

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Факультет «Образотворче мистецтво»

Кафедра живопису

Лі Інхань
ПОРТРЕТНО-ЖАНРОВА КОМПОЗИЦІЯ
«ІМПЕРАТОР»

Кваліфікаційна робота

другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація» галузі
знань 02 «Культура і мистецтво» спеціалізації
«Станковий живопис»

Науковий керівник:
зав. кафедри живопису,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри живопису ХДАДМ
Марія Миколаївна Ковальова

АНОТАЦІЯ

У дипломній картині «Імператор» представлено візуальне осмислення ключових аспектів політичної та культурної динаміки періоду династії Тан в Китаї. Ця робота не просто передає історичні події, а й розкриває складні шари історії і культури Середньовічного Китаю, дискурсу влади та людських емоцій, притаманних тому часу. У центрі картини знаходиться імператор – символ величчя, трагічності та неоднозначності імперської влади. Його постать займає центральне місце в композиції, візуально підкреслюючи домінування і водночас вразливість лідера.

Сюжетна основа картини базується на подіях, пов'язаних із династією Тан, зокрема з моментами імперських інтриг, зради та боротьби за владу. Головна ідея твору полягає у виявленні тісного зв'язку між людськими пристрастями та політичною владою. Імператор зображений у складній позі, яка одночасно передає величчя і трагізм його постаті. Його одяг – багатий і детально опрацьований – підсилює символіку імператорської величчя, а відтінки золотого та багряного додають роботі драматизму та глибини.

Композиція картини побудована так, щоб глядач відчував напругу та рух. Центральна фігура імператора контрастує з навколишнім простором, наповненим другорядними персонажами та архітектурними елементами, які додають багатшаровості зображенню. Композиційні лінії ведуть погляд глядача від центральної фігури до деталей на другому плані, створюючи динамічну рівновагу між статикою й рухом.

Особливу роль у картині відіграє колористика. Використання насичених золотих, червоних і темних тонів створює емоційну напругу та передає атмосферу епохи. Золоті акценти символізують імператорську владу і величчя, тоді як темні відтінки підкреслюють трагічність подій, що розгортаються. Така палітра також сприяє глибшому сприйняттю роботи, додаючи їй художньої витонченості.

Процес створення дипломної роботи включав ретельне дослідження історичних джерел, аналіз текстів та візуального матеріалу, а також осмислення символіки й художніх прийомів як творів династичного Китаю, так і західноєвропейського живопису на історичну тематику. Картина «Імператор» знаходить свої аналогії у класичних творах світового живопису, таких як «Наполеон на полі битви при Ейлау» Антуан-Жана Гроса, «Смерть Цезаря» Жана-Леона Жерома, «Смерть Марата» Жака-Луї Давида та інших. У цих творах художники акцентували увагу на людському аспекті історичних подій, що дозволило їм глибше розкрити психологізм героїв, значущість зображених історичних сцен. Водночас, картина перегукується з традиціями китайського живопису, зокрема роботами Го Чжуншу, що додає їй автентичності й культурної значущості. Центральною метою було не лише передати історичну точність, а й виявити універсальні теми, такі як влада, зрада, людські амбіції та трагізм. Символіка фігур, динаміка композиції та вишуканість кольорового рішення спрямовані на створення багатовимірного художнього наративу, який одночасно інформує та надихає глядача.

Таким чином, «Імператор» виступає не тільки як живописна робота, але й як реконструкція подій минулого, її переосмислення в сучасному вимірі. Діалог між історією, мистецтвом та сучасністю, закликають до глибшого розуміння сучасних соціальних і політичних подій, їх вплив на сьогодення.

ABSTRACT

The diploma painting "The Emperor" presents a visual understanding of key aspects of the political and cultural dynamics of the Tang Dynasty in China. This work does not simply convey historical events, but also reveals the complex layers of history and culture of Medieval China, the discourse of power and human emotions inherent in that time. At the center of the painting is the emperor - a symbol of the greatness, tragedy and ambiguity of imperial power. His figure occupies a central place in the composition, visually emphasizing the dominance and at the same time the vulnerability of the leader. The plot of the painting is based on events related to the Tang Dynasty, in particular, moments of imperial intrigue, betrayal and the struggle for power. The main idea of the work is to reveal the close connection between human passions and political power. The emperor is depicted in a complex pose, which simultaneously conveys the greatness and tragedy of his figure. His clothes – rich and elaborate – reinforce the symbolism of imperial grandeur, and shades of gold and crimson add drama and depth to the work.

The composition of the painting is built so that the viewer feels tension and movement. The central figure of the emperor contrasts with the surrounding space, filled with secondary characters and architectural elements, which add multi-layeredness to the image. Compositional lines lead the viewer's gaze from the central figure to the details in the background, creating a dynamic balance between static and movement.

Color plays a special role in the painting. The use of rich gold, red and dark tones creates emotional tension and conveys the atmosphere of the era. Golden accents symbolize imperial power and grandeur, while dark shades emphasize the tragedy of the unfolding events. Such a palette also contributes to a deeper perception of the work, adding artistic sophistication to it.

The process of creating the thesis included a thorough study of historical sources, analysis of texts and visual material, as well as an understanding of the symbolism and artistic techniques of both dynastic Chinese and Western European painting on historical themes. The painting "The Emperor" finds its analogies in classical works of world painting, such as "Napoleon on the Battlefield of Eylau" by Antoine-Jean Gros, "The Death of Caesar" by Jean-Léon Gérôme, "The Death of Marat" by Jacques-Louis David and others. In these works, the artists focused on the human aspect of historical events, which allowed them to more deeply reveal the psychology of the heroes and the significance of the depicted historical scenes. At the same time, the painting resonates with the traditions of Chinese painting, in particular the works of Guo Zhongshu, which adds authenticity and cultural significance to it. The central goal was not only to convey historical accuracy, but also to reveal universal themes such as power, betrayal, human ambition and tragedy.

The symbolism of the figures, the dynamics of the composition and the sophistication of the color scheme are aimed at creating a multidimensional artistic narrative that simultaneously informs and inspires the viewer. Thus, "The Emperor" acts not only as a pictorial work, but also as a reconstruction of the events of the past, its reinterpretation in a modern dimension. The dialogue between history, art and modernity, call for a deeper understanding of contemporary social and political events, their impact on the present.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
 РОЗДІЛ 1	
1.1. Теоретико-методологічні основи.....	9
1.2. Історичний контекст роботи.....	10
1.3. Ідейний контекст.....	13
 РОЗДІЛ 2	
Аналоги дипломної картини.....	16
 РОЗДІЛ 3	
Композиція та колір у дипломній роботі, етапи її створення	
3.1. Композиційний аналіз.....	21
3.2. Кольорова палітра.....	22
 ВИСНОВКИ.....	23
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	24
 ДОДАТКИ	
Додаток А. Список ілюстрацій.....	25
Додаток Б. Альбом ілюстрацій.....	26

ВСТУП

Актуальність дослідження. Обрання теми дипломної роботи зумовлене глибоким зацікавленням історією династичного періоду та багатовимірним характером подій, що розгортались у середньовічну добу. Династія Тан виразно представляє період політичних інтриг, трагічних заворушень та культурних змін, що залишили глибокий видимий слід у історичній та «культурній пам'яті» Китаю. Але, в той же час це унікальний період формування і розквіту багатьох видів мистецтва, зокрема живопису і придворного етикету, що наслідувалося багатьма поколіннями китайських митців.

Картина «Імператор» ставить за мету візуально інтерпретувати історичні моменти, виходячи за рамки простої живописної документації. Цей твір розкриває складні шари історії Китаю, розуміння становлення багатьох сфер культури і соціуму. У дипломній роботі особлива увага приділяється темі трагічного перетину влади, зради та імперських інтриг. Зображення імператора утілює не просто особистість, а символ складних переломів та суперечностей, що стали сутністю цього періоду. При створенні цієї роботи використовувалися нюансовані, багатовимірні методи аналізу для осмислення та реконструювання історичних подій. Подана у картині історія представляється як динамічний дискурс, що ставить під сумнів звичні наративи та розкриває нові змістові шари.

Об'єктом дослідження є станковий живопис.

Предметом дослідження є образ імператора в станковому живописі.

Методи дослідження. Серед загальнонаукових методів використані: емпіричні (базуються на зборі та аналізі даних і спостереження), теоретичні (базуються на описі, спостереженні, експериментуванню та поясненню явищ), аналізу (для розкриття структури, складу, функцій і взаємозв'язків між елементами об'єкта дослідження), історико-порівняльний підхід (допомагає розкрити важливі закономірності та особливості розвитку суспільства та

культури), метод конкретизації (для перетворення абстрактних ідей на більш конкретні обставини та об'єкти). Серед філософських методів: екзистенціалізм (вивчає культуру як динамічну структуру з постійними змінами).

Усі підходи та методи, обрані вище, доповнюють один одного, розкривають окремі аспекти, які сприятимуть досягненню поставленої мети. Така кількість методів дозволяє читачам отримати повніше та об'єктивніше розуміння обраної магістерської теми.

РОЗДІЛ 1

Авторська концепція

1.1. Теоретико-методологічні основи

Візуальна інтерпретація історичних моментів виходить за рамки простої живописної, що розкриває складні шари культурної пам'яті, розуміння політичної динаміки та його дискурсу. У картині «Імператор» демонструється осмислення теми трагічного перетину влади, зради та імперських інтриг за часів династії Тан. Таким чином, методологічний підхід вимагає нюансованої, багатовимірної аналітичної бази, здатної проникнути в символічні глибини створення складного художнього нарративу. Підґрунтя цього дослідження ґрунтується на розумінні образотворчого мистецтва, яке функціонує не як пасивна документація історичних подій, а активний інтерпретаційний механізм для реконструкції, ставить під сумнів і реконструює історичні події.

Розгляд картини як складної художньої системи, де кожен візуальний елемент несе в собі численні шари значень, що виходять за межі його безпосередньої репрезентативної функції. Розуміння твору мистецтва як тексту, що вимагає складних інтерпретаційних стратегій, визнаючи, що історична репрезентація завжди опосередкована культурними та суб'єктивними рамками. Аналіз того, як візуальні символи кодують і передають динаміку політичної влади, інституційні ієрархії та соціальну напругу.

Такий методологічний підхід допомагає розумінню складного історичного нарративу картини вимагає складної, аналітичної роботи історії країни. Інтегруючи перспективи з історії мистецтва, культурології, політичної теорії та семіотики, вибудовується цілісна інтерпретаційна структура, яка уможливорює багате, нюансоване розуміння естетичної значущості картини. Центральним у цьому підході є визнання того, що художня репрезентація ніколи не буває нейтральною. Кожен елемент, його колір, та композиційний вибір обтяжений потенційними значеннями, які виникають зі складних історичних, культурних та особистих контекстів. У випадку з «Імператором»

картина стає важливим місцем для дослідження складної динаміки влади при дворі династії Тан, де художня репрезентація слугує глибоким механізмом для розуміння історичної травми, політичних інтриг та складних переговорів імператорської влади.

1.2. Історичний контекст

Династія Тан (618 – 907 pp.) є ключовою епохою в історії китайської імперії, що характеризується безпрецедентною культурною складністю, політичною витонченістю та мистецькими інноваціями. У складному соціально-політичному ландшафті відносини між імператорською владою та придворними інтригами постали як глибокий наратив про владу, маніпуляції та людські трагедії. «Імператор» фокусується на цьому історичний контексті, розкриваючи глибоку психологічну та політичну напругу, що визначала правління імператора Лі Лунцзі (Тан Сюаньцзун) [8].

Династія Суй (589 – 618 pp. н.е.) була короткочасною імператорською китайською династією. Передувал Південній і Північній династіях, він об'єднав Китай вперше після більш ніж століття поділу північ-південь. За династією Суй послідувала династія Тан, яка правила з 18 червня 618 до 1 червня 907 р. н.е., коли почалися п'ять династій і десять королівств [9].

Династія Тан була заснована сім'єю Лі, яка захопила владу під час занепаду і розпаду імперії Суй. Перша половина правління династії Тан була значною мірою періодом прогресу та стабільності до повстання Ан-Лушань та подальшого занепаду центральної влади в пізній половині династії. Династія була перервана ненадовго Другою династією Чжоу (690–705), коли імператриця У Цзетянь захопила престол, ставши єдиною китайською імператрицею, яка панувала в своєму власному праві. Китайська культура процвітала і далі дозрівала в епоху Тан, вважалася найбільшим віком для китайської поезії. Архітектура також сильно просунулася за цей час. Незалежно від складних політичних подій, ця епоха визначається розвитком культури Китаю. очинаючи з династії Тан, китайська архітектура мала великий

вплив на архітектурні стилі Кореї, В'єтнаму та Японії. Починаючи з династії Тан, цегляна та кам'яна архітектура поступово стала більш поширеною і замінювала дерев'яні споруди. Найбільш ранні приклади цього переходу можна побачити в будівельних проектах, таких як міст Чжаочжоу (завершений в 605 році) або Пагода Сюмі (побудована в 636 році). Однак кам'яна і цегляна архітектура використовувалася в підземній гробницькій архітектурі більш ранніх династій [14].

Столицею династії Тан, як і в попередніх династіях Хань і Цзінь було місто Чан'ян. Королівський палац Тайдзі був розміщений на північ від центральної осі міста. Від великих воріт Мінде, розташованих в середині центру головної південної стіни, широкий міський проспект простягнувся на північ до центрального адміністративного міста, за яким знаходилися Шентіанські ворота королівського палацу, або Імператорське місто. Перетинаються це численні вулиці, що йдуть зі сходу на захід і з півночі на південь. Ці основні дороги, що перетинаються, утворили 108 прямокутних палат зі стінами і чотирма воротами кожна, кожна з яких заповнена декількома міськими кварталами. Місто прославалося цим шаховим малюнком головних доріг з огороженими і закритими районами [16].

З цих палат у Чан'яні два (кожен розміром з два звичайні міські приходи) були призначені як ринки під наглядом уряду, а інші місця були відведені для храмів, садів та ставків. По всьому місту існувало 111 буддійських монастирів, 41 даоських абатств, 38 сімейних святинь, два офіційні храми, сім церков іноземних релігій, 10 міських палат з провінційними передавальними офісами, 12 великих заїздів та шість кладовищ. Деякі міські підопічні були заповнені відкритими громадськими ігровими полями або дворами пишних особняків для гри в кінне поло та футбол куджу. У 662 році імператор Гаозун переніс імператорський двір в палац Дамін, який став політичним центром імперії і служив королівською резиденцією імператорів Тан більше 220 років [15].

У ранній період Тан стиль живопису в основному успадковувався від попередньої династії Суй. «Живопис людей» сильно розвивалася під час

династії Тан, насамперед завдяки картинам Будди, ченців та дворян, відомих як придворні картини. Малюнок живопису досяг вершини витонченого реалізму в мистецтві двору Південного Тангу (937–975). Теорія живопису також розвивалася за цей час, оскільки на вид мистецтва впливали буддизм, даосизм, традиційна література. Картини на архітектурних спорудах, такі як фрески, стельові картини, наскальні малюнки та картини гробниць, були дуже популярні, прикладом яких є картини печер Могао в Сіньцзяні [6].

Танський двір був не просто політичною інституцією, а складною екосистемою переговорів про владу, де особисті амбіції, родинні зв'язки та стратегічні альянси постійно перекроювали політичний ландшафт. Правління імператора Лі Лунцзи уособлює цю складну динаміку, особливо через його складні стосунки з принцесою Тайпін та ширшими аристократичними мережами, що оточували імператорський трон. Принцеса Тайпін, нащадок грізної імператриці У Цетянь, уособлювала унікальний політичний рід. Її родинна спадщина поставила її на перетині імператорської влади та аристократичного впливу, що зробило її вирішальною дійовою особою в політичних махінаціях двору. Дочка однієї з найсуперечливіших і найвпливовіших жінок-правительок Китаю, принцеса Тайпін успадкувала спадщину стратегічної політичної активності, яка кидала виклик традиційним патріархальним структурам влади [3].

Принцеса Тайпін була більше, ніж просто політичним актором, вона була втіленням історичних протиріч. Нащадок революційного роду імператриці У Цетянь, вона уособлювала генеалогію політичної підривної діяльності, яка кидала виклик традиційним імперським патріархальним структурам. Її стратегічне становище при дворі, одночасно вразливе і небезпечно розумне, зробило її вбивство не лише особистою трагедією, але й символічним демонтажем аристократичної жіночої сили. Рішення імператора Лі Лунцзи усунути принцесу Тайпін розкриває фундаментальний парадокс імператорської влади: її одночасну всемогутність і глибоку незахищеність. Її підозри у змові загрожували не лише політичному порядку, але й

психологічним основам імперської легітимності. Зображуючи цей момент насильницьких політичних переговорів, картина викриває грубу, вісцеральну механіку влади, де виживання стає жорстоким розрахунком на усунення та збереження [4].

Картина «Імператор» стає глибокою візуальною медитацією на цю динаміку влади, перетворюючи історичний момент особистої трагедії на ширший коментар про вразливість імперської влади. Позиціонуючи імператора Лі Лунцзі у стані психологічного та фізичного колапсу, робота деконструє міфологію імперської непереможності. Імператор, якого традиційно представляли як абсолютну, трансцендентну постать, тут показаний крихким та емоційно вразливим - радикальне мистецьке втручання в історичну репрезентацію.

Мистецтво династії Тан вирізнялося безпрецедентною прихильністю до емоційного реалізму та наративної складності. На відміну від попередніх періодів, коли імператорські зображення залишалися стилізованими та відстороненими, художники епохи Тан розробили витончені візуальні мови, здатні артикулювати нюанси психологічних станів. Картина «Імператор» постає з цієї багатой мистецької традиції, використовуючи хроматичну символіку та композиційні стратегії, що виходять за межі простої історичної документації. Використання жовтого та фіолетового кольорів у картині є особливо значущим. Жовтий, що традиційно асоціюється з імперською владою, тут стає складним символом крихкості влади. Фіолетовий, що одночасно репрезентує шляхетність і смертність, створює візуальну метафору тонкої межі між політичним пануванням і особистою вразливістю [5].

1.3. Ідейний контекст

Порівняльний аналіз західних історичних картин висвітлює універсальні і культурно специфічні способи репрезентації політичного насильства та імперської травми. Картини Жака-Луї Давида «Смерть Марата» (іл. 6) та Жана-Леона Жерома «Смерть Цезаря» (іл. 7) є одними з важливіших

об'єктів в нашому аналізі, кожна з яких пропонує окремі словники інтимної жорстокості влади. Картина Давіда представляє революційний момент, коли індивідуальне політичне мучеництво стає колективним наративом. Композиційна геометрія, майже літургійна інсценізація смерті Марата інтригуюче перегукується з живописним дослідженням вбивства принцеси Тайпін. Обидві роботи трансформують особисту трагедію в ширший коментар до політичних систем та притаманного їм насильства. «Смерть Цезаря» Жерома працює в подібних герменевтичних рамках, представляючи політичне вбивство як складну історичну подію. Картина деконструює владу не через прославляння, а через момент її розриву – стратегія, напрочуд співзвучна з критичним підходом до імперського наративу нашої центральної роботи.

Наша мистецька позиція свідомо кидає виклик традиційним історіографічним підходам. На відміну від традиційного історичного живопису, який романтизує або героїзує імперські наративи, ця робота використовує критичну перспективу, яка дестабілізує нормативні історичні репрезентації. Картина стає місцем критичного дослідження, де візуальна мова кидає виклик усталеним історичним дискурсам. Хроматичний і композиційний вибір у цих роботах виявляє культурні відмінності у репрезентації політичної травми. Якщо західний живопис часто використовує драматичну, майже театральну інсценізацію, то мистецька традиція династії Тан, як приклад картина «Імператор» – пропонує більш інтерналізоване, психологічно нюансоване дослідження екзистенціальних вимірів влади.

Вибір принцеси Тайпін як центральної фігури є особливо значущим. Як донька імператриці У Цетянь – революційної постаті в історії китайської імперії – принцеса Тайпін репрезентує складний зв'язок політичної активності та системної вразливості. Її вбивство імператором Лі Лунцзі – це не просто особиста трагедія, а глибока метафора системного стирання жіночої політичної активності в патріархальних імперських структурах. Ця картина вступає в критичний діалог з існуючими візуальними репрезентаціями імперської історії Китаю. Відсилаючи та переосмислюючи такі роботи, як

анонімна «Подорож імператора Мінхуана до Шу» (іл. 1) та «Літній палац імператора Мін» (іл. 5) Го Чжуншу, наша робота позиціонує себе в генеалогії імперської репрезентації, водночас кидаючи виклик її усталеним наративам. Роботу можна розуміти як форму «контрпам'ятті» - візуальною практикою, яка підриває офіційні історичні наративи, висвітлюючи маргіналізовані досвіди та викриваючи насильство, притаманне системам влади. Спираючись на теоретичні засади, розроблені такими вченими, як Мішель Фуко та Жак Рансьєр, картина концептуалізує імперську владу не як монолітну структуру, а як складну, перформативну систему, що постійно веде переговори про власну легітимність. Вбивство принцеси Тайпін стає таким кульмінаційним моментом, який викриває крихкість імперської влади, перетворюючи особисту трагедію на ширший коментар до політичного насильства.

Зосереджуючи цей наратив, картина здійснює глибоку теоретичну інтервенцію: вона демонструє, як візуальне мистецтво може функціонувати як критичний історіографічний метод, здатний виявити історичні складнощі, описуючи комплексні події на одному цілісному полотні.

РОЗДІЛ 2

Аналоги дипломної картини

Методологічна основа твору «Імператор» ґрунтується на перетині східних і західних живописних традицій, зокрема на вивченні того, як політичний наратив проявляється через композиційні структури. Такий метод ґрунтується на трирівневій аналітичній моделі Панофскі і включає основні концепції китайської теорії живопису – *qiyun shengdong* (резонанс духу) та *xing si* (формальна подібність) [2].

Первинні аналітичні вектори визначаються трьома різними та взаємопов'язаними методологічними підходами: композиційний аналіз через структурний формалізм, іконографічна інтерпретація через історичну контекстуалізацію і семіотичне декодування динаміки влади в імператорському портреті. Вони сходяться у дослідженні того, як формальні елементи картини конструюють політичний наратив за допомогою візуальної мови.

Методологія роботи починається зі структурного аналізу живописного простору, передусім вивчення традиційних китайських принципів горизонтальної композиції сувоїв що також перетинаються із західною вертикальною організацією полотна. Перетин проявляється в «Імператорі» через використання просторової ієрархії з традиційною китайською перспективою і поєднується із західною перспективою у зображенні імператорських покоїв. Просторова організація картини відповідає принципам, викладеним у «Шести принципах китайського живопису» Се Хе, зокрема, в дотриманні «поділу та планування» (*jingying weizhi*), і водночас включає в себе західні техніки світлотіні [2].

Герменевтична основа спирається на теорію Ван Вея про «живопис як мовчазну поезію» (*shi zhong you hua, hua zhong you shi*), досліджуючи, як наративні елементи в «Імператорі» конструюють значення через візуальний

синтаксис. Підхід показує, як композиційна структура картини шляхом використання діагональних ліній та кругових патернів руху створює наративну напругу між постатями імператора та принцеси Тайпін. Простірне співвідношення між цими постами відповідає принципу «взаємодоповнюваності лівого і правого» (zuo you xiang cheng), знайденому в придворному живописі епохи Тан, і містить західні драматичні прийоми ракурсного зображення [1].

При аналізі кольорових співвідношень методологія використовує п'ятиелементну систему китайської теорії кольору (wu xing) і західні принципи кольорової гармонії. Використання в картині мінеральних пігментів, імператорського жовтого (мін хуан) та фіолетового (цзи), створює специфіку символічних резонів в китайському культурному контексті, та залучає здатність західного олійного живопису до тонкої тональної градації.

Порівняльна методологія використовує аналітичні інструменти для вивчення паралельних творів, зосереджуючись на політичному наративі через композиційну структуру. Як приклад аналіз «Смерті Марата» Жака-Луї Давида може дати прямі композиційні паралелі у трактуванні драматичного позиціонування фігур і використанні світлотіні для створення психологічної напруги (іл. 6). Методологія досліджує як в обох роботах використовуються діагональні композиційні лінії для привернення уваги глядача і створення наративного потоку з використанням контрастних підходів до взаємовідносин фігури і ґрунту.

Композиційна побудова станкового твору «Імператор» демонструє виразні паралелі з живописними традиціями династії Тан, особливо в просторовій організації та розміщенні фігур. Горизонтальна композиція, де імператор Лі Лунцзи займає центральну площину, перегукується з усталеними конвенціями імператорського портрета, які можна знайти в «Подорож імператора Мінхуана до Шу» (іл. 1). Обидві роботи використовують традиційний китайський принцип просторової побудови «сань дянью» (三点

透), де головна фігура створює трикутні відносини з другорядними елементами, встановлюючи ієрархічну схему прочитання. Хроматична палітра «Імператора» у свою чергу демонструє навмисне привласнення традицій танського придворного живопису, зокрема у використанні мінеральних пігментів. Використання азуризових синіх і малахізових зелених віддзеркалює вибір матеріалів, знайдений у «Портреті Тан Сюаньцзуна» (іл. 10), хоча «Імператор» трансформує ці традиційні застосування пігментів за допомогою західних технік олійного живопису. Ця технічна гібридизація проявляється у техніці імпаasto на шатах імператора, де товщина фарби створює текстильну вимірність, відсутню в традиційних методах змивання фарби.

Розглядаючи розміщення фігур простежується значний відхід від усталеної композиційної ієрархії династії Тан. У той час як «Повний сувій тринадцяти імператорів» (іл. 19) розташовує імператорські фігури у жорстких фронтальних позах із систематичними інтервалами, «Імператор» порушує стандартну конвенцію, представляючи Лі Лунцзи у момент психологічної вразливості. Цей композиційний вибір більше відповідає західним традиціям історичного живопису, особливо очевидним у картині Делароша «Страта леді Джейн Грей» (іл. 13), де королівська влада підпорядковується людській драмі. Просторовий зв'язок між злочинцями і жертвами в «Імператорі» демонструє особливий перегук із «Смертю Цезаря» (іл. 7), особливо у трактуванні облич як психологічного каркасу. Обидві композиції використовують постаті людей як обрамлення, що створює фізичний контекст та емоційну клаустрофобію і доповнює діалог с глядачем.

Просторова конструкція сцени смерті переплітає кілька традицій перспективи, як фігура принцеси Тайпін взаємодіє з архітектурною структурою. Зміщена перспектива (移步换景), застосована в «Літньому палаці імператора Мін» (іл. 5), впливає на загальну просторову організацію, розміщення фігури запозичене з «Нічних роздумів Хань Сіая» (іл. 8), показуючи нашарування площин огляду. Такого роду синтез чіткіше

проявляється у трактуванні тілесних тонів і драпірування на тлі архітектурних елементів – там, де традиційна китайська атмосферна глибина зустрічається із західною одноточковою перспективою в інтер'єрі.

В результаті у композиції фігура принцеси Тайпін розміщена у просторово неоднозначному середовищі, яке виконує як наративну, так і технічну функцію, дозволяючи сцені одночасно працювати в кількох живописних традиціях, не надаючи переваги ані східним, ані західним просторовим конвенціям. Трактування другорядних персонажів картини «Імператор» демонструє вплив «Зустрічі імператора Сюаньцзуна з поетом Лі Баєм» (іл. 9), але змінює його настрій до більш похмурого підходу характерного трагетіям по прикладу робіт «Страти леді Джейн Грей» (іл. 13) та «Наполеон на полі битви при Ейлау» (іл. 2). Хроматична оркестровка у придворних картинах династії Тан виявляє специфічні технічні закономірності, якщо порівняти їх із західними історичними наративами. На картині «Подорож імператора Мінхуана до Шу» (іл. 1) техніка вермільйонних півтонів і нашарування охри віддзеркалює розгортання світлотіні на картині «Смерть Цезаря» (іл. 7). Ця паралель виходить за межі технічної схожості – обидві роботи використовують специфічну просторову ієрархію за допомогою діагональних композиційних векторів, позиціонуючи авторитетні фігури на перехрестях ліній зору.

У «Літньому палаці імператора Мін» (іл. 5) Го Чжуншу використовує техніку кун-пензля для створення просторового спаду через накладання архітектурних форм. Картина використовує традиційну тривимірну систему перспективи (сань-юань), де велика відстань (гао-юань), глибока відстань (шен-юань) та рівнева відстань (пін-юань) створюють єдиний просторовий наратив. Техніка безпосередньо впливає на просторову організацію роботи, де сцена вбивства використовує подібні стратегії перспективи для посилення драматичної напруги. Архітектурні елементи в «Нічних роздумах Хана Сізя» (іл. 8) демонструють застосування техніки цзехуа у зображенні імператорської архітектури, використовуючи методи ліній, що перегукуються з придворним

живописом епохи Тан. Точна геометрична передача палацових споруд створює жорстку основу, на тлі якої плавний рух фігур створює динамічну напругу що є прикладом для організації картини. А зображення ключових фігур відповідає певним канонічним пропорціям, встановленим у танському фігурному живописі. Біло-зелений (бай-лю) стиль фігурного живопису, що простежується в «Китайських придворних імператора Сюаньцзуна, що грають на флейті» (іл. 10), впливає на трактування драпірування та рис обличчя в нашій центральній роботі. Техніка передбачає точне нашарування мінеральних пігментів для досягнення світлості тілесних тонів і передачі текстури.

Розміщення фігур відповідає принципу ієрархічного розташування шифей, де просторове позиціонування безпосередньо корелює із поточним соціальним статусом. Ця композиційна стратегія послідовно з'являється на придворних картинах доби Тан, зокрема на картині «Імператор Сюаньцзун дає аудієнцію Чжан Го» (іл. 14), де ретельна оркестровка розміщення фігур підсилює владні відносини за допомогою візуальних засобів, і «сувої 13 імператорів» (іл. 19), де кожен з них зображен на одному принциповому рівні. Техніка чжумяо (вермільйонний контур) в «Сні танського імператора Сюаньцзуна» (іл. 15), слугує для окреслення меж фігур, водночас маючи символічне значення через асоціацію з імператорською владою. Такий технічний вибір створює візуальну ієрархію, яка спрямовує погляд глядача крізь композиційну структуру виділяючи постаті.

У роботі «Зустріч імператора Сюаньцзуна з поетом Лі Баєм» (іл. 9) художник Чжоу Тяньцю використовує специфічні техніки роботи пензлем, щоб диференціювати соціальний статус за допомогою жесту та пози. Техніка «залізний дріт» визначає контури фігури, тоді як метод пензля «відцентрований кінчик» створює різні якості ліній, які кодують соціальні відносини через каліграфічну експресію. В той час як порівняльний аналіз з «Смертю Цезаря» Жана-Леона Жерома (іл. 7) виявляє паралельні стратегії у зображенні політичного насильства через мову тіла на прикладі образу принцеси Тайпін. Жером використовує моделювання світлотіні для створення

драматичної напруги, художники династії Тан досягають подібних ефектів завдяки якості ліній та варіаціям тональності фарби. Обидві традиції використовують специфічні композиційні прийоми, щоб привернути увагу глядача за допомогою жесту та просторового розташування.

РОЗДІЛ 3

Композиція та колір у дипломній роботі, етапи її створення

3.1. Композиційний аналіз

Живописний наратив картини «Імператор» постає як глибока візуальна метафора, що окреслює складність політичної влади, зради та екзистенційної вразливості у складному соціально-політичному ландшафті династії Тан. Зосереджуючи увагу на травматичному моменті конфронтації імператора Лі Лунджі з неминучою смертю принцеси Тайпін, робота виходить за рамки простої історичної документації, стаючи витонченим дослідженням психологічної та просторової архітектури влади.

Фундаментальна напруга композиції полягає в її стратегічній просторовій організації. Імператор Лі Лунджі займає центральну площину, його імператорські регалії одночасно означають абсолютну владу і глибоку психологічну фрагментацію. Його позиціонування - це не просто геометричне рішення, а тонке риторичне висловлювання про хиткий характер імператорського суверенітету. Традиційно вбраний у розкішну імператорську мантию - предметний символ династичної легітимності - він парадоксальним чином виглядає вразливим, розпростертим та емоційно дезінтегрованим (іл. 20).

Тіло принцеси Тайпін, розміщене в навмисному контрапункті до центральної фігури імператора, стає мовчазним, але потужним наративним елементом. Її бліде, врівноважене обличчя різко контрастує з видимим жахом Лі Лунцзі, створюючи складну діалектику влади, волі та опору. Ця візуальна

стратегія перетворює картину з простої історичної репрезентації на витончену медитацію про політичну смертність та ефемерну природу імперського контролю.

3.2. Кольорова палітра

Кольорова палітра картини функціонує як складна лінгвістична система, кодуючи складні культурні та політичні значення, що виходять за межі простого естетичного задоволення. Стратегічне використання жовтого та фіолетового кольорів слугує не просто декоративними елементами, а глибокими семантичними маркерами імперської динаміки та екзистенційної трагедії.

Жовтий, історично зарезервований для імперської символіки в китайській візуальній культурі, традиційно уособлює небесний мандат, верховну владу та космічний порядок. У цій роботі, однак, жовтий набуває дестабілізованої, майже граничної якості. Переставши бути знаком неприступної влади, він стає мембраною, що виявляє крихкість під імперськими фасадами. Жовтий колір стає не стільки проголошенням сили, скільки коментарем до психологічної дезінтеграції владних структур (іл. 21).

Фіолетовий, що історично асоціюється з трауром, смертю та трансформаційними переходами в різних культурних контекстах, вводить складний шар символічної репрезентації. У контексті візуальної риторики династії Тан фіолетовий колір виходить за межі простого хроматичного вибору, функціонуючи як витончений коментар до швидкоплинної природи політичного існування. Фіолетове оточення принцеси Тайпін вказує не лише на її неминучу смерть, але й на ширшу філософську медитацію про циклічність і зрештою смертність влади (іл. 22).

Сама техніка нашарування кольорів стає метафоричною стратегією. Теплі, переплетені градації кольорів віддзеркалюють складні політичні наративи танського двору, де особисті стосунки, політичні змови та династичні амбіції постійно перетиналися і трансформувалися.

ВИСНОВКИ

Актуальність теми картини «Імператор» зумовлена не лише її мистецьким значенням, але й підняттям важливих історичних і соціальних питань, зокрема людських взаємовідносин в історичному контексті. Зображення одного з ключових моментів династичного періоду Китаю дозволяє глибше зрозуміти механізми політичних інтриг та соціальних перетворень, що резонують із сучасними проблемами влади, зради та морального вибору. Робота пропонує сучасному глядачеві рефлексію про те, як історія впливає на формування суспільних цінностей.

Процес створення дипломної роботи базувався на ретельному дослідженні історичних джерел, що включало аналіз текстів, іконографії та культурних символів династії Тан. Символічне трактування фігур в картині покликане передати складність людських емоцій і мотивів, зокрема у темах зради, амбіцій і трагічного розуміння влади. Головна фігура імператора розташована таким чином, щоб домінувати над композицією, акцентуючи її значущість і унікальність у контексті картини.

Динаміка композиції передана через контрастні лінії та багатоплановість, що створює відчуття руху і напруги. Вишуканий колористичний підхід підкреслює важливість кожного елемента картини: золотаві та багрянні тони символізують велич і трагізм одночасно, тоді як темні відтінки посилюють драматизм сцени. Дипломна робота «Імператор» є не лише художнім твором, а й інтелектуальним осмисленням історії, що сприяє глибшому розумінню зв'язку між минулим і сучасністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BD_%D0%92%D0%B5%D0%B9
2. https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Six_principles_of_Chinese_painting?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc
3. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%81%D0%B0_%D0%A2%D0%B0%D0%B9%D0%BF%D1%96%D0%BD
4. https://ru-frwiki-wiki.translate.goog/wiki/Princesse_Taiping?_x_tr_sl=ru&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc
5. <https://studfile.net/preview/8852887/page:2/>
6. <https://travelworld.org.ua/articles/pechery-mohao-hramovoho-kompleksu-tsyanfodun/>
7. <https://ukrayinska.libretexts.org/>
8. <https://ukrainian.cri.cn/848/2017/01/19/2s47467.htm>
9. https://uk.wikipedia-on-ipfs.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F_%D0%A1%D1%83%D0%B9
10. <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/smert-na-polotni-yak-vidomi-hudozhnyky-zobrazhuvaly-zhahy-vijny/>
11. <https://harpersbazaar.com.ua/culture/art/mystetstvo-pid-chas-viyny-khudozhnyky-pro-zhyttya-robotu-ta-tvorchist/>
12. <https://vikna.tv/styl-zhyttya/podorozhi/vijna-na-polotnah-yak-vidomi-hudozhnyky-zobrazhuvaly-zhahy-vijny/>
13. <https://uk.artprinta.com/en-fr/collections/17th-century/italy>
14. <https://www.wikiart.org/uk/artists-by-art-movement/dinastiya-tan#!#resultType:masonry>
15. <https://depositphotos.com/ua/editorial/the-mini-old-town-in-daming-palace-was-the-imperial-palace-complex-of-the-tang-153891648.html>
16. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D0%BD%27%D0%B0%D0%BD%D1%8C>

ДОДАТКИ

Додаток А. Список ілюстрацій

- Іл. 1. Невідомий художник. Подорож імператора Мінхуана до Шу. Туш, колір. 247х92,6
- Іл. 2. Антуан-Жан Грос. Наполеон на полі битви при Ейлау
- Іл. 3. Артемізія Джентилески. Юдифь обезголовлює Олоферна
- Іл. 4. Гвідо Каньяччі. Смерть Клеопатри
- Іл. 5. Го Чжуншу. Літній палац імператора Мін (Сюаньцзун)
- Іл. 6. Жак-Луї Давид. Смерть Марата, робота Давида. 162х128 см. 1793
- Іл. 7. Жан-Леон Жером. Смерть Цезаря
- Іл. 8. Гу Хунчжун. Нічні роздуми Хань Сізя
- Іл. 9. Чжоу Тяньцю. Зустріч імператора Сюаньцзуна з поетом Лі Баєм. 164х54 см
- Іл. 10. Школа Кано. Китайські придворні імператора Сюаньцзуна грають на флейті (Genso heitekisu), 16 століття. 138,43х168,91 см
- Іл. 11. Невідомий автор. Імператриця У Цзетянь (бл. 683-704 рр. н. е.) з династії Тан
- Іл. 12. Невідомий автор. Портрет Тан Сюаньцзуна Лі Лунцзи, написаний за часів династії Мін
- Іл. 13. Поль Деларош. Страта леді Джейн Грей. 246х297 см. 1833. Національна галерея Лондона
- Іл. 14. Рен Ренфа. Імператор Сюаньцзун дає аудієнцію Чжан Го
- Іл. 15. Сон імператора Танського царства Сюаньцзуна. 82,5х114,2 см
- Іл. 16. Тотоя Хоккей. Імператор Сюаньцзун і Ян Гуйфей. 21,1х19,0 см
- Іл. 17. Шість воїнів, що представляють китайського імператора Сюаньцзуна та Ян Гуйфея, які входять до палацу у супроводі слуг. 175х62 см
- Іл. 18. Янь Лібень. Буньян Ту
- Іл. 19. Янь Лібень. Повний сувій тринадцяти імператорів
- Іл. 20. Пошуковий нарис
- Іл. 21. Етап роботи картини «Імператор»
- Іл. 22. Етап роботи картини «Імператор»

Додаток Б. Альбом ілюстрацій



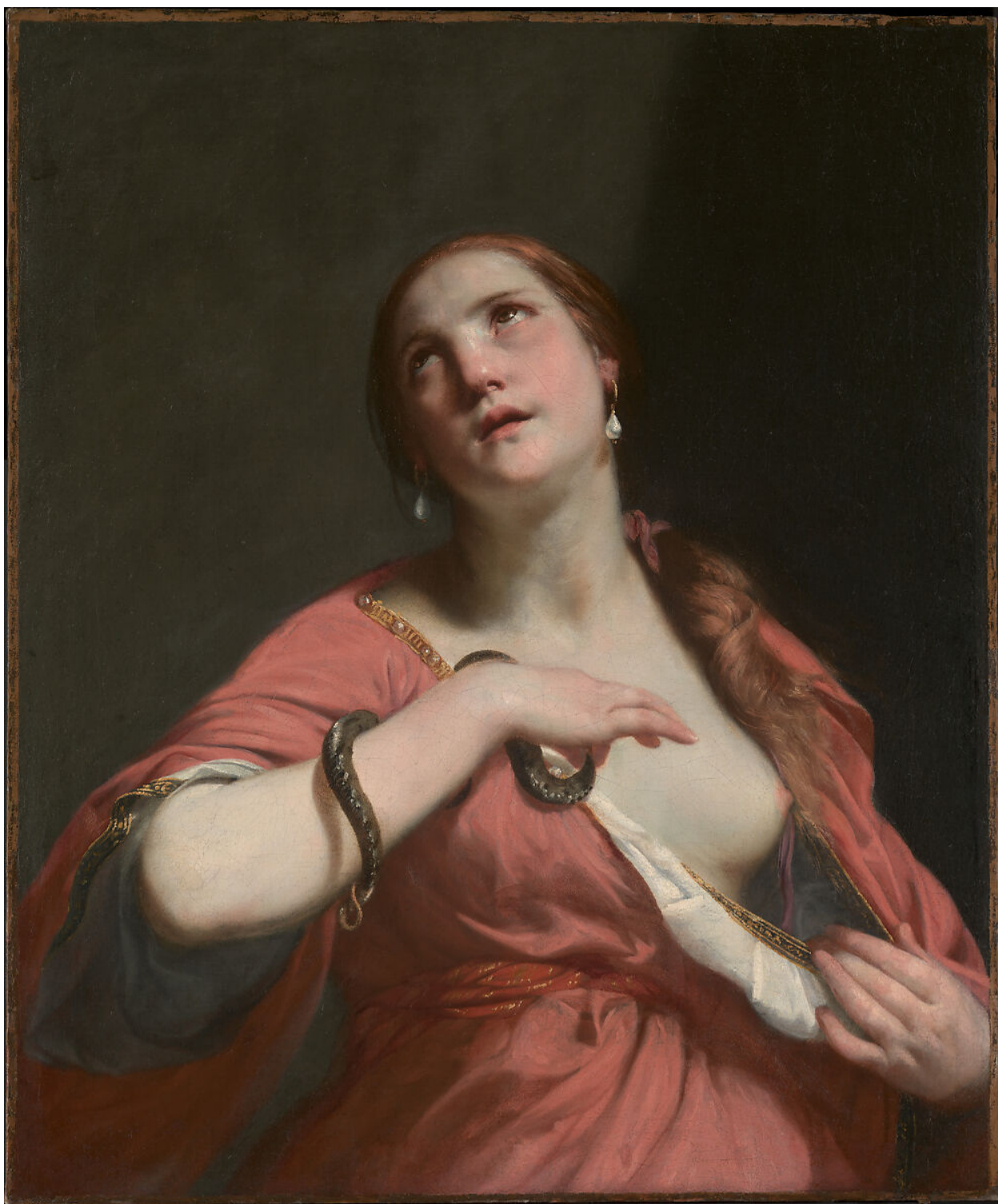
Іл. 1. Невідомий художник. Подорож імператора Мінхуана до Шу



Іл. 2. Антуан-Жан Грос. Наполеон на полі битви при Ейлау



Іл. 3. Артемізія Джентилески. Юдифь обезголовлює Олоферна



Іл. 4. Гвідо Каньяччі. Смерть Клеопатри



Іл. 5. Го Чжуншу. Літній палац імператора Мін (Сюаньцзун)



Іл. 6. Жак-Луї Давид. Смерть Марата, робота Давида. 1793



Іл. 7. Жан-Леон Жером. Смерть Цезаря



Іл. 8. Гу Хунчжун. Нічні роздуми Хань Сізая



Іл. 9. Чжоу Тяньцю. Зустріч імператора Сюаньцзуна з поетом Лі Баєм



Іл. 10. Школа Кано. Китайські придворні імператора Сюаньцзуна грають на флейті



Іл. 11. Невідомий автор. Імператриця У Цзетянь



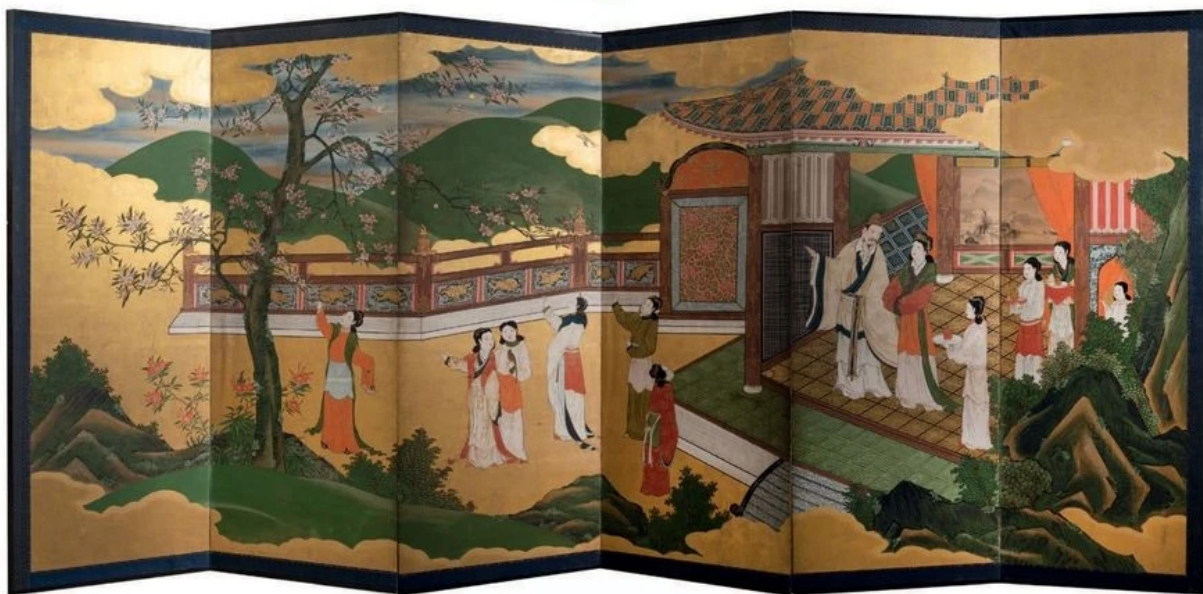
Іл. 12. Невідомий автор. Портрет Тан Сюаньцзуна Лі Лунцзи, написаний за часів династії Мін



Іл. 13. Поль Деларош. Страта леді Джейн Грей



Іл. 16. Тотоя Хоккей. Імператор Сюаньцзун і Ян Гуйфей



Іл. 17. Шість воїнів, що представляють китайського імператора Сюаньцзуна та Ян Гуйфея, які входять до палацу у супроводі слуг



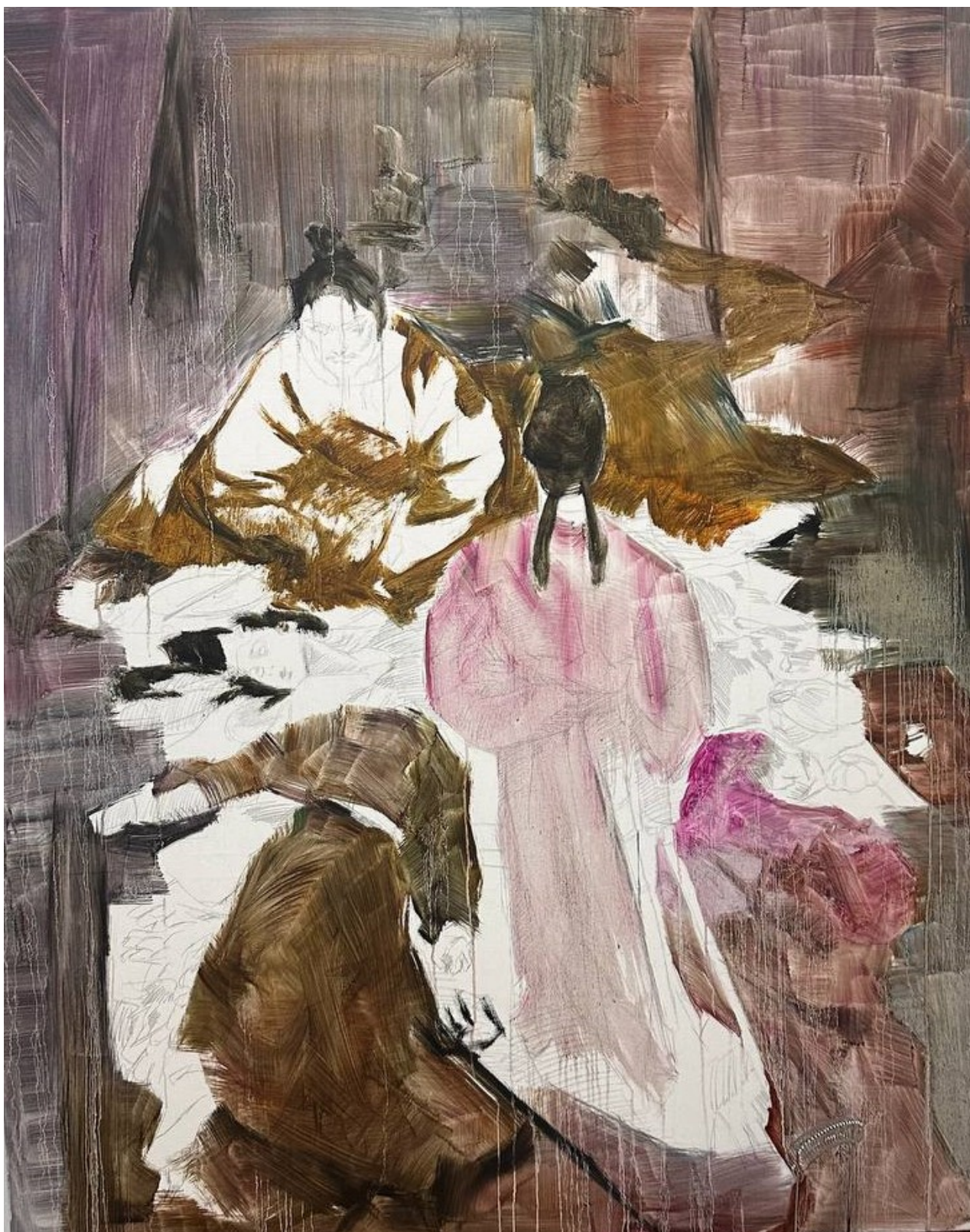
Іл. 18. Янь Лібень. Буньян Ту



Іл. 19. Янь Лібень. Повний сувій тринадцяти імператорів



Іл. 20. Пошуковий нарис



Іл. 21. Етап роботи картини «Імператор»



Іл. 22. Етап роботи картини «Імператор»