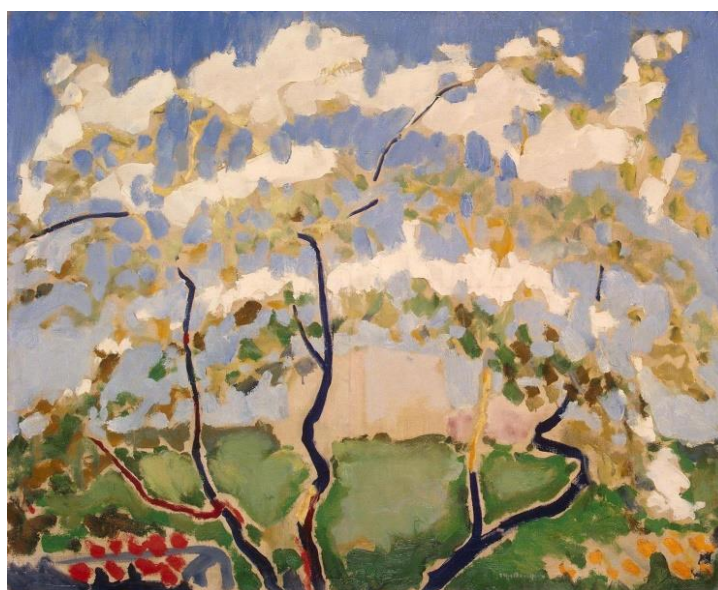
Іл. 7. Никола Пуссен. Тріумф Флори.
1628. Лувр



Іл. 9. Клод Моне. Весна. Цвітіння фруктових
дерев. 1873. Метрополітен-музей



Іл. 10. Вінсент ван Гог.
Квітучий сад. 1888.
Метрополітен-музей



Іл. 11. Кес Ван Донген. Весна.
1908. Ермітаж

Ідея композиції «Іван-царевич на Сірому Вовку»: перемога життя над смертю ціною подвигу, вчиненого героєм [4]. Важливу роль у розкритті змісту грає символічний пейзаж. На картині зображений оповитий маревом туману похмурий ліс, який повинен перетнути герой на шляху до світла. Ключова символічна роль належить ніжно-рожевим квітам молодій вишні, зображеній в правій частині полотна. Квітуче дерево символічно і композиційно протиставлено мертвому стовбуру старого дерева. Рух передано за допомогою «падаючої» діагоналі, спрямованої справа наліво. Гілки молодого квітучого дерева також спрямовані справа наліво. Таким чином, «вхід» глядача в простір полотна споріднений мистецтву Далекого Сходу. Незвичайне рішення справа наліво відповідає втіленню ідеї подолання перешкоди лісу.

Тема перемоги життя над смертю підтримана колірними акцентами яскраво-блакитних незабудок і синього ірису, що означають любов і вірність. На заболоченому ґрунті мерехтять білі лілії, бутони й квіти яких не відразу помітні. Їх

зображення є важливою складовою в розкритті символічного змісту картини. У мистецтві модерну квітка лілії наближена до традиційної для Китаю символіки лотоса, стверджуючи перемогу світла над темрявою. Можна припустити, що мотив водяної рослини, яка піднімається з мулистого дна до світла, набув поширення в європейському мистецтві на межі XIX – XX століть під впливом цікавості до культури Далекого Сходу.

Мотив квітучого саду відповідав новій колірній палітрі лідера імпресіонізму Клода Моне (1840-1926), очищеної від темних коричневих тонів. У картині «Весна. Цвітіння фруктових дерев» (1873) (іл. 9) з музею Метрополітен молодий художник передає своє враження від пробудженої до нового життя природи. 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.

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, передаючи різні стани світлоповітряного середовища. Зображення одного мотиву допомагало вивчити предмет, знайти творчу свободу в його спонтанному зображенні. У подібній настанові можна побачити взаємозв'язок з творчим методом китайських майстрів.

Зображення ніжних, світлих кольорів відповідає новаторській формі живопису імпресіонізму, для якої властиво єднання предмета і простору. Моне відмовляється від архітектоники класичного пейзажу з ясною побудовою простору за планами, тонально важким низом полотна та легким верхом. Квітучі дерева в картинах Моне як би розчиняються в просторі блідо-блакитного неба.

Вібруючі рожеві пелюстки квітів, що обсипалися, покривають землю, позбавляючи її щільності. Зображуючи падаючі тіні стовбурів і крон Моне використовує закон контрасту. Насичений зелений колір тіні стає більш активним, ніж колір самого дерева. Таким чином, зникає матеріальність чуттєво-конкретного предмета.

Предмет розчиняється в середовищі. Сад написаний з високої точки зору, що сприяє передачі умовного, розширеного простору. Лінія горизонту «тане», розчиняючись у білих кронах дерев, які з'єднують землю і небо.

У розглянутому нами творі Клода Моне 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 особистого емоційного переживання природи художником, його стан передано за допомогою найтонших градацій світлокольорової гами. Картини Моне і пейзажі китайських художників поєднують також: повторюваний мотив; умовне зображення простору; висока точка зору, що нівелює лінію горизонту; відкритий мальовничий мазок; музично-ритмічна фактура.

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.

Картина Вінсента Ван Гога «Квітучий сад» (1888) з Метрополітен музею (іл. 10) створена на Півдні Франції в Арлі. Яскраве сонце визначає золотаву гаму написаного з натури полотна, перетвореного емоційним станом художника. Небо займає рівний землі простір. 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. Ван Гог зізнавався: «замість того, щоб спробувати точно зобразити те, що перебуває в мене перед очима, я використовую колір більш довільно, так, щоб найповніше виразити себе» [12, с. 416]. Пагорби визначають сферичну форму землі, розширюючи звичне для академізму трактування тривимірного простору. Важливим засобом експресії є багата різноманітна фактура.

Відкритий, виразний мазок пензля пов'язує Ван Гога з художниками Далекого Сходу. Наприклад, з мистецтвом Джу Да. У картині Ван Гога «Квітуча гілка мигдалю»

(1890) з музею Ван Гога в Амстердамі можна помітити паралель з розписом кобальтом китайських блюд на тему мейхуа. Білі квіти активно звучать на насиченому синьому тлі.

На відміну від Клода Моне, Ван Гог зближується зі змістовною основою мистецтва Китаю. Постімпресіоніст уподібнює природу організму людини. Ван Гог пише братові, що малювання фігури з натури сприятливо впливає на роботу над пейзажем: «Якщо малюєш вербу так, немов вона – жива істота, – а врешті-решт так воно і є, – все оточення виходить само собою». Далі художник стверджує важливість медитації, що, безумовно, зближує його творчий процес із самозаглибленням і поєднанням з природою китайських майстрів: «потрібно тільки зосередити всю увагу на цьому дереві та не відступати, поки воно не почне жити» [12, с. 400].

У картині одного з основоположників фовізму Кеса ван Донгена «Весна» (1908) з Ермітажу (іл. 11) створена мальовнича метафора: біла крона квітучих дерев справляє враження хмар, що спустилися на землю. У поетичному змісті пейзажу, 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 колірною рішення в розкритому, умовно-сплощеному просторі.

В основі колірної гами композиції: червоний, синій і жовтий колір. Зелений колір відродженої землі – додатковий. У живописі Ван Донгена відбувається

з'єднання спадщини середньовічних вітражів Європи та мистецтва Далекого Сходу.

Висновки. На відміну від мистецтва Європи, де в центрі уваги перебуває людина, у Китаї панує жанр «Квіти і птахи» та пейзаж «Гори – води».

Традиційний живопис Китаю уникає ефектності, її сюжетна основа проста і зрозуміла. Найближче до мистецтва Далекого Сходу підійшли європейські художники другої половини XIX – початку XX століття. З плином часу природа в мистецтві Європи ставала самостійним жанром, образ квітучого дерева висувається на перший план щодо зображення людини. На противагу цьому, художники Китаю все частіше звертаються до фігуративного живопису.

За часів кризи в 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 самостійної виразності лінії та кольору.

Культура Далекого Сходу допомогла вийти за межі антропоморфної міфології середземноморської культури Європи; збагатити образний і символічний зміст; художні засоби; художньо-стилістичні можливості; змінити та розширити жанрові кордони образотворчого мистецтва.

13. Malyavin, V. V., Vinogradskiy B. B. (1994) *Antologiya daoskoy filosofii. Anthology of Taoist philosophy.* [in Russian].

14. Panofskiy, Ervin. (1986) *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva / Perevod s angliyskogo V. V. Simonova.* [The meaning and interpretation of art] [in Russian].

15. Prokoptsova, V. P. (2015) *Komparativnoe prostranstvo sovremennogo iskusstvoznaniya.* [Comparative space of contemporary art history]. *VesnIk Belaruskaga dzyarzhaynaga ūnlverslteta kulturyi I mastatstvaŭ. # 2 (24). S. 121-127* [in Russian].

16. Rouli, Dzh. (1989) *Printsipyi kitayskoy zhivopisi. Per. s angl. Posleslovie V. V. Malyavina.* [Principles of Chinese painting]. Moskva : Nauka. 160 s. [in Russian].

17. Slovo o zhivopisi iz Sada s gorchichnoe zerno (1969) *芥子園畫譜 / per. i kommentariy E. V. Zavadskoy.* [The MustardSeedGarden Manual of Painting] Moskva : Nauka. 520 s. [in Russian].

Uilyams, Charlz (2011). *Kitayskaya kultura: mifyi, geroi, simvoliyi.* [Chinese culture: myths, heroes, symbols]. Moskva : Tsentrpoligraf. 480 s. [in Russian].

IMAGE AND SYMBOL OF A FLOWERING WOOD IN ART OF CHINA AND EUROPE

LAI YUEGE

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

The purpose of the study is to reveal the figurative and symbolic parallels of the image of a flowering tree in the art of China and Europe.

Methodology. When studying the topic chosen by us, it was especially important to use a comparative method, which allows comparing works of art from Europe and China based on related subjects from different time periods and identifying the general and the particular. The artistic-stylistic and iconological method is actively used. Iconology along with the iconography allows to perceive the symbolic content of the work.

Results. It has been established that the image and symbol of a flowering tree is one of the most important in the art of China and Europe, since it expresses the idea of the eternal revival of nature and the person associated with it. Unlike the art of Europe, where people are in the center of attention, the genre of "Flowers and Birds" and the landscape "Mountains – Waters" dominate in China. European artists of the second half of the 19th and early 20th centuries came closest to the art of the Far East.

Over time, nature in the art of Europe became an independent genre, the image of a flowering tree comes to the fore in relation to the image of a man. In times of crisis in nature sought harmony. In the striving of European artists to

ОБРАЗ И СИМВОЛ ЦВЕТУЩЕГО ДЕРЕВА В ИСКУССТВЕ КИТАЯ И ЕВРОПЫ

ЛАЙ ЮЕГЕ

Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского

Цель исследования – выявить образные и символические параллели изображение цветущего дерева в искусстве Китая и Европы.

Методика. При изучении выбранной нами темы особенно важным было использование компаративного метода, позволяющего сравнивать произведения искусства Европы и Китая различных временных эпох на родственную тематику и выявлять общее и особенное. Активно используются художественно-стилистический и иконологический метод. Иконология наряду с иконографией позволяет воспринять символическое содержание произведения.

Результаты. Установлено, что образ и символ цветущего дерева является одним из главных в искусстве Китая и Европы, поскольку выражает идею вечного возрождения природы и связанного с ней человека. В отличие от искусства Европы, где в центре внимания находится человек, в Китае господствует жанр «Цветы и птицы» и пейзаж «Горы – воды». Ближе всего к искусству Дальнего Востока подошли европейские художники второй половины XIX – начала XX века.

С течением времени природа в искусстве Европы становился самостоятельным жанром, образ цветущего дерева выдвигается на первый план относительно изображения человека. Во времена кризиса в природе искали гармонию. В стремлении художников Европы уйти от непосредственного,

get away from direct, realistic reproduction of the landscape and create a mediated, conditional symbolic landscape, the aspiration of the masters of the new directions of the XIX – XX centuries to the poetics of beauty, to the expressiveness of line and color influences. The culture of the Far East helped to go beyond the anthropomorphic mythology of the Mediterranean culture of Europe; enrich figurative and symbolic content; artistic facilities; artistic and stylistic opportunities; change and expand the genre boundaries of art.

Scientific novelty of the publication lies in the fact that it was the first time when it compared the image and symbol of a flowering tree in the art of China and Europe.

Practical significance is due to the possibility of using the results of research in the work on monographs, for the preparation of textbooks and programs for the in-depth study of the art of China, in the practical work of the headrests of China and Europe.

Keywords: *flower, flowering tree, image, symbol, art of China and Europe.*

реалистического воспроизведения ландшафта и создать опосредованный, условный символический пейзаж по впечатлению сказывается стремление мастеров новых направлений рубежа XIX – XX веков к поэтике красоты, к самостоятельной выразительности линии и цвета. Культура Дальнего Востока помогла выйти за пределы антропоморфной мифологии средиземноморской культуры Европы; обогатить образное и символическое содержание; художественные средства; художественно-стилистические возможности; изменить и расширить жанровые границы изобразительного искусства.

Научная новизна публикации состоит в том, что в ней впервые осуществлено сравнение образа и символа цветущего дерева в искусстве Китая и Европы.

Практическая значимость обусловлена возможностью использования результатов исследования в работе над монографиями, для подготовки учебных пособий и программ углублённого изучения искусства Китая, в практической работе художников Китая и Европы.

Ключевые слова: *цветок, цветущее дерево, образ, символ, искусство Китая и Европы.*

ІНФОРМАЦІЯ
ПРО АВТОРА:

Лай Юеге, аспірантка, кафедра образотворчого мистецтва, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, ORCID 0000-0002-8634-532X, **e-mail:** fiorella_lin@hotmail.com

Цитування за ДСТУ: Лай Юеге Образ і символ квітучого дерева у мистецтві Китаю і Європи. *Art and design*. 2019. №2. С. 111-122.

<https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.2.11>

Citation APA: Yuege, Lai (2019) Image and symbol of a flowering wood in art of China and Europe. *Art and design*. 2. 111-122.