

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧЖАН ХЕН

УДК 75.03:7.04:39(=581)(513.21)"199/200"(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖИВОПИС КИТАЙСЬКИХ ЕТНІЧНИХ МЕНШИН В ЮНЬНАНІ
КІНЦЯ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ
РЕПЕРТУАР І ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

簽署人：

陈旭 陈旭 陈旭

5948787953E847F...

Х. ЧЖАН

Науковий керівник:

Котляр Євген Олександрович

Кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Чжан Хен. Живопис китайських етнічних меншин в Юньнані кінця XX – початку XXI ст.: жанрово-тематичний репертуар і образно-стилістичні особливості. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків, 2025.

Дисертація присвячена дослідженню *школи живопису* провінції Юньнань кінця XX – початку XXI ст. Її розвиток засвідчує провідні тенденції у китайському мистецтві цього часу й демонструє унікальність власного шляху. Ця школа відображає головну загально китайську тенденцію синтезу Сходу і Заходу, що проявилася у модернізації традиційних художніх підходів. Розкриття цих питань обумовлює *актуальність* роботи.

Метою дослідження є визначення особливостей становлення, розвитку та художньої трансформації регіональної школи живопису Юньнань упродовж кінця XX – початку XXI ст. на тлі загального контексту образотворчого мистецтва Китаю. *Об'єктом дослідження* є юньнаньська школа живопису у контексті розвитку китайського мистецтва зазначеного часу. *Предметом дослідження* є розвиток юньнаньської школи живопису у контексті жанрових, сюжетно-тематичних, та образно-стилістичних особливостей.

У дисертації уперше в межах українського сходознавства здійснено історіографічний аналіз китайської, української та західної наукової літератури щодо формування та розвитку юньнаньської школи живопису; введено до наукового обігу текстові та візуальні джерела; актуалізовано їхній статус та значення у межах визначених мети та завдань; здійснено періодизацію становлення та розвитку юньнаньської школи живопису XX – початку XXI ст.; досліджено та проаналізовано кожен із періодів як компоненти спільного мистецького процесу; досліджені особливості розвитку

всіх етапів; визначені специфічні характеристики у живописі «паризького», соцреалістичного та сучасного етапів; проаналізовано палітру жанрів та сюжетно-тематичний репертуар юньнаньської школи живопису; надано мистецтвознавчу характеристику «сильному кольоровому живопису» Юньнань, як ключовому стилістичному напрямку у розвитку школи, удосконалено бачення феномену *чжунцай* («сильний колір»), як одного з найбільш типових маркерів художньої виразності юньнаньської школи; набуло подальшого розвитку розуміння місця школи живопису Юньнань у контексті розвитку образотворчого мистецтва Китаю 1990-х – 2020-х рр.

Робота містить вступ, три розділи, висновки, список літератури, альбом ілюстрацій, список моїх власних публікацій й апробацій.

У *першому розділі* аналізуються спільні та відмінні риси досліджень українських, китайських та європейських науковців, дається характеристика джерельної бази та методів дослідження. Аналіз китайських і західних праць дозволяє чітко ідентифікувати характер впливу західного живопису доби модернізму на процес проявлення «сильного кольорового живопису» Юньнаню як повноцінного регіонального мистецького феномену.

Проведений аналіз китайських та західних досліджень дозволяє більш чітко ідентифікувати характер впливу західного живопису доби модернізму на процес проявлення «сильного кольорового живопису» у сучасних художніх якостях – як самобутнього повноцінного регіонального феномену живопису. Робиться висновок, що сучасний юньнаньський живопис «сильними кольорами» представляє собою своєрідний синтез тріади, де поєднуються давня китайська техніка (яскравість мінеральних фарб) із локальною етнічною естетикою (спрощені форми, сміливі й відкриті кольори) на ґрунті використання й осучаснення досвіду європейського модернізму в олійному живописі (жанри, пластична мова, формальні засоби виразності).

У *другому розділі* увага приділена аналізу формування юньнаньської школи живопису у 1930-х – 1990-х роках. Саме в цей період відбувається становлення базових художніх принципів у розвитку школи. На початковій

«паризькій» стадії (перша третина – середина ХХ ст.) закладаються підвалини академічного живопису, відбувається знайомство китайських митців Юньнаня, таких як Ляо Сінсюе (廖新学), Лю Цзимін (刘自) із західноєвропейським модернізмом. Показано, що як для більшості художніх шкіл Китаю, творчість митців «паризького» періоду відіграли ключову роль для демаркації традиційного та модерного мистецтва. Знайомство із західноєвропейськими тенденціями в живописі спонукало митців до переосмислення власного досвіду, що помітно на прикладі творчості зазначених представників школи.

Друга стадія пов'язана із викликами «соцреалістичного» мистецтва, які долали такі представники школи як Лінг Лінг (林聆), Ван Цзінюань (王晋元) та Чжан Дін (张行). Юньнаньська школа живопису у 1950-х – 1960-х рр. відрізнялась широким розмаїттям жанрів та образно-стилістичних форм. Проте якщо взяти до уваги специфіку китайського розуміння естетики та фактор традиційного мистецтва, можна стверджувати про певну видову еклектику, що віддзеркалилась у використанні художньої стратегії *гохуа* для втілення соцреалістичних мотивів (наприклад, в творчості Ван Цзінюаня та Мей Сяоціна), а олійного живопису – для вираження неформальних символічних змістів (приміром, в роботах Чжан Діна). Саме у 1950-х рр. школа живопису Юньнань виходить на загальнокитайський рівень, встановлюється її сюжетно-тематичний репертуар, стають впізнаваними окремі локальні художні напрямки (у першу чергу, живопису з етнічними мотивами), а також формуються засади феномену «сильного кольорового живопису».

Справжній злет у розвитку школи відбувся наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., коли її найбільш активні представники Дін Шоуган (丁绍光), Яо Чжунхуа (人物简介) та Юань Юньшень (袁运生) здійснили прорив у напрямку «нового реалізму» та закріпили за юньнаньським осередком першість художнього явища *чжунцай*: «сильного кольорового живопису».

У цей період важливою рисою школи стали неформальні художні об'єднання (Товариство «Шень», «Південно-західна група»). Учасники неформального руху Мао Сюхуей (毛旭辉), Чжан Сяоган (张晓刚), Є Юнцін (叶永青等), Пан Дехай (潘德海) перетворили юньнаньську школу живопису на національний феномен, помітно розширили жанровий та сюжетно-тематичний репертуар. Саме у цей час специфікою юньнаньського мистецького осередку став пошук художньої проблематики та методології, що певною мірою протиставлялися «столичному» мистецтву. Таким чином, становлення місцевої школи живопису у 1980-х – 1990-х рр. відбувалось саме як «юньнаньської», а не «куньмінської» (за найбільшим містом Куньмін).

У *третьому розділі* аналізуються напрямки розвитку та тенденції художньої мови юньнаньського живопису на початку ХХІ ст. На прикладі двох художніх кейсів, розглядаються характерні риси розвитку школи у рамках моделі «вчитель – учні» (Ден Анке (邓安克) та його учні «молодшого» покоління Чжоу Чансін (周昌新) і Гао Тань (高添) та інші; Ян Цзолін (杨作霖) та його учні професійного і аматорського кола Ю Сюньфан (喻勋芳), Ян Веньцзюнь (杨文军), Ян Цзируо (杨紫若) та інші). Показано, що у творчості Ден Анке проявляється особливе ставлення до юньнаньського «сильного» кольорового живопису, як до центральної художньої традиції, яка має репрезентативне значення. Художник розвивається у власному річищі, він змінює традиційні підходи та прагне працювати на рівні авторського стилістичного представлення. У творчість учнів Ден Анке «молодшого» покоління юньнаньського живопису Чжоу Чансіня та і Гао Таня продовжує домінувати тенденція «сильного кольору», проте одночасно і Чжоу Чансін, і Гао Тань активно експериментують із актуальними трендами в китайському образотворчому мистецтві. Для Чжоу Чансіня є характерним звернення до пост-традиційної естетики, використання прийомів *гохуа* у олійній картині. Гао Тань працює у міжжанровому просторі, експериментуючи з пейзажем, натюрмортом і сюжетно-тематичною картиною.

Окрема увага приділена ролі жанру автентичного юньнаньського пейзажу на прикладі творчості Венг Кейсюня (翁凯旋) та Чень Лю (陈流), а також проаналізована експериментальна творчість Тан Чжиганга (唐志冈), що працює на перетині юньнаньських традицій й контемпорарі арт. Розділ завершується дослідницьким оглядом визначального маркера в художній репрезентації юньнаньського живопису – традиційного костюму. На прикладі творчості Бай Ши (白实), Яо Чжунхуа (人物简介), Сунь Цзінбо (孙景波) та інших митців різних поколінь показано залучення мотивів етнічного одягу у портреті та сюжетно-побутовій картині. Простежено та доведено, що поєднання пейзажу та сюжетної картини дозволило зазначеним митцям створювати повноцінну та розгорнуту панораму культурного розмаїття провінції. У свою чергу, залучення традиційного костюму й використання його елементів у різних художніх стилях, підсилює регіональний колорит та етнічну специфіку «сильного» кольорового живопису Юньнаня. В залежності від художнього завдання, митці підходять до цього творчо, поєднуючи формальну структуру творів (декоративні й живописні завдання) із змістовним наповненням (сюжет – характери – ідентичність).

Дисертація завершується змістовними **висновками**, які узагальнюють результати дослідження та відповідають визначеним позиціям наукової новизни, меті та завданням дисертації.

Ключові слова: сучасний живопис Китаю, юньнаньська школа живопису, «сильний кольоровий живопис» Юньнань, періодизація живопису Китаю ХХ ст., етнографізм, колоризм, художня мова.

ANNOTATION

Zhang Heng. Painting of Chinese Ethnic Minorities in Yunnan in the Late Twentieth – Early Twenty-First Centuries: Genre–Thematic Repertoire and Figurative and Stylistic Features. – Qualification Work in the Form of a Manuscript.

Dissertation for the degree of candidate of art history in the specialty 17.00.05 – Fine Arts. Kharkiv State Academy of Design and Arts. – Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of the Yunnan province school of painting in the late twentieth – early twenty-first centuries. The development of this school of painting testifies to the leading trends in Chinese art of that time and demonstrates the uniqueness of its own path. It reflects the main general Chinese trend of the synthesis of East and West, which manifested itself in the modernization of traditional artistic approaches. The disclosure of these issues determines *the relevance* of the work.

The purpose of the study is to determine the features of the formation, development and artistic transformation of the Yunnan regional school of painting during the late twentieth – early twenty-first centuries against the background of the general context of Chinese fine arts. *The object of the study* is the Yunnan school of painting in the context of the development of Chinese art within a specified period of time. *The subject of the study* is the development of the Yunnan school of painting in the context of genre, plot-thematic, and figurative and stylistic features.

For the first time within the framework of Ukrainian Oriental studies, the present dissertation provides a historiographical analysis of Chinese, Ukrainian and Western scholarly literature on the formation and development of the Yunnan school of painting. It introduces textual and visual sources into academic circulation; reassesses their significance in accordance with the stated research objectives, and establishes a periodization of the school's development from the twentieth to the early twenty-first century. Each period is examined as a component of a continuous artistic process, highlighting distinctive features in the “Parisian”,

Socialist Realism, and contemporary stages. The dissertation analyses the palette of genres and thematic repertoire of the Yunnan school, provides an art-historical characterization of Yunnan “strong colour painting” as a key stylistic direction, refines the understanding of the *zhongcai* (“strong colour”) phenomenon as a defining marker of the school’s artistic expressiveness, and clarifies the place of the Yunnan school in the broader context of Chinese fine arts from the 1990s to the 2020s.

The dissertation includes an introduction, three chapters, conclusions, a list of references, an album of illustrations, and a list of the author’s own publications and approbations.

The first chapter analyzes the common and distinctive features of the research by Ukrainian, Chinese and European scholars, and provides a description of the source base and research methods. The comparison of Chinese and Western studies makes it possible to determine more precisely the nature of the influence of Western modernist painting on the emergence of “strong colour painting” in Yunnan as a distinct regional artistic phenomenon. It is concluded that modern Yunnan painting with “strong colours” represents a synthesis of three components: the ancient Chinese tradition (brightness of mineral pigments), local ethnic aesthetics (simplified forms, bold and open colours), and the adaptation of European modernist experience in oil painting (genres, plastic language, and formal means of expression).

The second chapter focuses on the formation of the Yunnan school of painting in the 1930s – 1990s, when its main artistic principles in the development of the school were established. At the initial “Parisian” stage (from the early to the mid-twentieth century), the foundations of academic painting were laid, and Chinese artists from Yunnan, such as Liao Xinxue (廖新学), Liu Ziming (刘自) became acquainted with Western European modernism. As in most art schools in China, the “Parisian” period played a key role in differentiating traditional and modern art. Exposure to European artistic trends prompted Yunnan painters to reinterpret their own experience, as seen in the works of these representatives.

The second stage is associated with the challenges of "socialist realism" art, which artists such as Lin Ling (林聆), Wang Jingyuan (王晋元) and Zhang Ding (张汀) managed to overcome. In the 1950s and 1960s, the Yunnan school was characterized by diversity of genres and stylistic forms. However, considering the specific Chinese understanding of aesthetics and traditional art, a certain stylistic eclecticism can be observed: the *guohua* technique was used to depict Socialist Realism subjects (e.g., in the works of Wang Jinyuan and Mei Xiaoqing), while oil painting served to convey informal symbolic meanings (e.g., in the works of Zhang Ding). By the 1950s, the Yunnan school of painting had gained nationwide recognition, developed a distinctive thematic repertoire, established recognizable local artistic trends (primarily, painting with ethnic motifs), and formed the foundations of the "strong colour painting" phenomenon.

A true flourishing of the school took place in the late 1980s – early 1990s, when its leading representatives Ding Shougang (丁绍光), Yao Zhonghua (人物小简介) and Yuan Yunsheng (袁运生) made a breakthrough in the direction of "new realism" and secured the primacy of the artistic phenomenon of *zhongcai*: "strong colour painting" for the Yunnan art center. Informal artistic groups such as the Shen Society and the "Southwest Group" played a significant role in this process. Artists Mao Xiuhui (毛旭辉), Zhang Xiaogang (张晓刚), Ye Yongqing (叶永青等), and Pan Dehai (潘德海) transformed the Yunnan school of painting into a nationwide phenomenon, significantly expanding its thematic and genre scope. It was at this time that the specifics of the Yunnan art center became the search for artistic issues and methodologies that were to some extent opposed to the "capital" art. Thus, the formation of the local school of painting in the 1980s – 1990s took place precisely as "Yunnan", and not "Kunming" (after the largest city of Kunming).

The third chapter examines the development trends and evolution of the artistic language of Yunnan painting at the beginning of the twenty-first century. Using two artistic cases as an example, it analyses the "teacher-student" model of continuity —Deng Anke (邓安克) and his students of the "younger" generation

Zhou Changxin (周昌新) and Gao Tan (高添) and others, as well as Yang Zolin (杨作霖) and his students of the professional and amateur circles Yu Xunfang (喻勋芳), Yang Wenjun (杨文军), Yang Jiruo (杨紫若). Deng Anke's work reveals a deep connection with the tradition of Yunnan "strong colour painting", while developing an individual artistic language. He changes traditional approaches and strives to work at the level of the author's stylistic representation. In the work of Deng Anke's students of the "younger" generation of Yunnan painting, Zhou Changxin and Gao Tan, the tendency of "strong colour" continues to dominate, but at the same time, both Zhou Changxin and Gao Tan actively experiment with current trends in Chinese fine art. Zhou Changxin is characterized by an appeal to post-traditional aesthetics, the use of guohua techniques in oil painting. Gao Tan works in an intergenre space, experimenting with landscape, still life and plot-thematic painting. Special attention is given to the genre of authentic Yunnan landscape (e.g., Weng Keixun (翁凯旋), Chen Liu (陈流), and the experimental work of Tang Zhigang (唐志冈), who merges Yunnan traditions with contemporary art. The chapter also highlights the motif of traditional costume as a defining marker of regional identity. In the works of Bai Shi (白实), Yao Zhonghua, and Sun Jingbo (孙景波), ethnic dress appears in portraits and genre scenes, symbolizing the cultural diversity of the province. The synthesis of landscape and figurative painting, as well as the incorporation of traditional costume, strengthens the regional and ethnic character of Yunnan's "strong colour painting". Depending on the artistic task, the artists approach this creatively, combining the formal structure of the works (decorative and pictorial tasks) with the content (plot – characters – identity).

The dissertation concludes with summary of findings that correspond to the stated objectives, highlight the elements of scientific novelty, and confirm the achievement of the research goals.

Keywords: modern Chinese painting, Yunnan School of Painting, "strong colour painting" of Yunnan, periodization of Chinese painting of the twentieth century, ethnography, colorism, artistic language.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Чжан Х. Характерні особливості школи юньнанського живопису у творчості Ден Анке (邓安克) та його учнів «молодшого» покоління. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. Т. XXVI. № 2. С. 92–101.
DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.02.06>
URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/53>
2. Котляр Є., Чжан Х. Формування юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини ХХ ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3. Т. 2. С. 98–112.
DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-14>
URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2926/2753>
3. Чжан Х. Традиційний костюм народів провінції Юньнань у жанровому та сюжетно-тематичному репертуарі юньнаньської школи живопису. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2025. Т. XXVII. № 1. С. 167–176.
DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.01.14>
URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/60>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Чжан Х. Характерні особливості школи Юньнанського живопису у творчості Ден Анке (邓安克). *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*: тези доповідей. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 13–14 листопада 2024 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2024. С. 203-207. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-01/Methodology_Tesy_13-14_11_2024_9.pdf

2. Чжан Х. Чжоу Чансінь (周昌新) – представник молодшого покоління «сильного» кольорового живопису школи Юньнань. *Дванадцять наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 65-річчю заснування факультету теорії та історії мистецтва в НАОМА: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, НАОМА, 30 листопада 2024 р.* Львів-Торунь: Liha-Pres, 2024. – С. 202-203. URL: https://www.platonconference.kiev.ua/documents/12_platon_chit.pdf
3. Чжан Х., Котляр Є. Селянський реалізм Яо Чжунхуа (人物简介): сюжетно-образні особливості у творах 1970-х – 1990-х рр. *2nd International Scientific – Practical Conference «Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives»*, Klaipėda University, March 7th, 2025. Klaipėda, 2025. С. 195-198.
4. Чжан Х. Образи міста та ландшафту у пейзажах Венг Кейсюня (翁凯旋). *Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17-18 квітня 2025 року.* Харків: ХДАДМ, 2025. – С. 131-133. URL: www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/06/taranush-chitanna-2025.pdf

ЗМІСТ

ЗМІСТ	13
ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ	23
1.1. Історіографія та попередні дослідження проблеми	23
1.1.1. Китайські мистецтвознавчі дослідження юньнаньської школи живопису	23
1.1.1.1. Проблематика становлення школи: етапи та динаміка розвитку	23
1.1.1.2. «Сильний кольоровий живопис» Юньнаня – центральна дослідницька проблема китайської історіографії	32
1.1.2. Роль та місце художньої школи Юньнаня в контексті загальної еволюції китайського образотворчого мистецтва: західний погляд	39
1.1.3. Українська історіографія проблеми	45
1.2. Джерела та методи дослідження	56
1.2.1. Джерельна база дисертації	56
1.2.2. Методологічний апарат роботи	63
Висновки до першого розділу	66
РОЗДІЛ 2. ШКОЛА ЖИВОПISУ ЮНЬНАНЬ У 1930-х – 1990-х рр.: МОДЕРНІЗМ, СОЦРЕАЛІЗМ, МИСТЕЦТВО «НОВОЇ ХВИЛІ»	70
2.1. Формування юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини ХХ ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва	70
2.1.1. Етап раннього модернізму 1920-х – 1940-х рр.	72
2.1.2. Етап соціалістичного реалізму 1950-х – 1970-х рр.	76

2.2. Загальні особливості розвитку школи живопису Юньнань у 1980-х – 1990-х рр.	81
2.2.1. «Селянський реалізм» та етнічні мотиви народів Юньнаня у творчості Яо Чжунхуа (人物简介) та Юань Юньшена (袁运生) у 1970-х – 1990-х рр.	82
2.2.2. Роль неформальних художніх об'єднань Юньнаня 1980-х рр. у становленні регіональної школи живопису (Товариство «Шень», «Південно-західна група»)	89
Висновки до другого розділу	96

РОЗДІЛ 3. ЮНЬНАНЬСЬКИЙ ЖИВОПИС НА ПОЧАТКУ ХХІ ст.: НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ.....	109
3.1. Характерні особливості школи юньнаньського живопису у творчості Ден Анке (邓安克) та його учнів «молодшого» покоління	110
3.2. Образи міста та ландшафту у творчості провідних художників юньнаньської школи	117
3.2.1. Творчі ремінсценції юньнаньських ландшафтів у «міських» та «селянських» пейзажах Ян Цзоліня (杨作霖) та його учнів	117
3.2.2. Венг Кейсюнь (翁凯旋): майстер автентичного юньнаньського пейзажу	124
3.2.3. Чень Лю (陈流) – художник «червоної землі»	126
3.2.4. Експериментальна творчість Тан Чжиганга (唐志冈): на перетині юньнаньських традицій і живопису контемпорарі арт	129
3.3. Традиційний костюм народів провінції Юньнань у жанровому та сюжетно-тематичному репертуарі юньнаньської школи живопису	134
3.3.1. Регіональний етнічний костюм у системі засобів виразності пейзажу та сюжетної картини	136
3.3.2. Етнічна художня образність у жанрі портрету	139
Висновки до третього розділу	143

ВИСНОВКИ	145
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	152
ДОДАТКИ	176
ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ	176
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	176
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	185
ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ	257

ВСТУП

Актуальність проблеми. Справжній художній феномен, юньнаньська школа живопису (重彩画) є надзвичайно актуальною для дослідження, оскільки її розвиток засвідчує провідні тенденції у китайському образотворчому мистецтві ХХ – ХХІ ст., одночасно демонструючи унікальність власного шляху. Мистецька еволюція цієї школи є не інакше як справжньою енциклопедією художньої ідентичності, що наочно демонструє, як саме можна через збереження етнічного ядра сформувати повноцінну живописну форму. Це виявляється у її жанровій своєрідності, розлогому сюжетно-тематичному репертуарі та багатьох відтінках образного розмаїття.

Головною загальнокитайською тенденцією, яку відображає школа, є синтез Сходу і Заходу, або модернізація традиційної естетики. Як і інші прогресивні напрямки, юньнаньські митці (починаючи з таких засновників, як Цзян Тефен і Лю Шаохуей) активно інтегрували елементи західного модернізму – наприклад, кубізму, фовізму та європейської абстракції – у китайську художню практику. Вони відійшли від монохромності та лінійності традиційного живопису *гохуа*, що відповідало загальнонаціональному пошуку нових візуальних мов після травм Культурної революції, включно з тенденцією «Живопису шрамів» та регіоналізмом. Важливим загальнокитайським трендом є й переосмислення культурної спадщини, що проявилось у поверненні до міфологічних, буддійських та етнічних сюжетів, які були заборонені в попередні десятиліття періоду соцреалізму.

Утім, унікальний шлях юньнаньської школи визначається її стилістичною та культурною самобутністю. Стилiстично унікальнiсть полягає у використанні техніки «сильного кольору»: замість легкої туші митці застосовують густі, насичені мінеральні пігменти (опакові фарби), які надають роботам інтенсивної декоративності та енергії, почасти нагадуючи давні

настінні розписи Дуньхуану. Фігури часто окреслюються чіткими чорними, золотими або срібними контурами, створюючи візуальний діалог між кольоровим полем та графічною лінією. Культурна унікальність нерозривно пов'язана з географією Юньнані – провінції з найбільшою етнічною різноманітністю в Китаї. Митці відійшли від мистецтва центральних регіонів, занурившись у фольклор, ритуали та побут народів дай, і, хані та інших меншин. Їхні картини рясніють образами джунглів, екзотичних тварин, елементами трайбового одягу та сміливими еротичними образами, що ґрунтуються на місцевих звичаях. Це регіональне «коріння» дозволило юньнаньській школі створити автентичний, яскравий та самодостатній художній феномен, який, хоч і модернізувався, але зберіг глибинний зв'язок із місцевою культурою, забезпечивши собі визнання як у Китаї, так і на Заході.

Мистецька еволюція школи є справжньою енциклопедією художньої ідентичності, яка демонструє як саме можна через збереження етнічного ядра (фольклору, ритуалів та образів чисельних меншин провінції Юньнань) сформувати повноцінну живописну форму із жанровою своєрідністю, розлогим сюжетно-тематичним репертуаром та багатим образним розмаїттям. Використовуючи техніку «сильного кольору» юньнаньські митці створили стиль, який має унікальну жанрову своєрідність, поєднуючи монументальність давніх розписів із декоративністю сучасного мистецтва. Їхній сюжетно-тематичний репертуар охоплює не лише традиційні китайські теми, а й екзотичні сцени з життя джунглів та міфології місцевих народів, що забезпечує непересічне образне розмаїття. Поєднання цих глибоко національних мотивів із впливами західного модернізму (кубізму, фовізму) дозволило школі здобути міжнародне визнання, підтверджуючи, що істинно регіональне мистецтво здатне стати всесвітньо значущим. Таким чином, юньнаньська школа являє собою повноцінну живописну форму, яка збагатила китайське мистецтво ХХ – ХХІ ст. новою естетикою та глибиною.

Не дивлячись на те, що візитівкою художньої мови школи є «сильний кольоровий живопис», який має масштабну історіографію та іконографію,

юньнаньський живопис інтегрований практично в усі головні напрямки сучасного живопису Китаю: від «нового реалізму» до контемпорарі арт.

Знаковою подією для виходу школи живопису Юньнань на нові міжнародні арени стало проведення у травні 2012 року у Куньміні на базі Юньнаньського інституту мистецтв спільної китайсько-української виставки на честь 20-річчя встановлення дипломатичних відносин між Україною і Китаєм [17, с. 128].

Виставка сфокусувалась на олійному живописі, так як українська національно художня школа, особливо в галузі олійного малярства, високо цінується в Китаї через її зв'язок із класичною радянською та європейською реалістичною традицією. Обрання Юньнані для такої виставки у 2012 році є показовим. Провінція у художньому сенсі сама по собі унікальним синтезом традиційного китайського мистецтва та модерністичних ідей, запозичених із Заходу (де олійний живопис грав ключову роль). У цьому сенсі, поєднання українського та китайського контекстів у спільному експозиційному просторі є важливим символічним кроком для осмислення міжнародної ідентифікації школи, яка продовжує через освітні проєкти інтегруватись до європейського мистецтва.

Особливо важливо дослідити й показати, що юньнаньська школа живопису має прямий стосунок до трансформацій у художній культурі та мистецтві Китаю кінця 1980-х – початку 1990-х рр. Це, у свою чергу, потребує ґрунтовного переосмислення витоків формування школи, які варто шукати у процесах та мистецьких практиках першої половини ХХ ст. У цьому сенсі для становлення сучасного живопису Юньнаня беззастережно вагоме значення має «паризький» етап навчання ключових митців-засновників школи. **Актуальність проблеми** полягає саме у необхідності цілісного, комплексного та нового погляду на цей феномен, що також зумовлює подальші перспективи її аналізу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої

кваліфікації кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Мета дослідження – визначити особливості становлення, розвитку та художньої трансформації регіональної школи живопису Юньнань упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на тлі загального контексту образотворчого мистецтва Китаю.

Визначена обумовлює основні завдання дослідження:

- провести історіографічний аналіз китайської, української та західної наукової літератури з проблематики дослідження;
- здійснити періодизацію становлення та розвитку юньнаньської школи живопису; дослідити та охарактеризувати кожен із періодів;
- виявити та продемонструвати спільні та відмінні риси між трьома основними етапами в еволюції школи («паризького», соцреалістичного та сучасного) на тлі загальних процесів у китайському образотворчому мистецтві;
- розглянути та обґрунтувати палітру жанрів та сюжетно-тематичний репертуар, що характерні для усіх етапів розвитку школи;
- надати характеристику основним художнім концептам школи Юньнань, визначити роль юньнаньського живопису у проявленні відмінностей між регіональними та національними тенденціями розвитку китайського образотворчого мистецтва.

Об'єктом дослідження є юньнаньська школи живопису у контексті розвитку китайського образотворчого мистецтва зазначеного періоду часу.

Предмет дослідження – проблематика становлення та розвитку юньнаньської школи живопису у контексті жанрових, сюжетно-тематичних, та образно-стилістичних особливостей.

Межі дослідження. Хронологія дослідження впливає із загальних процесів розвитку образотворчого мистецтва Китаю та включає періоди, що так чи інакше дотичні до формування часопростору юньнаньської школи,

серед яких: «паризький» (перша половина ХХ ст.), період домінування мистецтва соцреалізму (1950-ті – 1970-ті рр.) та сучасний (кінець ХХ – початок ХХІ ст.).

Матеріали дослідження включають монографії, фахові публікації у періодичних виданнях, дисертації, статті з електронної мережі Інтернет, музейні та приватні зібрання творів образотворчого мистецтва представників юньнаньської школи живопису, а також твори образотворчого мистецтва компаративного значення (використані для порівняння та аналізу живопису самої школи).

Методи дослідження включають як загальнонаукові, так і спеціальні. Загальнонаукові методи забезпечують систематичність та історичну глибину дослідження (використані історико-хронологічний та історико-системний методи, порівняльно-типологічний метод, біографічний метод для уточнення цілого ряду питань в хронології розвитку школи). Спеціальні методи фокусуються на художньому творі як об'єкті естетичного досвіду. Центральне місце посів формально-стилістичний аналіз, спрямований на вивчення візуальних характеристик та композиційно-пластичних рішень, а також методи іконологічного та іконографічного аналізу. Окремою групою стали методи синтезу, які фокусуються на формально-технічному та іконологічному синтезі. Підсумковим синтезуючим методом став герменевтичний, який дозволив об'єднати результати формального та іконографічного аналізів у єдину, цілісну інтерпретацію художнього твору.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

– *уперше* в межах українського сходознавства *здійснено історіографічний аналіз* китайської, української та західної наукової літератури стосовно формування та розвитку юньнаньської школи живопису;

– *введено до наукового обігу* текстові та візуальні джерела; актуалізовано їхній статус та значення у межах визначених мети та завдань;

– *здійснено періодизацію* становлення та розвитку юньнаньської школи живопису ХХ – початку ХХІ ст.; досліджено та проаналізовано кожен із періодів як компоненти спільного мистецького процесу;

– *досліджені* особливості розвитку кожного окремого етапу; проаналізовані та показані специфічні характеристики у живописі «паризького», соцреалістичного та сучасного етапів;

– *проаналізовано* палітру жанрів та сюжетно-тематичний репертуар юньнаньської школи живопису;

удосконалено бачення феномену *чжунцай* («сильний колір»), як одного з найбільш типових маркерів художньої виразності юньнаньської школи;

набуло подальшого розвитку розуміння сутності та місця школи живопису Юньнань у контексті розвитку образотворчого мистецтва Китаю 1990-х – 2020-х рр.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що дисертація надає цілісне, системне та обґрунтоване з наукової точки зору уявлення щодо особливостей становлення, розвитку та художньої трансформації регіональної школи живопису Юньнань упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на тлі загального контексту образотворчого мистецтва Китаю.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання основних положень і матеріалів дисертації у навчальному процесі (у лекційних курсах із живопису), для розробки навчально-методичних посібників і програм теоретичних курсів із тематики регіонального китайського живопису.

Особистий внесок здобувача. Автором досліджена еволюція школи живопису Юньнань упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на тлі загального контексту образотворчого мистецтва Китаю. Головні наукові результати роботи отримані автором особисто. У статті, виконаній у співавторстві з канд. мист., проф. Є. Котляром (№ 2), автором уточнено біографічні дані, досліджено стильові засади творчості митців-фундаторів юньнаньської школи, визначено коло митців «паризького» періоду.

Апробація результатів дослідження відбувалась на Всеукраїнських і міжнародних науково-практичних конференціях, на яких було представлено доповіді і надруковано тези: *«Характерні особливості школи Юньнанського живопису у творчості Ден Анке (邓安克)»* (VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»: тези доповідей. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 13–14 листопада 2024 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2024. С. 203-207); *«Чжоу Чансінь (周昌新) – представник молодшого покоління «сильного» кольорового живопису школи Юньнань»* (Дванадцяті наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 65-річчю заснування факультету теорії та історії мистецтва в НАОМА: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, НАОМА, 30 листопада 2024 р. Львів-Торунь: Liha-Press, 2024. С. 202-203; *«Селянський реалізм Яо Чжунхуа (人物简介): сюжетно-образні особливості у творах 1970-х – 1990-х рр.»* (2nd International Scientific – Practical Conference «Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives», Клайпедський університет, 7 березня 2025 р. Клайпеда, 2025. С. 195-198 (у співавторстві з Є. Котляром); *«Образи міста та ландшафту у пейзажах Венг Кейсюня (翁凯旋)»* (Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17-18 квітня 2025 р. Харків: ХДАДМ, 2025. С. 131-133).

Публікації. Основні положення дисертації оприлюднені в 7 наукових публікаціях: 3 з них – у фахових наукових виданнях категорії «Б», що входять до переліку МОН України, 4 – у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура та обсяг роботи. Робота містить вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел (180 позиції) та ілюстрації (145 позиції). Загальний обсяг роботи із анотаціями і додатками складає 258 стор., основний текст – 142 стор.

РОЗДІЛ 1

СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ

1.1. Історіографія та попередні дослідження проблеми

1.1.1. Китайські мистецтвознавчі дослідження юньнаньської школи живопису

1.1.1.1. Проблематика становлення школи: етапи та динаміка розвитку. У сучасній дослідницькій літературі формування школи живопису Юньнаня зосереджується навколо двох підходів. Вчені, які вивчають в цілому історію сучасного живопису Китаю прагнуть до універсалізації, намагаючись вписати історію художнього життя регіону до загальноприйнятої концепції. Наприклад, у монографії Гао Мінлу, Юньнань розглядається переважно у межах репрезентації на національних виставках, що вилучає із художнього літопису регіону як окремих акторів, так і низку важливих шедеврів.

Протилежний підхід демонструє намагання вчених формувати суто юньнаньську мистецьку історію як самодостатній художній феномен. Загальновизнану точку зору на еволюцію юньнаньської школи живопису пропонує відомий китайський дослідник Тан Хайтаю. Особливістю його авторської позиції є прагнення показати живопис регіону як художній феномен Нового Китаю. Це робить період другої пол. XX – поч. XXI ст. провідним часом для розвитку живопису регіону, проте одночасно актуалізує питання впливу художників Юньнаня 1930-х – 1940-х рр., які не можуть бути вилучені із загального літопису художнього життя регіону.

Наприклад, важлива стаття Тан Хайтао (汤海涛). «Про історичні причини феномену мистецтва Юньнань 1980-х років» присвячена аналізу причин та умов, які призвели до потужного та загальнонаціонально визнаного мистецького феномену в провінції Юньнань у 1980-х роках [125]. Цей

феномен включав видатну Школу юньнаньської гравюри та розвиток інших напрямків живопису, що привернули значну увагу в Китаї. Стаття Тан Хайтао досліджує, як саме Юньнань став епіцентром художнього відродження. Вчений звертає увагу на соціокультурний контекст 1980-х років, як на період «емансипації думки» та відкритість після Культурної революції, що в цілому створило сприятливе середовище для пошуку нових, регіональних і самобутніх мистецьких виразів.

Центральна частина дослідження пов'язана із вивченням ролі культури етнічних меншин Юньнані. Автор пояснює, як традиції, костюми та міфи місцевих народів стали важливим джерелом натхнення та основною тематикою для місцевих художників, надаючи їхнім роботам досить виражену регіональну ідентичність, що призвело до поступового складання особливої художньої мови. Конкретні художні форми, насамперед гравюра (版画), стали ґрунтом для ефективного відображення цієї етнічної тематики. Аналізуються особливості кольору, композиції та техніки, які стали візитівкою юньнаньського мистецтва.

Непересічне значення для становлення школи мав інституційний вплив. Зокрема, роль мистецьких закладів (наприклад, Юньнаньського інституту мистецтв) та впливових митців у плеканні талантів та просуванні юньнаньського стилю на національний рівень.

В цілому, феномен мистецтва Юньнань 1980-х років став історично закономірним результатом поєднання політичної та художньої лібералізації з глибоко вкоріненими та неспотвореними культурними ресурсами регіону [125].

Ще одна особливість дослідження вченого полягає у специфічному універсалістському підході. Тан Хайтао розглядає юньнаньський живопис виключно на тлі загальнокитайських тенденцій. З одного боку, це дозволяє поєднати локальні тенденції із національними та здійснити дуже важливу для вивчення живопису Юньнаня універсалізацію. Проте ця методологія здатна

бути приводом для відмови юньнаньській школі в регіональній художній ідентичності, так як ставить на перший план національні художні тренди.

На наш погляд, такий підхід Тан Хайтао інтегрує локальні художні явища в національний контекст, дає універсалізацію, але водночас, це створює ризик нівелювання унікальної регіональної ідентичності. Включення феномену Юньнань у загальнонаціональний наратив (наприклад, у контексті «руху за мистецьку емансипацію 80-х» чи «пошуку національної форми») легітимізує його значення. Це показує, що юньнаньські митці не просто працювали у вакуумі, а були активними учасниками загальнокитайського культурного процесу. Крім того універсалізація дозволяє порівнювати Юньнаньську школу з іншими регіональними школами (наприклад, графічної школа Сичуань чи академічного мистецтва Пекіна) та виявляти спільні механізми художнього розвитку в Китаї.

На відміну від його більш ранньої роботи, яка фокусувалася на історичних причинах явища (тобто, чому це сталося), дослідження Тан Хайтао 2014 року фокусується на процесі його розвитку та, що найважливіше, на культурному впливі, який він мав. Вчений досліджує не просто передумови, а сам момент виникнення та утвердження юньнаньської школи. Він часто використовує авторський термін «фланг» (дослівно – «крило форми» або 形式的側翼), припускаючи, що секрет творчості Юньнань полягає у використанні художньої форми (наприклад, техніки гравюри або унікальної кольорової палітри) як стратегічного, непрямого шляху для відображення ідентичності культурних мотивів. Автор аналізує, як унікальні географічні та кліматичні умови Юньнані (або у авторській риторичі «різнобарвність» 七彩云南), у поєднанні з багатим етнічним і гуманістичним середовищем, створили «вічні умови» для формування художньо-стильового канону школи живопису.

Стаття оцінює вплив цього феномену на національну мистецьку сцену. Наприклад, вчений міркує над питанням, як мистецтво Юньнань вплинуло на регіональні та національні художні виставки та чи змінило воно загальне

сприйняття регіонального мистецтва в Китаї. Також у фокусі його увагу зосереджений на вивченні ролі та місця юньнаньських художників у актуалізації культурної ідентичності провінції [123, с. 114-115].

Подібна особливість універсалізації помітна у дослідженнях Чень Бейсі (陈贝西), який розглядає образотворче мистецтво Китаю на прикладі виставкових репрезентацій. Такий ракурс дозволяє зафіксувати найбільш вагомні етапи у загальному розвитку живопису, виділити тенденції на рівні регіонального мистецтва, та, найголовніше, виявити вплив шедеврів (або в термінології китайської арт-критики «репрезентативних картин») на становлення національного живопису Китаю [63, с. 92].

Стаття Су Цзе та Чжан Янь (苏捷, & 张焰) є важливим джерелом для розуміння методологічної основи створення пейзажного живопису Юньнань у контексті живопису з натури або ескізування (写生). Аналізуючи художню ситуацію початку 2010-х рр., вчені розглядають проблематику пейзажного жанру як питання виклику. Наприклад, чи не призводить надмірна популярність живопису з натури в певних туристичних місцях до комерціалізації або стандартизації художніх робіт; які мальовничі локації найбільш придатні для натурного живопису. Так, Чжан Янь підкреслює, що найчастіше художники Юньнань займаються живописом з натури у етнічних поселеннях та гірські районах Ліцзян чи Далі. Окрему увагу вчених перебирає на себе значення живопису з натури для молодих художників, особливо в якості необхідної основи для розуміння кольору, світла та текстури, що є важливим при зображенні природи та етнічної культури Юньнань [121, с. 176-177].

Важливе значення для вивчення багатьох аспектів у розвитку художньої школи Юньнаня має науковий доробок Ван Куньцяня (王坤茜). Дослідник працює з середини 2010-х рр. В полі його уваги перебувають переважно гострі проблемні питання, пов'язані із етнічною та гендерною репрезентацією [130, с. 78-80]. Окремо виділимо статті, в яких вчений досліджує проблематику

візуального символізму живопису, пов'язуючи його із найбільш актуальними темами (наприклад, локального статусу етнічних меншин Юньнаня [131, с. 73-74]).

Дослідницький цикл Ван Куньцянь (王坤茜), розгорнутий протягом 2015-2016 років, фактично є послідовним зануренням у візуальний світ етнічних меншин провінції Юньнань. Вчена починає з аналізу семіотичної перспективи живопису, як візуального мистецтва, що має виразні етнічні мотиви. Тим самим, авторка закладає теоретичний фундамент, пропонуючи читачеві звертати увагу на «форму, колір та матеріал не як на прикраси, а як на знаки» [129].

Далі у статті, що розглядає унікальність візуальної системи школи Юньнань, дослідниця вже переходить до регіональної специфіки. Вона виявляє, що саме робить візуальну мову Юньнань особливою, відмінною від інших китайських чи світових етнічних культур. Розкривається вплив унікального прикордонного розташування провінції, її природних ресурсів та міфології на те, як формувалися візуальні символи. У певному сенсі, це вже не просто теорія, а визначення «діалекту» місцевої візуальної мови [131, с. 74].

Нарешті, кульмінацією і прямим застосуванням викладених у попередніх статтях інтерпретацій є дослідження жіночих візуальних символів національних меншин, в якій Ван Куньцянь фокусує свою семіотичну оптику на найбагатшому носії інформації – жіночому образі в широкому спектрі візуальних мистецтв. Дійсно, одяг та прикраси жінок у багатьох традиційних громадах є справжнім архівом культури, що кодує їхній статус, походження, готовність до шлюбу чи навіть історію роду. Ця робота дозволяє зрозуміти, як жіноча візуальна культура функціонує у формі комунікаційного каналу у спільноті та яку роль у дослідженні цього явища виконує живопис [130, с. 78-80].

На наш погляд, науковий доробок Ван Куньцянь є частинами одного інтелектуального шляху, який розгортається від загальної методології до

регіональної ідентифікації і, зрештою, до глибинного аналізу конкретної культурної групи.

Особливе значення для нашого дослідження, безумовно, має остання публікація, яка, у свою чергу, також є частиною більш широкого поля досліджень. Це спроба розшифрувати візуальну мову жіночого образу в Юньнані, де кожен елемент одягу чи прикраси має глибоке культурне або соціальне значення (наприклад, як спідниця жінки народу Мяо відображає їхній міграційний шлях). Для аналізу живопису важливе значення має дослідження кольорової гами, орнаментів та силуетів традиційних костюмів (передусім народів Дай, І, Бай, Хані), оскільки такі елементи слугують чіткими маркерами приналежності до певної етнічної групи чи субетносу. Авторка ставить і питання семіотичного характеру, які також дотичні до вивчення художньої візуальності Юньнаню, але в контексті більш широкого соціокультурного простору. Наприклад, важливим є дослідження того, як візуальні символи (тип тканини, кількість срібних прикрас, форма головного убору) вказують на вік, сімейний стан або соціальний ранг жінки в спільноті [130, с. 79].

Стаття Чжу Хун та Лю Сяоцзе (朱虹, 刘晓洁) зосереджена на аргументації необхідності та значущості зображення національних меншин Китаю в олійному живописі, як, у першу чергу, західної техніки, що була адаптована в Китаї. Якщо дослідження Ван Куньцянь по суті, є спробою прочитати мову, написану на тілі та одязі жінок етнічних груп Юньнань, то Чжу Хун та Лю Сяоцзе змінюють фокус з антропології та естетики на мистецтвознавство, розглядаючи не саму культуру, а її відображення у живописі. Автори стверджують, що етнічна тематика є критично важливою для розвитку сучасного китайського живопису, так як подібні сюжети (свята, унікальні костюми, величні пейзажі прикордонних регіонів) збагачують художній словник новими кольорами та формами та виконують важливу соціальну місію національної єдності [177, с. 169]. Можна сказати, що перша стаття є поглядом на символи зсередини культури меншин Юньнань, а друга

пропонує погляд ззовні, що оцінює їхню цінність та функцію для національного мистецтва

Ознакою особливого значення окремих сюжетно-тематичних та жанрових напрямків в розвитку Юньнаньської школи є дослідження Ши Сяохуа (石小花). Вчений зосереджується на вивченні пейзажних образів, розглядаючи їх в якості центральної форми вираження в художній еволюції школи [120 с. 153]. Як і в дослідженнях інших вчених, Ши Сяохуа звертає особливу увагу на особливості художньої мови етнічних меншин [119, с. 46-47].

Обрані для аналізу статті Ши Сяохуа зосереджені переважно саме на олійному живописі Юньнань у 2012-2014 рр. та розкривають, як художня мова регіону стає майже неминучим наслідком його природного середовища та клімату. Вчений підкреслює, що географічно Юньнань, що розташована на південному заході Китаю, дарує художникам справжнє розмаїття емоційних вражень, пов'язаних із сонячним світлом та візуальними якостями повітря. Це створює унікальні світлові умови, які кардинально відрізняються від м'яких тіней, туманів та приглушеної колірної гами, що зазвичай панують у традиційних сценах центрального чи північного Китаю. Саме ця географічна даність робить регіон таким привабливим для олійного живопису. Ця західна техніка, на відміну від традиційного китайського *гохуа*, який історично фокусувався на монохромності та лінійній передачі «Ци» (духу), ідеально підходить для фіксації яскравості кольору, різких контрастів та багатства текстур Юньнань. Таким чином, аналіз того, як місцеві художники використовують олійні фарби для передачі цієї регіональної яскравості, стає прямим і показовим індикатором локалізації та модернізації самої техніки живопису в китайському контексті [120, с.152].

У статті «Застосування мови живопису юньнаньських етнічних меншин у вираженні пейзажних образів у олійних картинах» (2012) Ши Сяохуа, пояснює, як ця природна палітра була інкорпорована в культуру. Адже етнічні меншини регіону століттями використовували сильні, чисті кольори у своїх

костюмах та орнаментах, створюючи власну візуальну систему, яка є прямим віддзеркаленням насиченого природного середовища. Коли на початку ХХ століття в Юньнань прийшов олійний живопис, як західна техніка, він став ідеальним інструментом для фіксації цієї місцевої естетики. Завдяки цьому впливу клімату та візуальних традицій, юньнаньський пейзажний живопис набув свого унікального, живого та впізнаваного характеру [119, с. 46-47].

Стаття Лі Чжаоюй (李兆宇), є історико-мистецтвознавчим аналізом еволюції жанру пейзажу, виконаного олійними фарбами на території провінції Юньнань в рамках місцевої школи живопису. Ключова мета роботи представлена як спроба простежити хронологію розвитку цього напрямку і зрозуміти, як художники використовують його для збереження та ретрансляції образу «чистої землі» (淨土). Цей вислів метафорично відображає унікальну, часто незайману, природну красу Юньнані. Автор досліджує, які регіональні особливості (вже згадані нами раніше ознаки: специфічне світло, колорит та етнічні мотиви) відрізняють місцевий пейзажний олійний живопис від мистецтва інших китайських провінцій [96, с. 35-36].

Термін «Цзінту» або «чиста земля» (淨土) має буддистське коріння. Концепт «чистоти» в чомусь нагадує християнську конотацію «райської землі». Це ідеальний, трансцендентний світ, вільний від страждань та мирського бруду, де легше досягти просвітлення. У мистецтвознавчому контексті школи живопису Юньнані цей образ означає природний ідеал. Для митця, це скоріше, незаймані, незабруднені й величні ландшафти Юньнані. Також «чиста земля» символізує регіон, який зберіг свою первісну красу, на відміну від індустріалізованих та перенаселених східних регіонів Китаю, що перегукується із місцевою літературною традицією та метафорою «духовного прихистку». Для митців Юньнань є простором, де можна відійти від метушні великих міст і зосередитися на справжності природи та сутності мистецтва. Оскільки Юньнань є батьківщиною для багатьох етнічних меншин, «чиста земля» також асоціюється зі збереженням автентичних та простих форм життя

і культури, які, на думку автора, є «чистими» від зовнішнього впливу та комерціалізації. Вчений переконаний у месіанським значенні живопису, оскільки художники-пейзажисти «оберігають чисту землю», візуально стверджуючи ідеал природної гармонії [там само].

На наш погляд, вагомість терміну «чиста земля» полягає у його концептуальній якості. Досить часто можна побачити його використання в якості загальної мистецтвознавчої метафори для опису Юньнаньської школи живопису в цілому. Наприклад, Дін Шаогуан (丁紹光), який більше відомий як майстер стилю «чжунцай» (важкий кольоровий живопис), є одним із найвідоміших митців, які романтизували та популяризували образи Юньнані, її етнічних меншин та тропічної природи на міжнародному рівні.

Юньнаньську школу живопису досліджує відомий митець та вчений Ву Джун (武俊). Його статті охоплюють як теоретичну проблематику викладання [146, с. 48-51], так і питання творчості окремих представників цього регіонального художнього осередку. Окремо відмітимо, що саме Ву Джуну належить виділення та обґрунтування виняткової ролі Ден Анке у становленні вищої мистецької освіти в Юньнані у 1970-х – 2000-х рр. [148, с. 17-18].

Наприклад, стаття Ву Джуна «Коротка дискусія про створення олійного живопису в Юньнаньському університеті мистецтв» є осмисленням творчого процесу в зазначеній інституції. Головна ідея полягає в тому, що географічна та культурна периферія провінції Юньнань, віддалена від центральних мистецьких академій Китаю, стає не недоліком, а потужним джерелом інновацій та творчості. Автор аргументує, що відсутність жорстких академічних рамок дозволяє юньнаньським художникам вільно інтегрувати у західну техніку олійного живопису унікальні місцеві мотиви (передусім, яскраві кольори, сюжети з життя етнічних меншин та тропічну природу). Таким чином, їхній олійний живопис виступає яскравим виразником сучасного культурного духу, який вміло поєднує глобальні художні форми з сильною локальною ідентичністю [149, с.72-73].

Стаття На Ши (纳适) є теоретичним дослідженням, присвяченим генезису та ключовим особливостям юньнанського живопису. Автора цікавить, як саме сформувалася школа і що робить її унікальною. При цьому На Ши аналізує не лише історію виникнення, а й ті характерні риси, які виділяють школу серед інших мистецьких течій Китаю. Вчений розглядає вплив мистецтва місцевих етнічних меншин та їхнього побуту на палітру, тематику й техніку художників юньнаньської школи, намагаючись теоретично осмислити та підтвердити значущість регіонального живопису як автономного явища в образотворчому мистецтві Китаю [113, с. 75].

1.1.1.2. «Сильний кольоровий живопис» Юньнаня – центральна дослідницька проблема китайської історіографії. Чжунцай (重彩), або сильний (важкий) кольоровий живопис, є сучасним китайським мистецьким напрямком, що при цьому має традиційні корені і тісно асоціюється з художньою школою Юньнані. На відміну від класичного китайського живопису тушшю *гохуа*, що цінує повітряність фактури кольору (т.зв. ефірність) та є монохромним, *чжунцай* використовує насичені мінеральні пігменти для створення яскравих і щільних кольорових шарів.

Стиль сягає корінням у давній настінний живопис часів династії Тан, зокрема у фрески Дуньхуана, а також інтегрує багату декоративність народного мистецтва етнічних меншин провінції. Його розквіт у 1980-х роках пов'язаний із Юньнаньським університетом мистецтв, а його промоутером виступив один із засновників регіональної школи живопису Дін Шаогуан (丁绍光) [67, с. 205-206].

Картини *чжунцай* зазвичай схильні до декоративності (хоча це не є обов'язковою рисою), в більшості мають чіткі, графічні контури і часто звертаються до ідеалізації сюжетно-тематичних образів. Наприклад, для обивателя цей стиль пов'язаний із зображенням ідилічних сцен з життя етносів провінції, сцен музикування, ритуальних танців або тропічної природи.

Поза тим, «сильний кольоровий живопис» є яскравим прикладом того, як регіональне мистецтво може досягти унікальної візуальної значимості.

Окремо слід зауважити стосовно ролі Дін Шаогуана, яка систематично розглядається в історіографії юньнаньської школи. Митець виступив як ідейний лідер і теоретик цього напрямку та став одним із перших, хто чітко заявив про необхідність для художників Юньнані відійти від домінування монохромної туші (власне, у рамках художньої системи *гохуа*) або, навпаки, наслідування західних течій. Натомість його звернення до автентики Юньнаня проявилось через використання невласивої для живопису техніки (наприклад, насичених мінеральних пігментів, як у давніх фресках Дуньхуана, що не використовувались у «станкових» картинах), або черпання натхнення з багатого декоративного мистецтва місцевих етнічних меншин. Зрештою, не в останню чергу завдяки його міжнародному успіху у 1980-х роках, зокрема в США, за юньнаньським живописом закріпилась репутація яскравого, екзотичного та суто автентичного мистецтва. Цей успіх надав легітимності Юньнаньському університету мистецтв, дозволивши йому розвивати та підтримувати напрямок *чжунцай*. Таким чином, як зазначають Чжан Чжунсята Лі Івен (张仲夏, & 李异文), сучасні спадкоємці Дін Шаогуана, це не ті, хто копіює його авторську стилістику, а послідовники за успадкуванням ключових принципів [174].

Важливим дослідженням генезису та еволюції юньнаньського сучасного живопису з «насиченими, сильними» кольорами є стаття Лю Цзіньфан (刘进芳). Вчений має на меті систематизувати історію «сильного кольорового живопису» як напрямку, простежуючи його джерела та шляхи розвитку від формальних аспектів до ідейної основи. Основний фокус уваги зосереджений навколо питання поєднання традиційного китайського стилю *гунбі* (工笔); ретельний живопис) із впливами західного модернізму (зокрема, елементами фовізму та кубізму), але найголовніше – як усі зазначені складові виявили себе в спільній якості в межах місцевої етнічної естетики. Те, що феномен

чжунцай технічно пов'язаний зі стилем *гунбі*, є для вченого приводом окремого аналізу. Лю Цзіньфан вважає, що оскільки *гунбі* як стиль «ретельного пензля», органічно підходить до естетичних завдань юньнанського живопису, слід простежити фактори розвитку обох феноменів. Зрештою, за висновками вченого, у *гунбі* митці використовували щільні, багат шарові мінеральні фарби, що за своєю суттю вже є технікою «сильного кольору», хоча його тематика відрізняється від етнічних сюжетів Юньнані. Відтак, Лю Цзіньфан досліджує шлях проникнення кольорів, типових орнаментальних композицій, спрощених форм, притаманних народному мистецтву меншин Юньнань, у розгалужену та повноцінну живописну традицію [100, с. 322-324].

Слід окремо зауважити, що географія феномену «сильного кольорового живопису» виходить далеко за межі Юньнані, хоча саме в рамках провінції *чжунцай* здобув особливий статус, набувши значення виразника художньої школи. Історичною батьківщиною цього напрямку вважається Північно-Західний Китай, а саме Дуньхуан у провінції Ганьсу, де в межах монументального розпису художники династій Тан і Сун використовували насичені мінеральні пігменти для створення великих буддійських фресок. Починаючи з середини ХХ століття, художні академії в Пекіні та Ханчжоу активно досліджували методики осучаснення живопису, шукаючи шляхи відродження традиційних технік роботи із пігментними кольорами. Це зробило *чжунцай* частиною національного наукового і художнього руху, проте не визначило в якості оригінального феномену. Таким чином, хоча юньнанська школа стала головним виразником «сильного кольорового живопису», саме техніка має загальнокитайську географію, яка сягає своїм корінням у давні північно-західні академічні центри і побіжно розглядається в становленні художніх шкіл цілого ряду регіонів (зокрема, провінцій Фуцзянь (福建), Гуандун (广东), Сичуань (四川), Чжецзян (浙江), Аньхой (安徽) та Хубей (湖北)).

Наприклад, прибічником концепції загальнокитайського походження *чжунцай* є Юй Цзінлу (俞璟璐). Дослідник стверджує, що сучасне мистецтво живопису «сильними кольорами» сформувалось на основі традиції *гунбі* та простежується в естетиці стародавнього монументального мистецтва Китаю. Натомість, головною особливістю саме, «юньнанського сильного кольору» є діалог із західними модерністськими течіями, які спровокували синтез західних та східних підходів [167, с. 2-5].

По суті, стаття Юй Цзінлу точно описує процес культурного синтезу, який призвів до виникнення *чжунцай* саме як нового художнього напрямку. З одного боку, це наявність історичного коріння у стародавніх китайських традиціях, як своєрідна технічна основа. Проте, з іншого, естетичним проривом, що сколихнув увагу до юньнанського мистецтва, стала західна модернізація, яка не дала можливості техніці залишитись на рівні звичайного народного ремесла.

Надзвичайно важливе значення для історіографії проблеми мають публікації, які надають можливість простежити конкретні авторські приклади еволюції художників школи юньнанського живопису від традиційних художніх практик до студіювання напрямку сильного кольорового живопису. Так, на наш погляд, ознакою повноцінності та важливості феномену *чжунцай* є сам факт наявності підвидів сильного кольорового живопису у більш вузькому контексті конкретних етнічних меншин Юньнаня.

Наприклад, таке дослідження підвиду *цзіцайхуа* (積彩畫) пропонує Гао Мусень (高木森), який є надзвичайно відомим науковцем, професором університетів у США та автором більше десяти монографій. Зазначена стаття багато в чому нагадує особистий творчий маніфест із теоретичним обґрунтуванням художнього напрямку *цзіцайхуа*. Автор починає з пояснення свого відходу від традиційного живопису тушшю до розробки техніки «сильного» живопису, метою якої є пошук універсальної мови для китайського мистецтва через базові засади кольорового живопису чорнилом

(одного з підвидів *гохуа*). На думку вченого, суть *цзіцайхуа* полягає у поступовому накопиченні шарів кольорового чорнила або фарби, подібно до традиційного накопичення туші. Гао Мусень стверджує, як цей метод поєднує китайську естетику (наприклад, принцип «енергію духу» або 氣韻) із західними ідеями, зокрема абстрактним експресіонізмом та концепціями постмодерну. Він наголошує на гнучкості методу «сильного кольорового живопису», що дозволяє митцю працювати і осмислено, і підсвідомо (тобто імпровізувати). Практично, *цзіцайхуа* може бути застосований до широкого спектра тем, від класичних пейзажів, до зображень, пов'язаних із модернізацією життя. А це означає посилення тематичного потенціалу живопису та можливість охопити широку стилістичну палітру від реалізму до абстракції [73, с. 5-6].

Насамкінець, варто розглянути синтезуючі дослідження з проблематики «сильного кольорового живопису», в яких вчені надають концептуальне узагальнення ролі та місцю цього феномену у загальному репертуарі юньнаньської школи.

Важливість цього питання можна проілюструвати дослідженням Бянь Сяоцяна (边小强), для якого *чжунцай* є синонімом «національної теми» в живописі. В контексті юньнаньської школи, це художнє вираження етнічної ідентичності, що дозволяє локальному живопису бути одночасно регіональним, етнічним та сучасним. У цьому сенсі, вагома роль «сильного кольорового живопису» полягає у тому, аби за допомогою виражальних засобів поєднувати усі зазначені аспекти в спільну візуальну форму [62].

Відомим науковцем, який вдається до універсалізації питання, є Інь Шуансі (殷双喜). Вчений довгий час працював керманічом наукового академічного журналу «Образотворче мистецтво» (美术) і, безумовно, є помітною фігурою в сучасному китайському мистецтвознавстві. Дослідницька увага Інь Шуансі охоплює глибоку трансформацію китайського образотворчого мистецтва, простежуючи його розвиток від регіональних

особливостей до загальнонаціональних тенденцій у контексті модерності та подальшого руху до різноманітності (多元) [164, с. 33-36]. Проте, у своїй роботі про образотворче мистецтво Юньнаня та Гуйчжоу він розглядає, як місцеві художні традиції, етнічні мотиви та самобутність цих провінцій протистояють викликам сучасності. Водночас, розглядаючи китайський олійний живопис з 1990-х років, Інь Шуансі розширює цю перспективу до макрорівня. Рух до різноманітності відображає відхід від монолітних стилів старовини чи ідеологічно забарвлених наративів, характерних для попередніх періодів, на користь плюралізму форм, технік та сюжетних напрямків [163, с. 103-106].

На наш погляд, порівняння Юньнаня та Гуйчжоу в дослідженні Інь Шуансі зумовлене спільними рисами, які роблять ці провінції, свого роду, тандемом для вивчення регіональної самобутності в китайському мистецтві. Обидва регіони розташовані на південно-західній периферії Китаю, віддалені від центральних культурних осередків, і мають складний, переважно гірський рельєф, що історично сприяло їхній відносній ізоляції. Ця ізоляція, у свою чергу, дозволила їм стати плацдармом для збереження надзвичайного етнічного розмаїття. Для прикладу, в обох регіонах проживає найбільша концентрація національних меншин, чії народні мистецтва, костюми і міфологія виступають джерелом художніх образів.

Для Інь Шуансі, як і для більшості китайських мистецтвознавців, «модерність» (现代性) це не лише історичний період, а трансформаційний проєкт і імпортна культурна парадигма, яка розпочалася у Китаї наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Це поняття охоплює як формальні техніки, так і філософські та соціальні ідеї, що формують символізм мистецтва. Найбільш помітним проявом цього є сам факт засвоєння олійного живопису та академічної скульптури, як імпортованих форм (по суті, як частину проєкту модернізації). Відтак, у західній теорії мистецтва соцреалізм часто розглядають як антимодерністський або тоталітарний рух через його

ідеологічний контроль, натомість з точки зору китайського погляду, цей напрямок був вираженням модернізації. Як впливає із аналізу його досліджень, для Інь Шуансі соцреалізм є чимось на кшталт політичної варіації модерністської форми, яка підготувала ґрунт для більш відкритих етапів сучасного китайського мистецтва.

Оскільки в центрі нашої уваги перебуває юньнаньська школа живопису, для цілісності історіографічного аналізу має значення інституційна частина досліджень, яку, в даному контексті, можна розглянути на прикладі магістерських дисертацій.

Головною точкою перетину для проаналізованих нами робіт є юньнаньська тематика, як складова регіональної художньої концептуальності.

Так, дослідження Сінь Луї (2013) про подібності та відмінності між малюнками етнічних меншин є засадничим, ідентифікуючи ключовий зміст юньнаньської школи – зображення етнічної різноманітності. Це дослідження прямо стосується ключової тематики школи, а саме: зображення етнічних меншин та їхнього колориту в рамках ідентифікації місцевої культурної ідентичності [151].

У дослідженні Лі Чуньян (2012) йдеться про юньнаньську гравюру/літографію (版画), що є важливою частиною місцевої школи, а також про формування на цій основі художньої мови. Дослідник демонструє, як ця етнічна та природна тематика знаходить своє формальне вираження та розвиває специфічні технічні засоби. Тобто, як етнічний зміст впливає на форму. Також об'єктом уваги є те, як специфічна художня форма (гравюра) та її мова (техніки, лінії, композиція) розвинулася саме в контексті Юньнань під впливом тих самих етнічних та природних мотивів. Дослідження того, як тематика впливає не лише на зміст, а й на формальні аспекти мистецтва (наприклад, чому саме гравюра/літографія стала такою популярною та виразною) [93].

Робота Вей Шумін (2017), яка присвячена живопису Чен Шифа продовжує цю вісь, дозволяючи порівняти, як художники за рамками

юньнаньської школи інтерпретують власне юньнаньську тематику, підкреслюючи унікальність або універсальність місцевого стилю. Хоча Чен Шифа не є суто юньнаньським художником, у своїй творчості він часто зображує етнічні групи. У загальному цілому, це підкреслює унікальність або спільність регіонального стилю, в якому регіональна тематика виступає як каталізатор формування авторського підходу до репрезентації регіональної ідентичності в живописі [138].

Нарешті, дослідження Чжан Цзін (2010) про аналіз ринку мистецтв Юньнань надає соціокультурний контекст, без якого зазначені стильові та тематичні особливості були б неповними. Ця робота пояснює, як комерціалізація та попит впливають на те, які саме етнічні мотиви (дослідження Сінь Луї) чи які саме форми (дослідження Лі Чуньян) стають успішними та домінуючими [172].

1.1.2. Роль та місце художньої школи Юньнаня в контексті загальної еволюції китайського образотворчого мистецтва: західний погляд. Розвиток західного погляду на живопис Юньнань в цілому відповідає загальним китайським тенденціям. Так само першим етапом в дослідження стало виявлення художнього характеру монументальних розписів (переважно стародавніх та пов'язаних із релігійною еволюцією) та спроби сформувати історичну основу для обґрунтування появи і в подальшому домінування «сильного кольорового живопису». Так, у дослідженнях кінця 1980-х рр. ми спостерігаємо саме таку тенденцію, яка або нагадує відому академічний метод обґрунтування традиції [43], або розглядає сучасні явища у живописі як вкорінені до стародавніх практик [56].

Зрештою, на етапі 1990-х рр., зазначені тенденції, переплітаються із спільною для тодішнього китайського мистецтвознавства модою до універсалізації, підсумовуються у контексті загальних синтетичних праць, серед яких варто згадати дослідницьку працю Р. Барнхарта «Три тисячі років китайського живопису» (1997), написану в колаборації із китайськими

вченими [35]. У цьому дослідженні школа Юньнань представлена як результат історичної еволюції китайського живопису.

Як наслідок, у найбільш важливій праці кінця 1990-х рр., яка вважається своєрідним підсумком в новітній історіографії китайського мистецтва в межах західного бачення, «сильний кольоровий живопис» школи Юньнань вже репрезентується як результат зусиль Дін Шаогуана та його кола послідовників [49, с. 718].

В західних дослідженнях 1990-х рр. знаходить місце і проблематика художньої мови живопису Юньнаня, що також є актуальним трендом для досліджень мистецтва провінції у самому Китаї. На наш погляд, англomовні праці китайських вчених, які працюють у цей час на Заході, стають вагомим чинником інтеграції обох територіальних комплексів у певне спільне поле дослідження. В якості прикладу, згадаємо статтю Чжу Цзінцін та Лі Цзяцюань (Jingqing, Z., & Jiaquan, L.) «Функція мови кольорів», в якій художні процеси у провінції Юньнань простежуються через компаративний аналіз етнічного репертуару «народного» мистецтва регіону [40, с. 62-65].

Таким чином, станом на початок 2000-х рр. сформувався цілком окремий напрямок в західній історіографії питання, в розвитку якого можна простежити подвійний вплив, з одного боку, дослідників китайського походження, які працювали у європейських країнах та при цьому мали відношення до провінції Юньнань, та, з іншого боку, вчених-сходознавців, для яких китайське мистецтво виступало у ролі основного об'єкту уваги.

Серед представників першої групи відмітимо Є-Джі Хонга. Його дослідження етнічного різноманіття культурної спадщини Юньнань націлене на виявлення та аналіз найбільш властивих характеристик художнього життя провінції, що безпосередньо торкається проблематики місцевої школи живопису. Вчений звертає увагу на те, що дослідники мистецтва цього регіону часто обирають в якості головного саме міждисциплінарний підхід, усвідомлюючи складність інтерпретації культурного ландшафту Юньнаня. Відтак, вивчення, наприклад, традицій розвитку живопису, неодмінно

включає «антропологію, соціологію та історію», як напрямки, що суттєво розширюють погляд на змістовні риси самих художніх творів [39, с. 52].

Важливе значення для дослідження школи живопису Юньнань має «клаптиковий» характер етнічної репрезентації художніх традицій, символічне значення яких, на думку Є-Джі Хонга, неможливо ідентифікувати за рамками етнологічного підходу. «Від анімістичних ритуалів народу І до буддистських традицій Дай, – підкреслює вчений, – кожна етнічна група робить свій внесок у яскраву мозаїку культурних виразів, що визначають культурний ландшафт провінції Юньнань. Розуміючи спільні теми, символи та значення, що лежать в основі цих культурних практик, ми глибше можемо зрозуміти різноманітність та складність людського досвіду в регіоні» [39, с. 57].

Роль юньнанських митців у становленні руху «1985-го року» розглянута в дослідженні Люй Пена (Peng, L.). Вчений звертає увагу на те, що хоча мистецький рух «1985-го року» розпочався по всій країні, справжній напрямок розвитку сучасного мистецтва «виявився не в академічних суперечках». На тлі появи таких зірок, як Мао Сюйхуей, Чжан Пейлі, Хуан Юнпін, Гу Венда та У Шаньчжуань, швидкозмінна соціальна реальність зіткнула митців із вкрай гострими соціальними викликами, на ґрунті яких роль юньнаньської школи виявилась чи не ключовою. Саме в цей перехідний період, коли професійне життя митців змінювалося під впливом ринку, пленерні практики в Юньнані, з їхньою прямою взаємодією з автентичною, але економічно маргіналізованою культурою, стали провісником долі сучасної мистецької екології в майбутньому. Такі пленери, відходячи від офіційних інституцій та ідеології, фактично вказали на те, що мистецтво почне шукати джерела фінансування та натхнення безпосередньо в регіональній унікальності та комерційній привабливості, закладаючи основу для подальшого регіонального та ринкового розвитку мистецьких феноменів, подібних до юньнаньської школи та «селянського живопису» [44, с. 666-670].

Важливим напрямком у наукових студіях юньнаньської школи живопису стало дослідження впливу етнічного розмаїття. В якості фактору

становлення художньої мови та сюжетно-тематичного репертуару школи це набуло масштабів однієї з провідних тенденцій у західному науковому погляді.

Наприклад, Ян Фуцюань (Yang, Fuquan) звертає увагу на те, що школа живопису Юньнань виникла як безпосередній художній відбиток глибоко вкоріненого етнічного розмаїття регіону. Це розмаїття, представлене численними національними меншинами (такими як Ї, Бай, Дай), стало джерелом естетичних елементів, які походили від насичених кольорів та фольклорних мотивів до особливих життєвих сюжетів, які досить виразно відмежовували юньнаньські мотиви у живописі від академічних традицій центрального Китаю. Велика кількість етнічних груп у Юньнані цей забезпечила багатий репертуар мотивів, кольорів, технік, сюжетів тощо, які в різних художніх формах (від ствердження до заперечення) були інтегровані художниками в конкретику образів. У першу чергу, це мало значення для візуальності етнічної спадщини, приміром, орнаментальних композицій або форм архітектури, які знайшли відображення у сюжетному комплексі школи [55, с. 89].

Водночас, динаміка цього творчого процесу не була б повною без розуміння соціально-історичного контексту. Як зазначає вчений, історичні перспективи етнічних відносин у Юньнані розкривають складну картину взаємодії та культурного обміну. Саме ці історичні відносини створили сприятливе середовище для формування живописної школи, яка через співпрацю, конфлікти, асиміляцію та інші точки взаємин запропонувала більш-менш гомогенний регіональний стиль. Тут ключовим питанням є те, як саме періоди інтенсивного міжкультурного обміну чи, навпаки, сплески етнічної самосвідомості відображалися у творчому процесі та філософії школи [там само].

Таким чином, етнічне розмаїття виступило не просто темою, а ключовим формотворчим фактором розвитку школи живопису Юньнань. Це розмаїття, переплетене з історичною взаємодією культур, породило самобутній і досить життєствердний у візуальному сенсі стиль. В цілому, не

буде помилковим вказати на те, що етнічне розмаїття виступило фактором розвитку школи живопису Юньнань, створивши культурний «плавильний котел», де митці, незалежно від їхнього етнічного походження, могли вільно запозичувати та синтезувати елементи.

Характерним прикладом дослідження, яке орієнтоване на заглиблення в художній репертуар конкретної етнічної групи Юньнаня є стаття Б. Гіллмана (B. Hillman) «Рай, що будується: меншини, міфи та сучасність на північному заході Юньнані», яка присвячена особливостям сільських спільнот Діціна – території проживання народів Насі, Бай і Хані. У цій частині провінції домінують тибетські культурні впливи, а основною релігією є буддизм. Проте, як підкреслює Б. Гіллман, до 1980-х років більшість сільських громад Діціна залишалися практично не задіяними в товарно-грошовій економіці Китаю, оскільки ізольовані спільноти гостро не потребували таких відносин [37, с. 176]. Аби включити цю частину провінції до загального контексту соціокультурного життя Юньнаня, влада упродовж другої половини 1990-х рр. провела повну адміністративну реорганізацію, представивши регіон як міфічну Шангрі-Ла: тибетську заповідну «країну в країні», що має унікальні краєвиди та є джерелом особливого художнього досвіду. У підсумку, вже на початку 2000-х рр., після проведення декількох надзвичайно широко організованих фестивалів місцевих культур, регіон Чжундянь – Шангрі-ла став справжньою Меккою для художників, що долучило його до вже існуючого сюжетно-тематичного репертуару юньнаньської школи живопису [37, с. 177-179]. При цьому, як зауважує Б. Гіллман, візуальна основа такого руху лише частково ґрунтувалась на автентичних коріннях місцевих культурних традицій, що, у першу чергу, віддзеркалилось у архітектурі т.зв. неотибетського стилю. Не дивлячись на те, що візуальні форми «старого» Чжундяня швидко стали візитівкою «живопису Шангрі-Ла», самі новозбудовані об'єкти були типовими туристичними реконструкціями із умовними намальованими елементами [37, с. 180].

Прикладом схожого контексту поглиблення аналізу юньнаньської школи живопису через дослідницьку оптику конкретного етносу, є стаття Ван Юньлун, присвячена живопису народу дун (донг). Вчений аналізує основні форми та види живопису, приходячи до висновку, що між ними «не існує внутрішнього зв'язку» [52, с. 7]. Проте при цьому домінуючою є «загальна аматорська манера моделювання», яка віддзеркалює прагматичний підхід до художнього виробництва та популярність певного типового уявлення про «народність» стилю. Відтак, образотворче мистецтво посідає маргінальне місце у суспільному житті дун, лишаючись на рівні ремісничого користування. Виключенням з цього правила є феномен «селянського живопису», який є частиною художнього комплексу юньнаньської школи [52, с. 7].

Якщо порівнювати «селянський живопис» дун із «селянським реалізмом» на загальнокитайському рівні, можна зробити висновок, що обидва явища ґрунтувались на спільній темі сільського життя, але опрацьовували її за допомогою абсолютно різних засобів, орієнтуючись на різного глядача [52, с. 5].

Таким чином, феномен юньнаньської школи живопису, в якому важливе значення має «сильний кольоровий живопис» та домінує селянська тематика у сюжетах, поєднується із феноменом «селянського реалізму» як одного із відгалужень напрямку «нового реалізму», який також присутній в репертуарі школи живопису Юньнаня. Зрештою, на рівні розвитку мистецтва конкретних народів Юньнань існує ще один феномен «селянського живопису», який не зважаючи на свою локальність, є частиною загального художнього голосу провінції.

На наш погляд, цілком очевидно, що в засадах усіх трьох зазначених феноменів у живописі присутня спільна основа. Хоча всі вони шукають певну художню «правду життя», для народу дун це живопис вираження етнічної сутності; для «селянського реалізму» це пошук соціальної, неідеалізованої правди; натомість в рамках юньнаньської школи – емоційна, «правда» про красу регіону. Таким чином, спільною основою є центральна роль селянської

тематики, що виступає як ідеологічний імператив (у минулому) та візуально привабливий, автентичний елемент культури (в сучасному). По суті, ці три феномени представляють різні інтерпретації однієї й тієї ж соціальної дійсності, виконані різними художніми аудиторіями: аматорами, фаховими митцями із академічним вишколом.

1.1.3. Українська історіографія проблеми. Академічна цінність досліджень, що походять із одного культурного та географічного простору для осмислення мистецьких явищ іншої, віддаленої традиції, як-от юньнаньська школа живопису, полягає не в прямому предметному зіставленні, а у трансфері методології та універсалізації концептів. Коли українські мистецтвознавці зосереджуються на вивченні локальних шкіл, регіональних особливостей стилю чи синтезу зовнішніх впливів, вони фактично розробляють аналітичний інструментарій, який є критично важливим для розуміння будь-якого мистецького феномену, що виник на культурній периферії. Дослідження, які акцентують увагу на тому, як європейські течії (наприклад, імпресіонізм чи сюрреалізм) набувають унікальної форми на місцевому ґрунті, або як мистецтво кодує глибинні символічні сенси, надають готову концептуальну основу. Ця основа дозволяє неупереджено та ефективно інтерпретувати юньнаньський живопис, який сам по собі є яскравим прикладом стилістичного синтезу та регіональної самобутності, вкоріненої у неповторній етнографічній та природній специфіці. Таким чином, незалежно від об'єкта вивчення, якісні академічні праці допомагають сформулювати нові питання щодо механізмів формування художньої ідентичності, ролі кольору та впливу локальної культури на формальну мову, що є необхідною передумовою для фахового аналізу будь-якої регіональної школи у світовому мистецтві.

Як і у випадку із західним науковим поглядом, українські вчені представлені як китайськими дослідниками, що працюють в Україні (самостійно або у співпраці із українськими колегами), так і вченими-

сходознавцями, які часто репрезентують власні академічні школи (наприклад, проф. С. Рибалко, яка працює у просторі сінології та японістики, та проф. Є. Котляр, що зосереджений на аналізі китаєзнавства та мистецтва Близького Сходу). Таким чином, коротко проаналізуємо основні дослідження українських вчених, які важливі для розв'язання завдань нашого дослідження,

Статті Ген Чжижун, хоча й не присвячені безпосередньо юньнаньській художній школі, окреслюють той загальнокитайський історико-мистецький контекст, у якому ця школа виникла та набула свого унікального вигляду. Юньнаньська школа є яскравим прикладом синтезу – ключової проблематики, яку досліджують статті.

По-перше, стаття «Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї...» піднімає питання взаємодії традиції (гохуа) та західного живопису (сіянхуа) та формування реалізму [9, с. 94-104]. Юньнаньський живопис – це відповідь на це протистояння: він використовує традиційні китайські матеріали та ідеї, але водночас застосовує західні прийоми (світлотінь, перспектива, робота з великими кольоровими плямами) для досягнення «сильного» або «важкого» кольору (重彩), що категорично відрізняє його від класичного гохуа і робить його частиною сучасного реалістичного напрямку.

По-друге, роботи «Репрезентація жіночого образу...» та «Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету...» стосуються еволюції фігурного живопису та, зокрема, жіночого образу. Юньнаньська школа відома своєю етнографічною спрямованістю, часто зображуючи побут та представників етнічних меншин регіону. Це створює новий канон жіночого образу, який відходить від ідеалізованої придворної красуні і зосереджується на соціальній та етнічній ідентичності [10, с. 34-48]. При цьому історичний прецедент, створений Джузеппе Кастільоне у XVIII столітті (застосування об'єму та реалізму в китайському портреті) [11, с. 284-294], слугує історичною основою для подальших модернізаційних експериментів, які у XX столітті призвели до формування таких регіональних, але новаторських шкіл,

як Юньнаньська, що активно впроваджують елементи реалізму та глибини, наслідуючи західні підходи до зображення фігури. Таким чином, усі три статті досліджують ті наскрізні проблеми китайського мистецтва (реалізм, синтез, новий канон фігури), які стали фундаментом для формування естетики та унікальності Юньнаньської художньої школи.

Свідченням інтересу автора до тематики художнього значення школи є використання її представників для репрезентації проблематики жіночого портрету. Так, у контексті розвитку феномену романтичного портрету 1980-х рр. Ген Чжижун розглядає художника юньнаньської школи Сан Джінбо. Вчений звертає увагу на те, що для кращого розкриття тема материнства, «художник збирав матеріал в місці свого народження, у провінції Юньнань», яка на той момент сприймалась у Пекіні як досить маргіналізована та віддалена територія. У картині «Мати» віддзеркалився його авторський підхід, «своєрідний тонкий та яскравий художній стиль, в якому простежується генетична спорідненість із творчістю Поля Гогена» (через природний зв'язок жінки з природою, яка надає їй сили для материнства) [8, с. 100-101].

Дослідження С. Рибалко створюють важливе підґрунтя для розуміння культурних та мистецьких механізмів, які пізніше сформували Юньнаньську художню школу, яка хоча й виникла в провінційному середовищі у другій половині ХХ століття, не була ізольована від загальнонаціональних процесів, які перебувають в центрі її уваги.

Насамперед, має значення вивчення натюрморту шанхайської школи, проаналізованого Рибалко і Чжан Чже. Дослідження того, як у першій половині ХХ століття один із провідних мистецьких центрів Китаю – Шанхай – адаптував західний жанр натюрморту, є критично важливим. Шанхайська школа модернізму стала випробувальним полігоном для гібридизації жанрів та технік. Юньнаньська школа, наслідуючи цю логіку модернізму, здійснила свою власну жанрову гібридизацію: вона сфокусувалася на фігурному живописі та пейзажі, використовуючи їх для втілення етнографічних сюжетів, але запозичила у модерністів сміливість у роботі з формою та кольором, що

було вперше випробувано в таких «західних» жанрах, як натюрморт, у прибережних містах [27, с. 66-77].

Ці експерименти зі стилем та формою не могли б відбутися без потужного впливу іноземних ідей, що підтверджується статтею про Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. Вплив Баугаузу (особливо через Японію) на китайську художню освіту був значним, сприяючи поширенню ідей про функціональність, декоративність, спрощення форми та синтез мистецтв. Ці принципи модерністичного дизайну та естетики глибоко резонують із художньою мовою Юньнаньської школи, яка відома своєю площинною декоративністю, стилізацією фігур та графічною чіткістю композицій. Юньнаньські художники, хоча й працювали з місцевими матеріалами, насправді застосовували універсальні модерністичні принципи, що прийшли з Заходу через подібні освітні канали, що їх вивчає С. Рибалко, але адаптували їх для передачі унікальної регіональної ідентичності.

Обговорення копіювання як базового механізму передачі знань у мистецтві Східної Азії, що піднімається в одній зі статей, набуває нового виміру, якщо додати до нього концепт натурних замальовок на природі в провінції та особливої ролі ескізу як «копіювання» природи. Це ідеально пояснює, як Юньнаньська школа знайшла свій унікальний шлях.

Якщо традиційне копіювання (про яке пише С. Рибалко) було насамперед копіюванням зразків майстрів (linmo 臨摹) для засвоєння канону [26, с. 91-98], то модерністичний підхід, що сформувався у ХХ столітті, вимагав копіювання природи (寫生), тобто пленерних замальовок. Ця практика, імпортована із Заходу разом із олійним живописом, була покликана звільнити китайських художників від старих академічних канонів.

Саме в цьому контексті Юньнаньська школа, яка виникла далеко від столичних студій, знаходить свій сенс. Для майстрів Юньнані натурні замальовки на природі та ескізи стають фактично новим, модерністичним видом «копіювання». Проте замість наслідування естетики античних статуй

чи європейських полотен, вони «копіювали» унікальну місцеву реальність: екзотичну флору та фауну, яскраве світло, барвисті етнічні костюми, ландшафти юньнаньського плато.

Таким чином, ескіз та натурний замальовок трансформувалися з допоміжного навчального інструменту (яким він був у європейських академіях) в один з ключових методів формування художньої мови Юньнані. Цей метод дозволив їм, з одного боку, зберегти місцеву автентичність (сюжетно-тематичний репертуар), а з іншого – застосувати модерністичні принципи (спрощення форми, певну типологізацію форми, що перегукується з Баугаузом) для створення нової, візуально виразної образної парадигми, відмінної від мистецтва східного узбережжя [25, с. 54-60]. Представники школи використовували ескіз не просто для фіксації деталей, а для «копіювання» духу місця та його унікального кольору, що стало основою їхньої подальшої студійної роботи. Юньнаньська школа, отже, є характерним прикладом того, як традиційний концепт копіювання був переосмислений через модерністичний принцип натурної роботи і став рушійною силою регіональної художньої інновації.

Дослідження А. Корнева про базові принципи китайського національного пейзажу та предметний світ у традиційному живописі здаються віддаленими від специфіки юньнаньської школи, оскільки вчений зосереджується на загальнонаціональних жанрових тенденціях і традиції, а не на регіональній школі. Однак, саме через його дослідження виявляється парадокс жанрового вибору Юньнані та його внутрішня логіка. [15, с. 137-143].

Як уже неодноразово підкреслювалось, специфіка юньнаньської школи полягає у її тісному зв'язку з природою та ландшафтами регіону. Цей зв'язок є настільки визначальним, що вона створила свою особисту образну парадигму пейзажу – не класичний, туманний *шань-шуй*, а яскравий, насичений, декоративно-стилізований образ південного, етнічного ландшафту. Ця

парадигма, де пейзаж часто слугує фоном для фігурних композицій, була її ключовою темою з моменту заснування.

У цьому контексті виникає жанровий парадокс: до 2000-х років юньнаньська школа практично не зверталася до натюрморту як самостійного жанру. І саме тут дослідження Корнєва, хоча й сфокусоване на предметному світі загалом, показує, як художні прийоми, характерні для Юньнані, використовувалися в інших жанрах, не в натюрморті.

Коли А. Корнєв та Чжан Чже, аналізуючи предметний світ у ширшому контексті, вивчає, як художники (в інших регіонах чи жанрах) інтерпретують об'єкти, він підкреслює такі елементи, як символізм, площинність, інтенсивний колір та декоративна стилізація [16, с.119-125]. Ці прийоми – символічне значення етнічних артефактів, використання насиченого кольору та відсутність глибокої перспективи – є також основою художньої мови юньнаньської школи. Юньнаньські майстри просто інтегрували цей «предметний світ» у свої фігурні композиції та пейзажі: наприклад, етнічні костюми, візерунки чи елементи побуту зображені не з реалістичною, а саме з декоративною і стилізованою точністю, як частина символічного ландшафту. Тобто, принципи роботи з предметом, які А. Корнєв досліджує у контексті традиційного живопису чи інших сучасних жанрів, функціонували в Юньнані, але не призвели до виділення натюрморту в окремий жанр, оскільки предметний світ залишався лише елементом сюжетно-тематичної або пейзажної композиції, підкреслюючи регіональну, етнографічну образну парадигму.

Дослідження Ван Шутін присвячені формуванню модерністичного обличчя жіночого живопису та становленню художнього образу «нової леді», показують, як китайське мистецтво ХХ століття відходило від класичних канонів «красуні» до зображення сучасної жінки – інтелектуалки, студентки, громадської діячки [18, с. 68-77].

Цей перехід від ідеалізації до соціального реалізму (або, принаймні, соціально осмисленого образу) є ключовим для юньнаньської школи, яка

підхоплює цей модерністичний запит, але переносить його в регіональний, етнографічний контекст. Замість «нової леді» з Шанхаю чи Пекіна, юньнаньська школа створює галерею образів жінки-представниці етнічної меншини (наприклад, Дай або Ї), яка є носієм унікальної культури, побуту та автентичності, що показано нами у Розділі 2. Таким чином, юньнаньська школа не просто зображує жінку, а використовує жіночий образ для конструювання нової регіональної ідентичності та етнічного нарративу в рамках національного мистецтва, продовжуючи модерністичну традицію розширення тематики.

Стаття Є. Котляра та Ван Шутін про Пань Юліан як представницю «раннього» модернізму, показує її спроби синтезувати європейську олійну техніку з китайською естетикою, часто приділяючи увагу тілу та психологізму. Як і в попередньому випадку, юньнаньська школа є прямим нащадком цього модерністичного синтезу. Вона успадковує від модернізму, зокрема від тих художників, про яких пишуть автори, сміливе використання кольорової палітри та технічного експерименту. Якщо модерністки на кшталт Пань Юліан використовували олійний живопис, щоб відійти від обмежень *гохуа* [19, с. 123-127], то майстри Юньнані (наприклад, Дін Шаогуан) розробили техніку «важкого кольору» з використанням мінеральних пігментів та колориту, що мають модерністичне коріння, але реалізовані унікально. Це дозволило їм сформувати абсолютно нову художню мову: площинну декоративність, насичені, майже фовістичні кольори та стилізацію фігур, що є модерністичною відповіддю на традиційний китайський живопис. Крім того, той факт, що чоловік Пань Юліан був залучений у політичні події, пов'язані з Юньнанем (він був учасником юньнаньського повстання 1915 р., коли провінція стала епіцентром опору спробам реставрації монархії) на ранньому етапі їхнього спільного життя, свідчить про те, що оточення Пань Юліан було ідейно та політично пов'язане з регіонами, які пізніше, у другій половині ХХ століття, стали осередками революційних змін і нових мистецьких рухів.

Зрештою, дослідження Ван Шутін щодо мистецтвознавчого осмислення жіночого олійного живопису підтверджує, що зміна місця жінки-художника та її інноваційного підходу до матеріалів є постійною проблемою китайського мистецтвознавства, в яке органічно вписується і розвиток юньнаньської школи, яка також інтегрована у проблему жіночого голосу в образотворчому мистецтві Китаю [5, с. 95-101].

Звернемо увагу на те, що в китайській історіографії проблеми почастишали спроби показати феномен «жіночого живопису» на ґрунті еволюції юньнаньської школи [179, с. 121-124].

Дослідницький фокус М. Ковальової в цілому органічно влітається у широкий контекст, необхідний для розуміння витоків і художньої мови юньнаньської школи живопису, хоча безпосередньо не торкається конкретики в еволюції школи. Юньнаньська школа, яка розквітла пізніше, у другій половині ХХ століття, є прямим, хоча й трансформованим, наслідком ранніх модерністичних експериментів, що фокусуються на імпресіоністичних тенденціях та олійному пейзажному живописі в Китаї протягом першої половини ХХ століття.

Так, стаття про «Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису» є особливо важливою, оскільки імпресіонізм, а також постімпресіонізм і фовізм, стали першими західними школами, які китайські художники-модерністи (такі як Лю Хайсу чи Лінь Фенмянь) адаптували у 1920–1930-х роках [14, с. 55-65]. Саме ці напрями принесли в китайський живопис акцент на кольорі, світлі та суб'єктивному враженні замість традиційної лінійної майстерності *гохуа*. Художня мова юньнаньської школи є, по суті, регіональною, синтетичною відповіддю на цей модерністичний кольоровий виклик. Представники школи використали колір як головний виразний засіб, але переклали його з олійної техніки на мінеральні пігменти, поєднавши з народною та етнічною естетикою, створивши новий, яскравий, майже фовістичний колорит.

Аналогічно, дослідження «Олійний пейзажний живопис в Китаї ХХ століття» простежує, як західний жанр пейзажу, що вимагає світлотіні та перспективи, був вписаний у китайську традицію, що наслідувала класичний *шань-шуй* [13, с. 68-75]. Юньнаньська школа, активно працює з пейзажем, проте її підхід є інноваційним: вона використовує модерністичні прийоми, щоб передати екзотичну красу та світло регіону, а також інтегрувати етнічну архітектуру та побут у композицію. У цьому сенсі, модерністський пошук пейзажного живопису, про що пишуть М. Ковальова і Лю Фань, заклав методологічну основу для того, щоб юньнаньські художники могли сміливо вийти за рамки класичних канонів *гохуа* і застосувати кольорові рішення та просторові ефекти, виховані на західних традиціях, зокрема на імпресіоністичних та постімпресіоністичних експериментах, які почали розвиватися у першій половині століття.

Важливе значення для аналізу розвитку школи живопису Юньнань мають дослідження, які націлені на вивчення та інтерпретації контекстуальних явищ, які є спільними для українського та китайського мистецтвознавчих дискурсів.

Так, М. Пономаренко, хоча і не зосереджується безпосередньо на живописі юньнаньської школи, торкаються у власних дослідженнях фундаментальних мистецтвознавчих проблем, які роблять її аналіз релевантними для розуміння цього китайського напрямку. Як уже зазначалось, юньнаньська школа відома синтезом традиційних східних та західних стилів, що поєднується із інтересом до етнічної та культурної символіки регіону. Саме в цих точках відбувається аналіз сучасних митців-імпресіоністів в Україні працює в контексті переосмислення кольорового ладу та впливу західного модернізму, що є ключовим і для юньнаньських художників, які відійшли від монохромної традиції на користь яскравих, насичених відтінків [23, с. 166-162].

Стаття про «Візуальний словник мистецтва Memento mori» резонує з тяжінням юньнаньської школи до глибокого символізму та

міфологічних/духовних мотивів, підкреслюючи важливість розуміння закодованих сенсів у візуальній культур [22, с. 242-262]. У свою чергу, дослідження культурної спадщини та пошуку художньо-стилістичного ладу для її втілення є проблемним питанням, що присутнє і в репертуарі юньнаньських митців, котрі прагнуть відобразити неповторний етнокультурний дух своєї провінції засобами живопису [24, с. 161-167].

Статті Сінчень Гу та В. Шуліки про колекціонування, виставкову репрезентацію та еволюцію поглядів європейських і американських синологів на китайський живопис, хоча й зосереджені на ранньому етапі сприйняття (до першої половини ХХ століття), є критично важливими для розуміння міжнародної оцінки та репрезентації юньнаньської школи живопису.

Основна проблема, яку актуалізують автори, – це вибір і оцінка художнього твору некитайськими дослідниками, для яких китайське мистецтво часто є об'єктом вивчення та колекціонування, а не предметом внутрішнього «образного споживання» [29, с. 76-82]. Це створює фільтр, через який сприймаються всі регіональні школи. Юньнаньська школа є ідеальним прикладом того, як цей західний погляд впливає на успіх регіонального мистецтва.

Саме «необразне споживання», про яке пишуть автори, спрацювало на користь Юньнані: західний глядач шукав у китайському мистецтві не лише класичний туманний пейзаж, а й візуально вражаючий, самобутній та «некитайський» (у класичному розумінні) образ. Юньнаньська школа задовольнила цей попит, надавши яскравий, чіткий, легко декодований візуальний продукт, що було важливо для музейної та галерейної репрезентації в США та Європі [28, с. 60-66]. Таким чином, Юньнаньська школа, хоча й була регіональною, стала одним із найбільш успішних експортних брендів сучасного китайського живопису, доводячи, що вибір і оцінка іноземних колекціонерів та синологів (про які пишуть Гу Сінчень та В. Шуліка) відіграють вирішальну роль у формуванні глобального канону мистецтва Китаю.

Дослідження Ван Вейке та В. Тарасова присвячені категорії образності, зображальним принципам та образно-стилістичним особливостям сучасного китайського живопису кінця XX – початку XXI століття, є важливими для осмислення художньої мови юньнаньської школи, хоча для авторів ця школа, безумовно, є лише одним із багатьох ілюстративних прикладів у ширшому мистецтвознавчому дискурсі [3].

Основна проблематика публікацій становить межі репрезентації та формальні рішення у китайському живописі, що перебуває під впливом як традиції, так і глобальних модерністських/постмодерністських течій [2, с. 109-118]. Юньнаньський живопис є характерним прикладом нової образності та стилістичної гібридизації. З одного боку, він тяжіє до фігуративності та наративності (зображення етнічного побуту та ландшафтів), що відповідає традиційним вимогам до образності у китайському мистецтвознавстві, які прагнуть зберегти зв'язок із реальністю. З іншого боку, його формальні рішення (площинність, смілива, часто декоративна робота з лінією та кольором, близька до стилізації) виводять його за межі класичного реалізму.

Автори статей, згадуючи таких майстрів Юньнаньської школи, як Ден Анке та Дін Шаогуан, використовують їх як приклади художників, які досягли компромісу між наслідуванням реальності та інноваційним, стилістично виразним формалізмом. Наприклад, Дін Шаогуан відомий своїм міжнародним успіхом, який він здобув завдяки своєму унікальному стилю, що поєднує етнічні мотиви (сюжетно-тематичний репертуар) із декоративним модернізмом (художня мова). Його твори слугують ілюстрацією того, як образно-стилістичні особливості, що відійшли від ортодоксального *гохуа* чи академічного олійного живопису, можуть формувати нові канони і навіть нову систему формальних рішень у сучасному китайському [2, с.108-117; 3].

Оскільки дисертація виконується на базі Харківської державної академії дизайну і мистецтв, ми вважаємо за необхідне розглянути в історіографічному контексті українського наукового простору тих вчених, які досліджують *харківську мистецьку школу*, у першу чергу – науковий доробок

Л. Соколюк. Незважаючи на те, що праці дослідниці присвячені аналізу українського мистецтвознавчого середовища та регіональним особливостям харківської школи живопису – їхній зв'язок із живописом юньнаньської школи будується на важливих методологічних паралелях у підході до вивчення мистецтва [30, с. 55-70]. Юньнаньська школа, як і харківська, є регіональним мистецьким феноменом, що сформувався на перетині локальної специфіки та ширших стилістичних впливів, що цілком співвідноситься із юньнаньською проблематикою.

Так, у статті, що присвячена плерним традиціям школи, Л. Соколюк та О. Чурсін аналізують, як абсолютно європейська традиція плеру набуває регіональних особливостей в українському пейзажі [29, с. 85-96]. Як ми вже неодноразово зазначали, художники юньнаньської школи використовували плерні практики (або практики натурного ескізування) в якості приводу для трансформації художньої мови. Відтак, дослідницький ракурс вченої є цінними не стільки через предмет, скільки через фокус на регіональній специфіці мистецтва, його синтетичній природі та здатності локальних шкіл формувати власну унікальну ідентичність.

1.2. Джерела та методи дослідження

1.2.1. Джерельна база дисертації. База поєднує дві важливі складові: власне джерела (源), які репрезентовані текстовою та візуальною групами, та шляхи розвитку (流), що окреслюють параметри формування школи юньнаньського живопису. Коротко розглянемо обидва складники.

Юньнаньська школа живопису має характерну інституційну лінію розвитку, яка актуалізує значення *альбомів, каталогів виставок та матеріалів, пов'язаних із діяльністю представників школи*. Сама інституційна структура, яка підтримує та розвиває образотворче мистецтво в провінції Юньнань, охоплює художні академії, професійні об'єднання та дослідницькі

центри, і саме вони слугують основою для формування мистецьких напрямків. Головним освітнім та дослідницьким осередком є Юньнаньський інститут мистецтв у Куньміні (YAU), який є комплексним закладом для всього художнього життя провінції. У своїй інституційній структурі він спирається на школу образотворчого мистецтва, яка готує митців у широкому спектрі дисциплін, включаючи як традиційний китайський, так і олійний живопис; та школу дизайну, що фокусується на прикладних та візуальних мистецтвах, але дуже тісно переплітається з образотворчим контекстом. Окремою ланкою у розвитку школи живопису Юньнань є інститут етнічних мистецтв, який, зважаючи на домінування у живописі провінції локальних мотивів, є дуже важливим для розуміння регіонального мистецтва. Слід окремо наголосити на тому, що саме з викладацького складу та випускників Юньнаньського інституту мистецтв в 1970-х роках і викристалізувався мистецький рух «сильного кольорового живопису». Отже, Юньнаньський інститут мистецтв є не лише колискою цього стилю, а й базою для всіх інших форм художнього самовираження в провінції. Зазначені обставини обумовили використання матеріалів цієї художньої установи для атрибуції творів, типологізації візуальних джерел, з'ясування та уточнення біографічних даних або важливих сюжетів в історії розвитку школи.

Хоча Юньнаньський інститут мистецтв є провідним центром, художнє життя підтримується іншими інституціями, серед яких, у першу чергу, варто назвати Юньнаньський університет із його окремими факультетами мистецтва та дизайну, а також Асоціацію художників Юньнаня. Остання є на сьогодні головною професійною організацією, яка автономно або у колаборації із академією займається організацією виставок та присудженням нагород. У контексті характеристики Асоціації як частини джерельної бази, відмітимо її важливу місію у формуванні мистецької політики, що часто зумовлює альтернативні видавничі проєкти та є ключовим механізмом для просування художників.

Насамкінець, до формування джерел дослідження безпосередньо дотичні Музей мистецтв Юньнань та приватні галереї в Куньміні, які в цілому є ключовими платформами у виставково-експозиційній діяльності.

Таким чином, інституційна структура юньнаньської школи живопису представляє собою досить розгалужену мережу, де академія та університет створюють інтелектуальну та технічну базу для розвитку образотворчого мистецтва, а професійна асоціація та виставкові майданчики забезпечують його соціалізацію та визнання.

Коріння цього мистецького виробництва сягає, перш за все, Юньнаньського інституту мистецтв (Yunnan Arts University, YAU) у Куньміні. Саме цей заклад, який є однією з восьми провідних комплексних художніх академій Китаю, став коліскою руху. Художники, які заснували школу в 1970-х роках, були або викладачами, або випускниками цього інституту. Важливою частиною його структури є також Інститут етнічних мистецтв, адже стиль юньнаньської школи значною мірою натхненний кольорами, орнаментальними композиціями та фольклором численних етнічних меншин провінції. Таким чином, університет забезпечує як академічну підготовку в традиційних дисциплінах, так і дослідження місцевої культурної спадщини, яка живить унікальність регіонального мистецтва.

В якості прикладів, розглянемо декілька типовий джерел із цієї групи. Так, важливе інформативне значення для аналізу трансформації юньнаньської школи живопису у 1990-ті рр. мав альбом-каталог художньої виставки Бієнале '96: Портфоліо вчителів відділу образотворчого мистецтва Юньнаньського інституту мистецтв (під редагуванням Лі Сяоміна). Це джерело є своєрідним візуальним звітом про стан мистецтва в регіоні, який оформлений як художній каталог. Фактично, цей збірник художніх творів викладачів провідної кафедри живопису фіксує актуальний стан академічного мистецтва в Юньнань станом на середину 1990-х років, дозволяє простежити тенденції регіональної художньої школи, оцінити авторську манеру дуже впливового покоління митців. Побудова альбому дозволяє поєднати жанрову та сюжетно-тематичну

спрямованість кожного окремого авторського кейсу, особливо в цілому в контексті вагомих змін у мистецтві Китаю того часу [168].

Досить часто джерела, в яких міститься інформацію щодо розвитку юньнаньської школи живопису, мають гібридну форму, поєднуючи оповідь, репрезентацію та аналіз в межах одного тексту. Стаття Ту Вейненга (屠维能). «Прориви в мистецтві вимагають спілкування та поглинання, які поширюються в усіх напрямках» є, насправді літературним викладом звіту факультету образотворчих мистецтв Юньнаньського педагогічного університету (云南曲靖师范), який готує вчителів живопису для шкіл. Стаття, має чіткий освітній та регіональний фокус, розповідаючи про досягнення осередку юньнаньської школи Куцзінського педагогічного інституту, який знаходиться у другому за величиною місті провінції Юньнань. Головна думка, полягає в тому, що для досягнення справжнього художнього прориву мистецькі навчальні заклади не мають залишатися ізольованими. На думку автора, мистецькі навчальні заклади в провінції співпрацювати та засвоювати ідеї, техніки та тенденції як з центрального Китаю, так і з міжнародної арени. Ту Вейнен, використовує історію факультету як приклад того, як регіональна школа може долати географічну замкнутість, зберігаючи при цьому свою унікальну етнічну спадщину [128].

У схожому контексті побудована і публікація Чень Лю (陈流), яка є комплексним історичним аналізом 60-річного періоду розвитку школи образотворчих мистецтв Юньнаньського інституту мистецтв. Ювілей показаний як привід для осмислення освітньої місії, художніх досягнень та регіональної ідентичності школи. Автор розділяє 60-річну історію (1959–2019) на кілька етапів, характеризуючи заснування, вплив політичних та освітніх реформ у Китаї та пропонуючи власну оцінку сучасному етапу розвитку. Окремий акцент робиться на ролі школи у збереженні мистецтва етнічних меншин Юньнані [64].

Окрему групу джерел представляють *спомини представників юньнаньської школи живопису*, які надають можливість в перипетіях особистого досвіду митців простежити конкретне вираження еволюційних тенденцій, в цілому характерних для розвитку школи. Специфічною рисою цієї групи є наявність виразного академічного дослідницького акценту, який можна пояснити тим, що чимало видатних представників юньнаньського живопису є діючими професорами інституту мистецтв та відомими викладачами і дослідниками. Наприклад, такими є дуже цінні для нашого дослідження есеїстичні статті Ву Цзюня (武俊). Вчений надає свою версію витоків регіональної художньої школи, яка відрізняється від офіційно прийнятої на національному рівні. Він підкреслює, що розташований на кордоні Юньнань відставав у культурному та соціально-економічному розвитку порівняно з іншими регіонами Китаю. Проте вже на початку 20 століття в Юньнані почали впроваджуватися західні системи живопису, свідченням чого стало створення школи нового стилю із «класами малювання» [149, с. 71-74]. Згідно з відповідними дослідницькими матеріалами, першим художником-викладачем, що студіював мистецтво західного стилю в Юньнані, був Дун Іда (董一道), також відомий як Гуаньчжі (貫之). Він викладав у середній школі уряду провінції Юньнань та був відомий як автор картин на етнічну тематику регіону. Зокрема, є свідчення, що вже на початку ХХ ст. він звертався до художніх образів корінних жителів Юньнаня, тим самим започаткувавши «етнографічний» напрямок, який був надалі реалізований в подальшій еволюції школи [147, с. 64-66].

Характерним прикладом джерел, яке існує на перетині споминів та дослідницьких публікацій, є матеріали про найбільш важливі події у розвитку школи, які напряму пов'язані із біографічною складовою та часто виступають як віддзеркалення інтерпретації або навіть переоцінки творчого шляху представників юньнаньського живопису.

Наприклад, у джерельній базі нашого дослідження таку роль відіграють публікації, присвячені випуску студентів Юньнаньського інституту мистецтв 1977 року. Ця група студентів була однією з перших, хто вступив до вищих мистецьких навчальних закладів Китаю після завершення Культурної революції. Слід відмітити, що 1977 рік символізує початок нової історичної епохи в Китаї. Оскільки Культурна революція суттєво обмежила та політизувала мистецьку освіту і творчість, відновлення загальнонаціональних вступних іспитів дозволило зараховувати до вищих навчальних закладів за принципом творчого відбору, що стало знаком повернення до нормального академічного процесу та початком культурної лібералізації. Юньнаньська школа є у цьому сенсі вкрай важливим прикладом, адже її віддаленість від столичних процесів завжди була і причиною для маргіналізації, і перевагою, яка надавала можливість розвиватись власним шляхом. У статтях-споминах Ма Нін (马宁) [109], Ву Цзюня (武俊) [148], П. Даньзенг та Пен Сяо (丹增, 彭晓) [71].

Як зазначають дослідники, цей випуск став частиною «бурхливої підводної течії» великих соціальних і культурних змін, які невдовзі призвели до політики реформ і відкритості. Такі відомі у подальшому юньнаньські митці, як Ден Анке (邓安克), Мао Сюйхуей (毛旭辉), Чжан Чжипін (张志平), Су Сінхун (蘇新宏), Оу Сінвень (區欣文), стали були першим поколінням, яке могло вивчати мистецтво в нових умовах, тому їхній розвиток став, за висловом П. Даньзенг, «сонячним світлом після бурі», що символізувало відродження і пошук нових шляхів у китайському мистецтві. У певному сенсі, це дозволяє зробити висновок, що випуск 1977 року Юньнаньського інституту мистецтв був винятковим явищем у китайському мистецтві, яке заклало основи як для сучасного мистецького руху в Китаї, так і для домінування Юньнаня в регіональних художніх асоціаціях та освіті.

Характерним прикладом вираження феномену випуску 1977 року є публікація каталогів, альбомів виставок, які конкретизують художні тенденції

в розвитку школи. Наприклад, альбом виставки робіт випускників 1977 року із характерною назвою «Сліди» було видано за результатами експозиційного проєкту в Куньміні (2014 р.).

Концепція альбому включала репрезентацію творчого шляху 38 студентів класу образотворчого мистецтва. Куратор проєкту Лі Чжімін (李智敏) вказує на те, що представники цього покоління юньнаньських митців зуміли вийти за межі регіональних кордонів, частина з них стала активними учасниками художнього руху «1985-го року», проте практично усі вроні знайшло точку опори для власного живопису у переосмисленні образності етнічного розмаїття провінції та актуалізації природних ландшафтах Юньнаня. Головними наслідками цього стало розширення умовної художньої території школи живопису, оскільки практично увесь склад випуску у подальшому набув керівних посад у галузі або здобув високі творчі відзнаки. Деякі студенти, такі як Чжен Сюй, Чжан Чжипін, Су Сінхун, Сунь Цзяньдун, Мао Сюйхуей тощо, стали лідерами в конкретних напрямках живопису у контексті школи мистецтва Юньнаня. Чжен Сюй вже на початку 1990-х рр. розглядався як найвидатніший художник у галузі друкарства (наприклад, серія деревориту «Серія Лаху» стала прецедентом для тривалого розквіту графіки Юньнаня). Чжан Чжипін, після років відданої практики в традиційному китайському мистецтві, отримав бронзову медаль на Дев'ятій Національній художній виставці за свою картину «Тепла весна» у 1999 році, що зробило його провідною фігурою в новому поколінні китайського живопису Юньнаня. Роботи Су Сінхуна також з 1990-х рр. стали відомі своїм чутливим і невимушеним використанням кольору, а Цюй Сінвень (曲新文), разом із Ден Аньке (邓安珂), Чжан Цзяньжун (张建荣), Хао Вейпін (郝卫平), Чжан Чунмін (张崇明) та Чень Сяоянь (陈小燕), здобули репутацію «класичних» викладачів «сильного кольорового живопису».

Важливе значення для такого потужного розквіту набуло концептуальне бачення напрямків розвитку школи, яке заклали викладачі того часу, частина з

яких навчалися на Заході. По суті, покоління «випуску 1977 року», яке стало першим покоління «нових» викладачів вищої художньої освіти Юньнаня, було сформоване під керівництвом Ляо Сіньюе (який навчався у Франції), Сюй Дунгу (який навчався в Японії) та Лю Фухуея (який навчався в Національній академії мистецтв у Пекіні).

1.2.2. Методологічний апарат роботи. Формуючи наукову гіпотезу нашого дослідження ми відштовхувались від того факту, що **методологія аналізу** юньнаньської школи живопису має бути комплексною, поєднуючи загальнонаукові підходи із спеціалізованими методами теорії та історії мистецтва, оскільки ця школа є унікальним синтезом традиції та сучасності, етніки та глобальних стилів.

Загальнонаукові методи забезпечують систематичність та історичну глибину дослідження. Передусім нами був використаний історико-хронологічний метод, який передбачав дослідження об'єкта в процесі його розвитку та в межах хронологічної динаміки. Застосування цього методу надало можливість вивчити генезис школи наприкінці 1970-х років, її оформлення у контексті реакції на Культурну революцію та зв'язок із напрямком «нового реалізму» у 1990-х рр. (передусім в межах «селянського реалізму»).

Історико-системний аналіз дозволив змодельовати історичний образ еволюції школи як цілісне явище, що складається з взаємопов'язаних елементів, серед яких ми зосередились на трьох основних: 1) художники-засновники (Цзян Тєфєн, Лю Шаохуєй), 2) стилістичні особливості сюжетно-тематичного репертуару та, що найважливіше, 3) представлення ідейно-художньої основи (від етнічних та локальних сюжетів до національної парадигми).

Порівняльно-типологічний метод став важливим для зіставлення творчості юньнаньських художників із класичними китайськими школами та західними модерністськими течіями (передусім такими як постімпресіонізм,

фовізм, кубізм та нефігуративний живопис), щоб визначити ступінь їхнього впливу та оригінальність юньнаньського синтезу. Порівняння творчості ключових представників школи, особливо Цзян Тефена, Лю Шаохуея, стало важливим фактором для виявлення спільних стилістичних ознак; порівняння з іншими регіональними школами Китаю або західними напрямками дозволило здійснити обґрунтування робочої гіпотези, щодо унікальності живописного «почерку» юньнаньської школи.

Нами також був використаний *біографічний метод* для уточнення цілого ряду питань в хронології розвитку школи. Наприклад, розуміння того, як особистий досвід художників, які через різні обставини опинились у віддаленій провінції Юньнань (наприклад, у випадку примусового «заслання»), вплинув на їхній вибір сюжетів та естетику. Аналіз впливу особистого досвіду художників на їхню тематику та естетику.

Спеціальні методи фокусуються на художньому творі як об'єкті естетичного досвіду. Центральне місце займає *формально-стилістичний аналіз*, спрямований на вивчення візуальних характеристик та композиційно-пластичних рішень. Наприклад, дослідження принципів застосування стилю «сильних кольорів» *чжунцай* (重彩) ґрунтувалось на попередньому огляді формальних прийомів, аналізі лінійних технік (тонка чорна лінія, золота або срібна облямівка тощо) для окреслення форм, що є характерною рисою школи. У контексті дослідження тоново-колірної палітри у рамках методу приділялась увага параметрам яскравості та декоративності, які митці використовують для відображення тропічної природи або образного вираження етнічного колориту Юньнані. У рамках композиційного аспекту формально-стилістичного аналізу було виявлено специфіку поєднання площинності та геометризації форм, що нагадує західний модернізм (т.зв. тропічний фовізм).

Спеціальні методи іконологічного та іконографічного аналізу були використані для каталогізації та типологізації сюжетного комплексу за жанрами, тематичними напрямками, домінуючою образною складовою

(іконографія); та з точки зору інтерпретації знаково-символьного аспекту живопису у широкому культурному контексті (іконологія). Наприклад, для пояснення, як саме етнічна культура Юньнані інтегрується у сучасне китайське мистецтво; пояснення сенсу творів у контексті культури Юньнані та політичного клімату Китаю після Культурної революції; зрештою, розкриття ідей синтезу традиційних китайських, етнічних юньнаньських та сучасних західних естетичних ідей.

В якості спеціального узагальнюючого методу нами був обраний метод соціокультурного аналізу, який дозволив представити юньнаньську школу як художній феномен соціального значення, що виражає глибинні впливи на китайську ідентичність завдяки розвитку живопису на сучасній художній сцені. Аналіз культурного контексту ґрунтувався на дослідження впливу етнічного розмаїття провінції Юньнань, особливостей репрезентації художніх образів через системи кольору та символіки. Важливе значення для обґрунтування соціокультурного значення школи мало дослідження ефектів сприйняття живопису регіону спочатку у рамках «великого» Китаю, а потім на Заході (як, наприклад, «етнічний ренесанс у китайському живописі»).

Аналізуючи юньнаньську школу живопису, ми не можемо обійти увагою *методи синтезу*, які фокусуються на формально-технічному та іконологічному синтезі. У першому випадку ключовим аспектом синтезування стала інтеграція *чжунцай* (сильного кольорового живопису) та західного модернізму, що дозволило простежити як саме традиційна китайська техніка «важких кольорів», запозичена з давніх буддистських фресок, була синтезована із західними модерністськими принципами, такими як площинність та деформація фігур (ознаки фовізму та кубізму). Синтез лінії та кольору дозволив розглянути аспект традиційної для китайського мистецтва уваги до лінійного контуру, який часто використовується у структуруванні яскравих, насичених колірних площин, створюючи характерний декоративний ефект.

Іконологічний синтез став у нагоді для пояснення того, як митці юньнаньської школи об'єднують різноманітні культурні джерела в спільному художньому образі. На прикладі творчості багатьох митців 1990-х – 2000-х рр. можна обачити, як проявляє себе подібний етнічний синкретизм, адже якого образи та орнаменти більше ніж двадцяти етнічних меншин провінції Юньнань органічно вплетені в загальнокитайський художній контекст. Наприклад, у цьому аспекті синтезу проявляє себе і синергія сакрального та світського компонентів, що яскраво видно на прикладі співіснування в образній системі живопису 1990-х рр. буддистських символів (сакральне) поряд з побутовими сценами (світське/народне), що свого часу стало викликом для офіційного мистецтва та тригером для створення нової іконографії.

Фінальним синтезуючим методом є *герменевтичний*, який, по суті, об'єднує (синтезує) результати формального та іконографічного аналізів у єдину, цілісну інтерпретацію художнього твору. У кінцевому підсумку, це дозволяє сприймати, наприклад, сприймати період 1980-х рр. як етап цілісного вираження нового бачення китайського образотворчого мистецтва, яке вийшло за межі офіційних доктрин.

Висновки до першого розділу

Школа живопису Юньнань розглядається в китайських дослідженнях про мистецтво у двох взаємно протилежних конструкціях. Домінуючим поглядом, який характеризує бачення історії образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ ст. як поступального руху до модернізації, є закріплення за школою ключової характеристики синтезу регіональної етнічної спадщини та західного декоративного мистецтва. Прояв цього вважається феномен регіонального модернізму, домінування етнічної тематики, декоративність у виражальних засобах, а також звернення до традиційних художніх технік живопису із використання насичених мінеральних пігментів. У такому підході,

школа стає помітним явищем в загальному розвитку мистецтва Китаю на кінець 1970-х – початок 1980-х років, а у подальшому проходить усі типові для китайського образотворчого мистецтва етапи становлення і розвитку.

Альтернативним є бачення школи живопису Юньнань в якості органічної складової художнього руху «мистецтва 85-го року», що актуалізує в рамках юньнаньського живопису не регіональний або традиційний компонент (обидва, безумовно, присутні в розвитку школи), а практики концептуального мистецтва, художньо-філософського осмислення буття, політичної та соціальної критики. Зазначений підхід по іншому репрезентує витoki та еволюцію живопису Юньнань, надаючи більш вагомому статусу першому поколінню китайських модерністів у 1920-х – 1940-х рр. Також властивою рисою цього бачення є протиставленням окремих творчості окремих представників регіонального мистецтва традиційному та ідеологічному мистецтву, що навпаки проявлялось у нехтуванні декоративністю, комерційним успіхом та зосередженням на актуальних формах репрезентації живопису.

Як можна переконатись на ґрунті аналізу академічних досліджень розвитку школи живопису Юньнань, між двома підходами існують протиріччя. Наприклад, загальновідомо, що представники руху 85-го року часто критикували такі школи, як юньнаньська, за їхню декоративність та ранній комерційний успіх, вважаючи їх недостатньо «глибокими» чи «авангардними» у філософському сенсі. Відтак, у такому контексті школа належить до періоду раннього звільнення від соцреалізму (до 85 року), тоді як «рух 85-го року» представляє радикальну хвилю китайського модернізму, що робить оцінку регіонального живопису як прикладу менш радикального регіонального модернізму, від якого відштовхувалися авангардисти 1985 року.

На наш погляд, обидва підходи мають право на існування та є відповідними завданням, на яких фокусуються їх представники. Важливе значення для оцінки концептуального значення школи живопису Юньнаня має авторський та біографічний підхід, який ставить в основу динаміки

становлення школи того чи іншого її представника. Типовим прикладом є аналіз творчості Чжан Сяогана, яка є чудовим підтвердженням того, що в Юньнані ці два рухи не були ізольовані одне від одного, а натомість часто перетиналися на рівні конкретного творчого шляху митця. Чжан Сяоган, як і багато інших художників у Юньнані, справді розпочинав свій шлях у культурному середовищі, яке було насичене регіональним модернізмом (представленим «сильним кольоровим живописом») та надавало реальні можливості для відходу від соцреалізму. Однак, як і деякі інші юньнаньські митці, Чжан Сяоган зрештою став ключовим діячем радикального руху 85-го року. Його роботи цього етапу, наприклад, серії «Привиди» та «Амнезія», вже були різко концептуальними, суттєво відрізняючись від декоративності традиційного розуміння юньнаньської школи.

Слід визнати, що виявлення розбіжностей між «авангардом 85-го року» та «декоративним модернізмом юньнаньської школи» стало чи не проявом мейнстріму на загальнонаціональному рівні та серед дослідників-теоретиків, які виступали за чисту концептуальність. У самій провінції Юньнань, на відміну від Пекіна чи Шанхая, ці течії, а відтак і дослідження їх ролі, були набагато ближчими. Регіональні групи «руху 85-го року» часто склалися з художників, які виростили на базі регіонального модернізму, що засвідчують біографії представників арт-групи «Товариство Шень» (申社) та «Південно-західної художньої групи».

Проведений нами аналіз китайських та західних досліджень дозволяє більш чітко ідентифікувати характер впливу західного живопису доби модернізму на процес проявлення сильного кольорового живопису у сучасних якостях – як повноцінного регіонального феномену художній мові живопису. Як випливає із публікацій, художники ХХ століття, що формували напрямок, активно засвоювали ідеї фовізму, кубізму та постімпресіонізму. Вони почали використовувати колір не для імітації реальності, а для емоційного вираження та декоративного підкреслення форми (що видно у сильно виразних контрастах і пласких кольорових плямах). Крім цього, ідеї художніх течій

модернізму допомогли відійти від традиційної китайської лінійної перспективи та площинної, декоративної композиції, яка часто нагадує фресковий живопис. Усе зазначене дозволяє стверджувати, що сучасний юньнаньський живопис «сильними кольорами» представляє собою своєрідний синтез тріади, де поєднуються давня китайська техніка (яскравість мінеральних фарб) із локальною етнічною естетикою (спрощені форми, сміливі й відкриті кольори) на ґрунті використання й осучаснення досвіду європейського модернізму в олійному живописі (жанри, пластична мова, формальні засоби виразності).

РОЗДІЛ 2

ШКОЛА ЖИВОПИСУ ЮНЬНАНЬ У 1930-х – 1990-х рр.: МОДЕРНІЗМ, СОЦРЕАЛІЗМ, МИСТЕЦТВО «НОВОЇ ХВИЛІ»

2.1. Формування юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини ХХ ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва

Дослідження становлення Юньнаньської школи живопису (云南画派) у ХХ – ХХІ столітті пов'язане із двома підходами, які можна вважати типовими для вивчення регіонального образотворчого мистецтва Китаю.

У перше чергу, звертає на себе увагу історико-хронологічний принцип, який дозволяє виявити у розвитку живопису Юньнаня ключові етапи, простежити взаємодію між найбільш усталеними явищами в еволюції живопису. У такому разі сам процес становлення школи проходить чотири етапи: 1) етап раннього модернізму 1920-х – 1940-х рр., пов'язаний із навчанням китайських художників за кордоном та пошуком дотичності традиційного мистецтва до західноєвропейських тенденцій; 2) етап соціалістичного реалізму 1950-х – 1970-х рр. (мистецтво після заснування Нового Китаю); 3) 1980-ті – 1990-ті рр. – період трансформацій та переосмислення спадщини 1920-х – 1940-х рр. (в окремих працях його характеризують як живопис «другого» покоління китайського модернізму); 4) насамкінець, етап початку ХХІ ст., який, у свою чергу, поступово набуває власну внутрішню періодизаційну структуру. Подібна етапна система розвитку Юньнаньської школи живопису є цілком закономірним шаблоном для більшості регіональних шкіл Китаю та із певними зауваженнями може бути адаптована до еволюції китайського образотворчого мистецтва в цілому.

Наголосимо на тому, що така схема аналізу живопису використовують найбільш відомі китайські вчені (наприклад, Го Ін), що дозволяє

характеризувати її як провідну форму вивчення регіональних шкіл живопису [165, с. 34].

Звертає на себе увагу особливість у хронологічній послідовності періодів, яка віддзеркалює загальноприйняту в китайському мистецтвознавстві ідею першості художнього змісту над формою. Зокрема, це проявляється у прагненні розглядати в якості відправної точки 1949 р. – час становлення КНР (Нового Китаю) та початок проведення національних художніх виставок. У контексті такого принципу період республіканського мистецтва (1912-1949 рр.), а також творчість китайських художників за межами Китаю, розглядаються як важливий, проте вторинний антураж для мейнстрімного художнього процесу 1950-х – 1990-х рр.

Також важливою рисою принципу історико-хронологічної організації мистецтва Юньнаня є зарахування до регіонального мистецтва практично усіх художніх процесів та явищ, які репрезентовані у рамках певного періоду. З одного боку, це надає можливість універсалізувати окремі тенденції, для яких спільним знаменником виступає історичний час та територіальна локалізація. Проте, з іншого боку, подібне широке узагальнення призводить до спрощення строкатого і множинного художнього репертуару мистецтва Юньнаня, що має вписатись у заздалегідь визначений універсальний шаблон.

Альтернативу зазначеному підходу складає концепція розвитку живопису Юньнаня як самобутнього феномену, який формується на основі місцевих традицій і часто на цьому локальному рівні не є загальним правилом для тенденцій розвитку живопису в Китаї в цілому. Зокрема, це стосується явища «важкого кольорового живопису» Юньнаня, своєрідності етнічних мотивів різних спільнот цього регіону (наприклад, спільноти Мяо). Такий підхід дозволяє на ґрунті етнічної виразності демонструвати художні експерименти, які за межами подібної специфіки могли б розглядатись у критичному фокусі.

Насамкінець, в якості важливого фактору визначення картини розвитку юньнаньської школи живопису слід згадати історію становлення художньої

освіти в регіоні. Цей процес також не є повністю лінійним та має власну внутрішню логіку формування. Так як художня освіта напряму впливає із інституційних процесів, зазначений фактор має прямий стосунок до класичного підходу аналізу школи у віддзеркалені еволюції історичних періодів. Проте і регіональна специфіка, і в цілому китайські корпоративні мистецькі традиції, актуалізують питання наставництва, учнівства, приватного вишколу в межах мистецьких династій, що також не можна не враховувати у рамках дослідження юньнаньської школи живопису.

2.1.1. Етап раннього модернізму 1920-х – 1940-х рр. Ляо Сіньюе (廖新学; 1903-1958) є однією із найважливіших постатей у формуванні школи юньнанського живопису. Як і більшість представників регіональної художньої еліти, він мав змішану освіту, що поєднувала приватне навчання у місцевих художників із професійною мистецькою школою. Зокрема, серед його вчителів – Сюй Бейхун, що керував курсом живопису на художньому факультеті Центрального університету в Нанкіні на початку 1930-х рр. [153, с. 68].

У Куньміні Ляо Сіньюе працює у галереях, дає приватні уроки олійного живопису та наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. вже має репутацію провідного сучасного художника Юньнань, що високо зарекомендував себе у портретному жанрі та міському пейзажі. Вже на цьому етапі у його творчості важливе значення набувають образи життя у провінції, що стало невід'ємною складовою його подальшого творчого почерку (сцени з життя селян на тлі природних ландшафтів).

Дослідники його творчості звертають увагу на те, що як один з небагатьох художників, що практикували живопис олією в Юньнані 1930-х рр., Ляо Сіньюе сприймався як художник сучасного мистецтва, який працює на перетині китайських та західних традицій, а також є універсальним митцем в різних видах образотворчого мистецтва (живопису, скульптури та графіки).

Незабаром він очолив відділ образотворчого мистецтва Центру народної освіти провінції Юньнань, а влітку 1932 року був відряджений на навчання до Франції за підтримки юньнаньського уряду. Не зважаючи на вже здобуті результати у живописі, у Парижі художник обрав майстерню скульптури одного з учнів Огюста Родена та за більше ніж десятирічне перебування в Франції зумів здобути статус видатного китайського скульптура [86, с. 77].

Для розвитку школи Юньнаньського живопису західна кар'єра Ляо Сіньюе мала непересічне значення. Художник ніколи не поривав взаємин із своїми учнями у Куньміні, продовжував керувати авторською галереєю «Сіньюе Мейлінь». У 1937 р. у Куньміні у залі народної освіти провінції Юньнань відбулась групова виставка олійного живопису, яку можна сміливо назвати звітною експозицією школи Ляо Сіньюе саме як живописця (нагадаємо, що у Франції митець працював передусім як скульптор). Важливо, що картини митця, які були представлені на виставці, були в сюжетно-образному сенсі присвячені Юньнаню («Селяни садять рис», «Життя рибалок», «Куньмінська повінь» та «Вибух порохового складу в Куньміні») (Іл. 1). Суспільний резонанс у Юньнані мали і його паризькі виставки, зокрема дві персональні експозиції живопису та скульптури у 1946 р. (Іл. 2-3).

Зрештою, восени 1948 року Ляо Сіньюе, після п'ятнадцяти років життя та творчості у західній Європі, повертається до Юньнаня. Його звітна виставка у Куньміні, в Залі перемоги в антияпонській війні, стала своєрідним програмним маніфестом Юньнаньської школи олійного живопису та мала величезний вплив на тодішню художню спільноту у провінції (Іл. 4).

З точки зору розвитку юньнаньської школи, надзвичайно плідним стало десятиріччя творчості художника у 1940-х – 1950-х рр. Ляо Сіньюе продовжує зосереджуватись на місцевій сюжетаті, постійно звертається до образів повсякдення регіону, поєднує селянську та міську тематику (Іл. 5).

Інша китайська художниця цього періоду, Лю Цзимін (刘自鸣; 1927-2014), має подвійну важливість для становлення юньнаньської школи живопису: у першу чергу, як мисткиня, що навчалась живопису у Франції; а

по-друге, як представниця жіночого живопису Китаю. Обидва фактори визначили місце Лю Цзимін в загальній еволюції регіонального мистецтва.

Визнання ролі Лю Цзимін як представниці другого покоління китайських модерністів (після Пань Юйляна, Фан Цзюньбі, Цай Вейляня тощо) відбулося на початку 1980-х рр., що в цілому було пов'язано із актуалізацією жіночого живопису Китаю як самостійного художнього явища [5; 6]. У цей період часу живопис мисткині та її непростий творчий шлях стали прецедентом для художників юньнаньської школи, які шукали мотивацію для подолання соцреалізму та прагнули оновити художню мову у тому числі через звернення до художньої спадщини республіканського Китаю першої половини ХХ ст. Прикладом цього є виступ Юань Юньшєня, на той момент вже відомого у Китаї художника, що оцінив Лю Цзимін як «одну з найвишуканіших художниць Китаю», що поєднала «ранній» модернізм із західними тенденціями 1950-х рр. [36, с.85].

Творчий злет Лю Цзимін припадає на кінець 1940-х – 1950-ті рр. коли художниця, після завершення навчання у Пекінській національній академії мистецтв була, за рекомендаціями Сюй Бейхуна, запрошена для продовження навчання до Франції. Перебування у колі китайських художників «першого» покоління модерністів (зокрема, Пан Юліан та Цзоу Ву-Кі) справило неабиякий вплив на її авторську манеру, яка все більше наближалася до постімпресіонізму [152, с. 70-73].

На наш погляд, пошук власного авторського художнього стилю є помітним у картинах періоду навчання у Франції, адже художниця пробувала досить різні системи освіти та змінила щонайменше п'ять художніх студій (від позаакадемічної приватної «Гранд Шале» до майстерні Набонні у Паризькій академії мистецтв). Спільною рисою для китайських художників, що навчались у Франції можна вважати і прагнення репрезентувати власний художній досвід на батьківщині. Як і у випадку із Ляо Сінсьє, картини Лю Цзимін експонувались в Китаї, а напередодні свого повернення мисткиня здійснила у Парижі персональну виставку.

Повернувшись до Куньміна у 1956 р., Лю Цзимін була запрошена на посаду художниці в Юньнаньській академії живопису. Маючи вади слуху вона не могла повноцінно викладати, а отже її вплив на становлення школи живопису мав, скоріше, прецедентний характер [147, 64]. Слід взяти до уваги, що спадщина Лю Цзимін нараховує більше двох тисяч робіт, значна частина яких зберігається у Національному музеї, художніх колекціях та музеях Юньнаня, а сама художниця все життя активно експонувалась в Китаї.

В оцінках її творчості закріпилось твердження, що художниця краще працює із пейзажем та натюрмортом, а людська фігура має для неї вторинне значення [160, с. 43]. Проте, як можна переконатись на прикладі порівняння картин паризького (Іл. 6) та юньнаньського періодів (Іл.7), художниця навмисно вдавалась до фігуративного спрощення.

Вважаємо, що інтерпретація творчості Лю Цзимін та її ролі у формуванні школи живопису Юньнань має враховувати і соціокультурний контекст та суспільну атмосферу Китаю 1940-х – 1950-х рр., які припали на визначення статусу художниці та окреслили форми її впливу. Лю Цзимін походить з аристократичної родини республіканського Китаю. У цьому сенсі її освіта та початкові здобутки є віддзеркаленням патріархальних традицій і лише її хвороба до певної міри вивільнила її життя для творчості та позбавило багатьох соціальних умовностей. Той факт, що Лю Цзимін повернулась до Нового Китаю після багаторічного і вкрай успішного навчання в Парижі, використовувалось як доказ громадської інтеграції старої аристократії до нового соціальної структури КНР. Не випадково у 1980-х рр., на хвилі відкриття «жіночого живопису», її стали називати «остання жінка-аристократка в китайському живописі» та «Бетховен живопису» (через наслідки менінгіту Лю Цзимін в дитинстві оглухла) [173, с. 60-61].

В китайській академічній літературі стилістичні особливості живопису Лю Цзимін розглядаються у контексті еволюції європейського модернізму. Як художниця олійного живопису, що навчалась у колі французьких постімпресіоністів, мисткиня безумовно відчувала вплив їх мистецтва. Так,

про особливі відносини із естетикою Альбера Марке свідчить не тільки порівняння техніки та манери обох художників, але й прямі вказівки самої Лю Цзимін [158, с. 32-33].

2.1.2. Етап соціалістичного реалізму 1950-х – 1970-х рр. Для розвитку будь-якої китайської регіональної художньої школи зазначений період є часом випробувань, буремних змін на тлі постійної трансформації громадсько-політичного ландшафту. Фінал цього етапу пов'язаний із культурною революцією (1966-1976 рр.), яка особливо гостро позначилась на художній освіті та практиках мистецтва. Достатньо згадати, що лише у 1977 р. в країні була поновлена практика складання творчих вступних іспитів до мистецьких коледжів, що дозволило змінити і характер художньої освіти, і загальну атмосферу у мистецтві.

Найбільш важливим здобутком зазначеного періоду є складання жанрового та сюжетно-тематичного репертуару юньнаньського живопису, що також частково є віддзеркаленням строкатості соціально-політичного розвитку в країні. У другій половині 1950-х – початку 1960-х рр. мистецьке середовище Юньнань включало живопис соцреалізму, картини із виразними етнічними сюжетами та формальною мовою, а також різнобічні експерименті із традиційним живописом *гохуа*.

Мейнстрімі тенденції в китайському образотворчому мистецтві цього часу можна простежити на прикладі репертуару Національної художньої виставки у Пекіні, яка була започаткована у 1949 р. за принципом індустріальних п'ятирічок. За аналогією із іншими сферами соціального життя Китаю, Національна виставка мала демонструвати найбільш важливі здобутки та надавати мистецьким осередкам офіційне бачення художньої ідеології. Як майданчик для оцінки мистецької творчості виставка мала неабияке значення для будь-якого регіонального мистецтва.

На першій Національній художній виставці 1949 р. єдиною роботою, відібраною з Юньнаня, була картина «Прикордонний пейзаж» Лі Ченьляня

(1910-1976). Художник був випускником Пекінської національної академії мистецтв (майстерня Лінь Фенмяня), яка під час антияпонської війни на короткий період часу була евакуйована до Куньміна. Цей факт до певної міри характеризує початкову роль регіону в загальній художній ідеології КНР, яку можна узагальнити як принцип чистого аркуша – повної зміни мистецьких та громадських пріоритетів [90, с.75].

Проте вже друга Національна виставка 1955 р. засвідчила не тільки саме існування юньнаньської школи, але й її особливу художню виразність на перетині західних, регіонально-етнічних та мейнстрімних тенденцій [142, с. 65-66]. Юньнань представляли роботи вже згаданого вище Ляо Сіньюе, який розглядався як один із головних засновників сучасного мистецтва Юньнаня та організатор регіональної художньої освіти, а також митців військової бригади Куньміна Лінь Лінга та Мей Сяоцін.

Творчість Лінь Лінга (林聆) пов'язана із домінуючим на той час у мистецтві Китаю соцреалізмом (Іл. 8). Проте його значення для формування школи живопису Юньнаня є набагато більшим і не вкладається у типову модель офіційного художника, як ілюстратора політичної влади. Тан Хайтао (汤海涛) вважає, що у 1950-х роках художники, які були асоційовані із визвольною армією Китаю, взяли на себе історичну місію документування народження Нового Китаю. У творчості Лінь Ліня це набуло вкрай незвичних сюжетних мотивів, де побут, речі та повсякдення ніби говорять від імені людей (Іл. 9). Стосовно юньнаньських мотивів, то такі митці як Лінь Лінг та Мей Сяоцін працювали безпосередньо із регіональними темами, акцентуючи у своїй творчості саме на провінції Юньнань. Це демонструє акварельна серія Лінг Ліна, присвячена старовинним передмістя Куньміна (Іл. 10). Таким чином, сформувався своєрідний тип олійного живопису, де митці прагнули «відображати загальну картину через деталі, непрямі описи та натяки», а помітною художньо-образною рисою такого живопису стало

використання граничних станів на межі життя та смерті, демонстрація звитяги та героїзму, підкреслена експресія тощо [125].

Прикладами таких робіт є картини Мей Сяоціна «Прогулянка тисячами миль снігу по плато» (1964) (Іл. 11) та «Біля річки Ланьцан» Лінь Лінга. Обидві роботи важко сприймати поза межами соціально-політичного контексту, проте їх взаємозв'язок із юньнаньською школою є більш глибоким, ніж просто на рівні часу та території.

Творчість Мей Сяоціна також пов'язана із живописом соцреалізму. Як влучно відмітив у 1980-х рр. арт-критик Фен Му у передмові до виставки картин художника в Наньчані: «Мей Сяоцін виріс разом з Новим Китаєм» [118, с. 52]. Його художня біографія містить низку типових рис, притаманних митцям Юньнаня середини ХХ ст. Зокрема, Мей Сяоцін не отримав формальної академічної художньої освіти, проте вже двадцятирічному здобув першість художнього огляду Південно-Західного військового регіону за картину «Інтелект». Юньнаньський етап у його творчості розпочався із монументального полотна «В'їзд до Куньміна» (1956) (Іл. 12).

Прикладом поєднання західноєвропейського живопису та китайських регіональних мотивів Юньнань є творчість Чжан Діна – одного з найбільш суперечливих художників 1950-х – 1970-х років. Чжан Дін став відомим у художніх колах 1930-х – 1940-х років як графік і журнальний ілюстратор. Зокрема, його іронічні графічні новели, пов'язані із подіями китайсько-японських війн, принесли йому визнання та надали художню арену для творчості. І хоча цей тип мистецтва був пов'язаний із пропагандою, авторський універсальний стиль Чжан Діна дозволив йому поступово розширити своє творче амплуа в бік жанрового живопису.

У 1953 та 1956 роках художник керував оформленням Китайського павільйону відповідно на Лейпцизькій та Паризькій міжнародних виставках. У творах Чжан Діна 1950-х – 1960-х років простежується вплив Пікассо та кубізму. Проте художник ніколи не був просто послідовником видатного французького митця, хоча і був з ним знайомий особисто та взаємодіяв під час

організації художніх виставок у Франції у 1950-х роках. З цієї причини, його викладацька кар'єра у цей час постійно наражалась на спротив з боку прихильників соцреалізму, які критикували його за відданість «модерністському майстру Пікассо» (Іл. 13). Вважається, що під час зустрічі Пікассо наголосив на тому, що він не розуміє чому китайці «повинні їздити до Парижа, щоб вивчати мистецтво» [133, с. 47].

Лі Чжаочжун, науковий співробітник Інституту літератури Китайської академії соціальних наук та автор книги «Усі говорять про Чжан Діна», вважає творчість та організаційні зусилля Чжан Діна вкрай важливими для появи феномену «Юньнаньської школи живопису». Вчений звертає увагу на тенденцію «локального модернізму», змістом якої було за аналогією із літературою поєднання в одну художню концепцію «народних» та «модерністських» форм живопису. Прикладом цієї концепції є картина Чжан Діна «Жіноче ополчення» (1960), де поєднуються кубістичні форми із етнічними мотивами Юньнаня (Іл. 14). Можна стверджувати, що Чжан Дін певною мірою закодував систему Пікассо у орнаментально плоских формах цього умовного жіночого портрету.

Атмосферу розвитку художньої школи Юньнань демонструє і еволюція традиційного китайського живопису, який у 1950-х – 1970-х рр. переживав різні періоди ствердження, насильницької маргіналізації та спроб підпорядкування пропагандистським завданням.

У 1961 році в журналі «Образотворче мистецтво» вийшла друком стаття «Обговорення живопису», де робилась спроба здійснити типологію та видову класифікацію жанрів *шань-шуй* («гори-води») та *хуа-няо* («квіти-птахи») у контексті завдань ідеологічного будівництва. Ставилось питання доцільності «старого» живопису у його недоторканному вигляді у системі художніх цінностей Нового Китаю [80, с.47-48].

Усе зазначене можна побачити на прикладі творчості Ван Цзінюаня (王晋元; 1939-2001), одного з найвідоміших представників юньнаньського *гохуа*.

На початку 1960-х років, у самому розпалі дискусії щодо форм, видів та сутності китайського традиційного мистецтва, Ван Цзінюань навчався у Пекіні в Центральній академії образотворчих мистецтв. Дун Сюейн (董雪莹) підкреслює, що художник завершив свою навчальну кар'єру у відносно спокійній атмосфері, що забезпечило історичну основу для подальших експериментів із його улюбленим жанром *хуа-няо* [115, с. 95]. Проте зміни у характері традиційного живопису та головне – у його ролі в ідеологічному ствердженні Нового Китаю, не оминули Ван Цзінюаня. Прикладом цього можна вважати його картину «Прикордонники» (1973), написану у самому розпалі Культурної революції (Іл. 15).

Підсумовуючи зазначений етап 1950-х – 1970-х рр. у розвитку Юньнаньської школи живопису, слід звернути увагу на дві особливості. По-перше, маркування цього періоду як соцреалістичного, є досить широким узагальненням, яке в більшості характеризує загальнокитайські тенденції. Це не віднімає того факту, що південно-західна провінція розглядалась як достатньо віддалений та замкнений регіон, який у художньому сенсі не надає типову пропагандистську картину становлення Нового Китаю. По-друге, етнічне розмаїття Юньнана дозволяло використовувати самотність побуту, архаїчні повсякденні практики як джерело для образності та як, свого роду, сюжетно-тематичну палітру, що часто знімало з порядку денного критичні судження. Наприклад, вже згаданий вище Тан Хайтао, намагаючись узагальнити живопис Юньнана 1950-х – 1960-х рр. характеризує цей етап як накопичення творчого потенціалу, що віддзеркалилось у синергії жанрів, стилів, форм та навіть видів мистецтва [123, с. 115].

Зокрема, це стосується серії ксилографії Хуан Юн'юя до поетичного збірника «Ашима» (Іл. 16), який поєднав літературні та живописні ремінісценції у вкрай впливовий етнічний наратив [136, с. 74]. Або цілої низки олійних картин, які часто створювались митцями з інших регіонів, проте на юньнаньському матеріалі або безпосередньо про Юньнань. В окремих випадках митці у подальшому асоціювали себе із місцевою школою живопису

або постійно повертались до юньнаньських ескізів. Це стосується і творчості вже згаданого Чжан Діна у 1960-х роках і Чжу Даняна з його промовисто юньнаньською картиною «Дівчина Боуї». Зрештою, в цей час починає працювати низка молоді, творчий злет якої припадає на 1980-ті – 1990-ті рр. У цьому сенсі згадаємо картину Дін Шаогуана «Таємнича Сішуанбаньна» (1994), яка створювалась на основі ескізів у 1960-х. (Іл. 17). Сам художник до еміграції в США у 1980 році майже двадцять років викладав на факультеті образотворчого мистецтва Юньнаньського інституту мистецтв (1962-1979) [166, с.85]. Схожі мотиви ми бачимо і в творчій біографії Чжан Діна, який попри критику та спротив, продовжував маскувати кубістичні експерименти етнічними мотивами юньнаньських «народних» традицій (Іл. 18).

2.2. Загальні особливості розвитку школи живопису Юньнань у 1980-х – 1990-х рр.

У китайських дослідженнях про мистецтво юньнаньської школи саме зазначений період часу розглядається в якості визначального етапу у формуванні художнього репертуару осередку. Наприклад, Тан Хайтао (汤海涛) вважає, що мистецтво Юньнаня у 1980-х рр. демонструвало «блискучі» результати. У першу чергу, вони були наслідком різноманітних культурних особливостей, які визначили унікальність художньої атмосфери регіону [125]. Якщо підсумувати ці особливості, то вони пов'язані із поєднанням художніх та соціокультурних факторів, серед яких і наявність осередків фахової освіти, і унікальні ландшафти та живописне природне середовище, і, що важливо, певна відстороненість Юньнаня від політичних буревіїв у центральних та північних регіонах Китаю.

На відміну від попередніх періодів, 1980-ті – 1990-ті рр. мають важливу внутрішню художню періодизацію, яка віддзеркалює швидкий поступ Китаю у контексті соціального руху «відкритості».

Так, період 1979-1985 рр. ототожнюється із рухом «мистецтва 1985 року» або «мистецтва нової хвилі», яке, стало фінальною фазою цього періоду, проте визнало його сутність. За словами Гао Мінлу (高明祿), цей період розпочався політичним актом (зупиненням культурної революції), а завершився мистецькою подією – пострілом художниці Сяо Лу на «Виставці сучасного мистецтва Китаю» в 1989 році у власну інсталяцію «Діалог» [76, с. 149], що відбулося на тлі студентських протестів у Пекіні. Цей час відрізняється масовою активністю молодих митців, які прагнуть формувати художні об'єднання, мистецькі групи та не готові продовжувати традиції пропагандистського мистецтва соцреалізму. Наприклад, у монографії згаданого вище Гао Мінлу «Історія сучасного китайського мистецтва 1985-1986 рр.» називається майже тридцять товариств у Китаї, заснованих у цей період, і непропорційно значна кількість таких об'єднань припадає на Юньнань [77].

З початку 1990-х рр. розпочинається другий період, в якому образотворче мистецтво набуває справжнього багатоголосся та помітно виходить за межі політичного регулювання. Юньнаньська школа живопису цього часу переживає особливе піднесення, наслідком якого стає нова картина розвитку мистецтва: більш різноманітна, відкрита для художньо-образних експериментів та не спотворена ідеологічним тиском [169, с. 108-112]. У китайському образотворчому мистецтві цей етап пов'язаний із становленням напрямку «нового реалізму», який також є віддзеркаленням зазначених вище тенденцій.

2.2.1. «Селянський реалізм» та етнічні мотиви народів Юньнаня у творчості Яо Чжунхуа (人物简介) та Юань Юньшена (袁运生) у 1970-х – 1990-х рр. Юань Юньшен (1937 р.н.) є випускником Центральної академії образотворчих мистецтв у Пекіні і учнем видатного китайського художника Дун Сівеня, одного з авторів концепції загальнокитайського (національного)

стилю олійного живопису. Тому природно, що у 1950-х – 1960-х рр. Юань Юньшен починав як митець соцреалізму, а в подальшому під час культурної революції був учасником пропагандистських художніх бригад. Не зважаючи на типову для багатьох художників цього періоду освіту та непросту суспільну ситуацію 1960-х, яка не спонукала до прояву авторської різноманітності, вже у студентських картинах митець продемонстрував власну художньо-образну тональність.

Наприклад, його робота «Пісня жнив» (1959 р.), що була присвячена титульній «селянсько-робітничій» темі, поєднала мінімалізм художніх засобів із стриманою імпресіоністичною атмосферою. Художник не декларував політичні заклики та не вдавався до художнього оспівування чи героїзації праці, натомість пропонує витончену, естетську картину на межі дозволеного та забороненого (Іл. 19).

У дипломній роботі «Спогади про водне село» (1962 р.) Юань Юньшен вже виступає як самостійний автор, що має власну точку зору на розв'язання художніх завдань. Як кваліфікаційна картина, «Спогади про водне село» містить елементи демонстрації мистецьких навичок, проте за самим характером виконання, а також сюжетно-тематичним рішенням є проявом авторського мистецтва. Картина створювалась на матеріалі етнографічних ескізів у місті Цзяннань на перетині тодішніх провінцій Цзянсю та Аньхой, що межують із регіоном Юньнань. Юань Юньшен декілька місяців працював над етюдами, писав пленерні ескізи та досліджував літературно-міфологічну підоснову спільноти цього «водного» міста (Цзяннань перекладається як «на південь від Янцзи»), що характеризує специфіку ландшафту та звичаїв). Ми вважаємо за необхідне звернути на це увагу, з точки зору значення етнографічної теми як можливості вийти за рамки тодішнього академічного канону в олійному живописі. Ще більш цікавою обставиною стала обрання для репрезентації сюжету не станкових, а монументальних художніх засобів, які також дозволяли молодому художнику обґрунтувати фігуративну умовність. Дипломна робота отримала схвальні відгуки Дун Сівеня, проте

зібрала чимало зауважень щодо «вторинності» ідеологічної виразності аж до звинувачення у наслідуванні «правого» мистецтва (тобто альтернативного комуністичному «лівому») (Іл. 20).

Слід зазначити, що Юань Юньшен став жертвою т.зв. «кампанії проти правого ухилу» через критику освітньої програми Центральної академії образотворчих мистецтв у Пекіні, яка була виключно присвячена соціалістичному реалізму [51]. Сутністю покарання була свідомо маргіналізація та відсторонення від столичного академічного життя. Відтак, у 1970-х рр. Юань Юньшен працював у різних частинах Китаю, що надало його роботам певної стилістичної строкатості, проте дозволило переосмислити здобутий художній досвід. Важливою картиною цього періоду є «Автопортрет» (1975 р.), написаний під час роботи у Чанчунському палаці культури робітників (у північній провінції Цзілінь). Ця картина демонструє захоплення Юань Юньшеном європейським постімпресіонізмом та є прикладом внутрішнього дисонансу між роботою художника-пропагандиста та особистою творчістю (Іл. 21).

У другій половині 1970-х рр. Юань Юньшен отримає нагоду приєднатись до юньнаньських пленерів та робить серію ескізів в районах Сішуанбаньна та Лінцан, місцях проживання народності Дай. Зазначена серія має значення для розвитку юньнаньської школи, як перший прецедент у живописі Нового Китаю, де художник поєднав традиції класичного контурного рисунку із натурним ескізуванням безпосередньо у ландшафті (Іл. 22-23).

За спогадами Юань Юньшеня, він використовував техніку такого рисунку в якості можливості швидко визначити формально-фігуративну основу образу, аби потім доопрацювати у майстерні. Проте дванадцять робіт набули значення повноцінної «юньнаньської» серії, яка стала своєрідною передмовою до найбільш важливої роботи художника – монументального розпису «Фестиваль бризок води – Оди життю» (1979 р.) [157, с. 67-70]. В обох випадках художник відштовхувався від лінійної композиції, яка, за

словами Чжан Фа (张法), мала на меті вловити поєднання різних настроїв героїв та героїнь картини, за допомогою «ритмічного вираження традиційних китайських ліній «білого» малюнка». У художньо-образному контексті це заклало основу для подальшого аналізу конкретних питань, таких як «колір і лінія, абстракція і конкретність, Схід і Захід» [170, с. 85].

Монументальний розпис «Фестиваль бризок води – Оди життю» здійснювався для дуже важливої події – відкриття терміналу Пекінського аеропорту. Загалом над оформленням інтер'єру терміналу працювали художники із різних шкіл Китаю, втілюючи концепцію культурної та етнічної різноманітності країни. Тому обраний Юань Юньшенем авторський стиль із складною риторикою тілесної мови та дещо «рваним» художнім ритмом, вітався організаторами як прояв вираження локальної ідентичності та місцева екзотика, і це було показано митцем у першому ескізі розпису в кольорі (Іл. 24). Проте кінцевий варіант монументальної роботи вразив оголеними жіночими фігурами (Іл. 25).

Наприклад, Лі Бінь (李彬) характеризує атмосферу відкриття та обговорення розпису Юань Юньшена як «безпрецедентну ударну хвилю», яка накрила китайське образотворче мистецтво початку 1980-х та мала неабиякий соціокультурний вплив. Він підкреслює, що сучасному глядачу це важко уявити, проте «громадська буря» щодо публічної демонстрації натуралістичного зображення оголеного жіночого тіла вщухла лише після того, як виставку відвідали Ден Сяопін, Лі Сяннень та інші представники політичної влади [92, с. 5]. Збурення громадської думки на певний час активізувало і арт-критику, що призвело до переоцінки усіх тих рис авторського стилю, які раніше сприймалися як локальна екзотика на докори та звинувачення. Приміром, твердження щодо «стрункості» та «жвавості» жіночих образів стали ознаками «перебільшеної деформації жіночих фігур» [135, с. 46].

Значення цієї роботи для розвитку юньнаньської школи живопису є вкрай важливим. По-перше, мала актуалізація етнічного художньо-образного тематизму на національному рівні та в достатньо дражливому контексті. І критика, і компліментарні оцінки творчості Юань Юньшена призводили до необхідності поглибити розуміння сутності юньнаньської естетики, етнічних та художньо-професійних основ цієї живописної школи. Наприклад, саме у контексті дискусій про кордони репрезентації оголеного жіночого ню, актуалізувалась потреба у характеристиці історії школи регіону до 1949 р., що спровокувало розмови про роль китайських митців за межами Китаю, місце «паризького» періоду в становленні принципів олійного живопису тощо [140, с. 30-32].

По-друге, громадську та художню атмосферу, яка склалась навколо розпису Юань Юньшена слід розглядати не лише у соціокультурному контексті. Художник вже мав репутацію митця із вираженої авторською професійною та творчою позицією. Ще під час навчання йому докоряли зайвою увагою до кубізму та загалом до модерністських західноєвропейських течій, а дискусії про розпис «Ода життю» ще більше посилили таку критику. Проте, як вважає Лінь Юйюань (林钰源), китайська громадськість була зосереджується на тому факті, що Юань Юньшен першим наважився на зображення оголеної жінки, проте професійне середовище цікавила абсолютно інша складова його розпису. І візуальне рішення, і атмосфера обговорення цього муралу показали художника як китайського модерніста, який «переосмислює художні джерела Пікассо, Матісса, Модільяні та Дерена, а також технічні принципи і образні сюжети нашого китайського народного мистецтва». Підсумком цього став висновок, що розпис Юань Юньшена по суті «зробив масштабну презентацію авторського розуміння раннього модернізму» [98, с. 68], що не могло не позначитись на еволюції школи живопису Юньнань.

Ще більш радикальний висновок робить Тан Хайтао, наголошуючи на тому, що розпис Юань Юньшена «вдало вловив суть унікальних форм

Юньнана», поєднавши сучасні тенденції із традиційним китайським лінійним рисунком. Більше того, дослідник звертає увагу на несподіване продовження у цій роботі ідей його вчителя Дун Сівеня, про якого ми вже зазначали, як про автора концепції загальнокитайського стилю олійного живопису. В даному разі, Юань Юньшен звертався до потреби «відбудови власної системи художньої композиції Китаю», маючи на увазі питання ідентичності живопису та національних художніх символів [125].

Наостанок, звернемо увагу на те, що початок 1980-х рр. повернув до китайського образотворчого мистецтва дискусію, громадську думку та в тій або іншій мірі незалежну арт-критику. Тому обговорення розпису Юань Юньшена та визначення його впливу на мистецтво варто здійснювати у контексті інших подібних сюжетів. Наприклад, такою є історія появи на художній арені Китаю абстракціоніста Цзао Воу-кі, який став відомим не в останню чергу завдяки цькуванню його розписів у пекінському готелі у 1981 р.) у співпраці із архітектором Л. М. Пеєм).

В розвитку живопису Юньнана зазначеного етапу важливе місце посідає творчість Яо Чжунхуа (人物简介). Митець народився в Куньміні у 1939 році. У 1964 році закінчив факультет олійного живопису Центральної академії мистецтв у Пекіні. Розквіт творчості Яо Чжунхуа припав на 1970-1990-ті рр., що віддзеркалилось у його стилістичних пошуках, та, безумовно, вплинуло на подальший сюжетно-тематичний репертуар.

Як уже неодноразово зазначалось, художники, які вийшли на китайську мистецьку арену у 1970-х рр. мали можливість на власному прикладі побачити усі позитивні та негативні сторони наслідків Культурної революції. Важливою обставиною, яка визначала особливості еволюції цієї генерації було співіснування з китайським «романтичним» соцреалізмом, який в якості мейнстрімного художнього стилю домінував у живописі 1960-х – 1970-х рр. Поза тим, у творчості Яо Чжунхуа має важливе значення етап трансформацій, що розпочався із середини 1980-х рр. Як і інші китайські живописці, митець у цей період активно переосмислював художньо-стилістичну спадщину

попереднього часу, шукаючи нові форми і напрямки образного вираження для актуальних мистецьких завдань (зокрема, переосмислення китайського модернізму 1920-х – 1930-х рр.).

У художньому літописі Юньнаньської школи живопису Яо Чжунхуа закріпився після експонування одного з найбільш важливих полотен першого етапу його творчості «Ах! Земля» (1981 р.) (Іл. 26). Картина є віддзеркаленням особистого досвіду митця, який на початку 1980-х рр. відчував себе на перетині двох культур – локальної етнічної культури рідного Юньнаню, та власне національної культури [161, с. 5-6]. Його життєвий досвід селянина, що знає місцеві повсякденні трудові ритуали, став ґрунтом для динамічного та сильного за характером візуальної репрезентації образу, що поєднався із народженням художнього напрямку «селянського реалізму». Картина неодноразово експонувалась та була надрукована у формі пам'ятної поштової марки, як данина поваги до регіональної культури Китаю.

У 1980-х рр. китайському глядачеві були представлені і більш рані твори Яо Чжунхуа, зокрема монументальне полотно «Жовта ріка» (Іл. 27), яке було написано художником у період творчих пошуків власного стилю, проте не могла бути експонована в атмосфері культурної революції.

На той час творчість Яо Чжунхуа перебувала у затінку величі його вчителя – відомого живописця соцреалізму Донг Сівеня, автора легендарного для 1950-х – 1960-х рр. полотна «Церемонія заснування Китайської республіки» (Іл. 28). Не дивлячись на те, що від молодого художника очікували продовження монументального пафосу Донг Сівеня, Яо Чжунхуа зосередився на власних задачах, віддаючи перевагу локальним темам рідного Юньнаня [139, с. 22].

Як вважає Лі Конгян, саме з цього важливого моменту народився новий митець [95, с. 10]. Його картини кінця 1970-х – початку 1980-х рр. звертаються до художньої інтерпретації юньнаньського ландшафтного колориту, віддаючи належне етнічним сюжетам або зосереджуючись на селянській естетиці.

Картини «Полудень у селі Мен'юань» та «Старий кам'яний млин» (Іл. 29-30) є прикладами звернення художника до техніки «сильного кольорового живопису Юньнаня» (云南重彩画) – художнього явища, яке сформувалось в останній третині ХХ ст. як регіональний напрямок в олійному реалістичному живописі [59, с. 42-44]. Обидві картини по різному використовують традиції тоново-колірної репрезентації, проте в обох випадках відчутна експресія композиційно-пластичної мови, характерна для зазначеного феномену [119, с. 45-47].

Селянська тематика стала важливим ідейним рефреном наступного етапу його творчості у 1990-х, коли художник отримав можливість повноцінно експериментувати із західноєвропейськими художніми мовами доби модернізму. Так, На Ши вважає, що у багатьох творах цього періоду є відчутним вплив експресіонізму, хоча, на наш погляд, Яо Чжунхуа скоріше використовує елементи фовізму та постімпресії [113, с. 77].

Наприклад, картина «Ава на спині» (Іл. 31) є прикладом суперечливого ставлення художника до селянської праці, яка водночас виступає прикладом щоденного героїзму поряд із фіксацією архаїчного селянського побуту, який в очах Яо Чжунхуа набуває критичної гостроти. З точки зору стилістичних ознак, картина поєднує експресивну манеру формального узагальнення із активним колірним рішенням.

На сучасному етапі Яо Чжунхуа продовжує працювати у контексті школи живопису Юньнаня. Його остання персональна виставка «Краєвиди та пейзажі» відбулась у квітні 2021 року у Куньмінському музеї сучасного мистецтва. Митець представив ретроспективу своєї творчості та надав декілька цікавих інтерв'ю щодо історії регіонального мистецтва у 1970-х – 1980-х рр. [87, с. 30-31].

2.2.2. Роль неформальних художніх об'єднань Юньнаня 1980-х рр. у становленні регіональної школи живопису (Товариство «Шень», «Південно-західна група»). Художні об'єднання Юньнаня 1980-х рр.

представляли строкатий мистецький ландшафт регіону, проте в якості спільної риси можна назвати прагнення до оновлення художньої мови та відстоювання права на творчий експеримент. Ще однією важливою особливістю арт-груп та об'єднань 1980-х була виставково-експозиційна практика, яка дозволяла виступати від імені спільноти митців. Іноді ця властивість використовується дослідниками для оцінки тієї або іншої групи, як, скоріше, циклу виставок, що були об'єднані спільним художнім маніфестом на короткий термін. Саме такими були найбільш значущі арт-групи Юньнаня: «Товариство Шень» (申社), «Школа живопису Юньнаня» (云南画派), «Ксилографія з Юньнаня» (云南绝版木刻), «Панорамний живопис квітів та птахів Юньнаня», «Група південно-західного мистецтва» (西南艺术群体).

Найпершим та найбільш важливим для початкового етапу 1980-х рр. стало об'єднання «Товариство живопису Шеньше» або «Товариство Шень» (1980 р.). Група була заснована Яо Чжунхуа, Ван Цзіньюанем та Дін Шаогуаном – тобто художниками юньнаньської школи, принаймні двох поколінь, які розглядали себе як представників регіонального мистецтва. Перша виставка у Куньміні презентувала більше сотні картин двох десятків художників, які мали різні відносини із групою «Шеньше», але при цьому представляли юньнаньську школу живопису. Концепція експозиції не припускала жанрової чи видової ієрархії, твори розглядались як авторське бачення місцевого мистецтва на тлі змін у художній атмосфері Китаї. Цікаву оцінку першої виставки надав юньнаньський художник Мао Сюйхуей, підкресливши її значення для ствердження нового напрямку «групи Шеньше», який самі її організатори називали «естетизмом» [84, с. 68].

Оскільки перша експозиція мала неабиякий успіх, у листопаді 1981 року в Національному художньому музеї у Пекіні відбулась «Виставка картин десяти народів Юньнаня», яка по суті стала другим проектом «Товариства живопису Шеньше» (Яо Чжунхуа, Цзян Тефен, Ван Цзіньюань, Хе Нен, Лю

Шаохуей, Цзя Гочжун, Лю Цзимін, Яо Юнмао, Чжан Цзяньчжун, Лі Чжунсян та інші).

Наголосимо на тому, що серед дослідників мистецтва Юньнань висловлюються різні оцінки ролі та значення цієї події, проте практично усі вчені визнають сенсаційний характер концепції виставки [125]. На наш погляд, автори проекту зуміли знайти баланс між важливістю демонстрації багатоетнічного Юньнаня за допомогою мови сюжетів та образів, але при цьому висловити це достатньо широкою стилістичною палітрою. Не буде помилкою припустити, що саме етнічне різнобарв'я регіонального мистецтва дозволило вивести за межі критики багато художніх питань, які у Пекінській академії усе ще обговорювались як порушення норм або зазіхання на раніше встановлені табу у живописі. Мало значення і репрезентація юньнаньської школи поза контекстом пленерного живопису, що з 1970-х рр. було вкрай поширеною стереотипною оцінкою митців Юньнань [155, с. 55-56].

Більш важливе значення для репрезентації школи живопису Юньнань отримала діяльність об'єднання митців «Південно-західна художня група», яка стала природним результатом «мистецтва Нової хвилі». Група була заснована у серпні 1986 року у Куньміні спільнотою молодих художників, серед яких варто окремо виділити Мао Сюхуея (毛旭辉), Чжан Сяогана (张晓刚), Є Юнціна (叶永青等), Пан Дехая (潘德海), і проіснувала не більше двох років. Маніфест цього об'єднання спирався на ідею антиформалізму, яка використовувалась художньою молоддю як контраргумент щодо критики з боку соцреалістів. У більш широкому сенсі, митці групи вважали художню провокацію найбільш важливим засобом художнього вираження, що породило відоме гасло: «перше завдання – шокувати душі людей, а не тішити їхні очі» [89].

Не зважаючи на те, що «Південно-західна художня група» була сформована у Куньміні, а її засновники належали до юньнаньської школи живопису, далеко не всі її учасники у подальшому продовжуватимуть

асоціювати свою творчість із регіональним мистецтвом. У першу чергу, це стосується Чжан Сяогана, який народився, здобув базову освіту та сформувався як молодий митець у Юньнані, проте вже з початку 1990-х рр. практично розірвав зв'язки зі школою [102, с. 162].

Завдяки організаційним зусиллям Чжан Луна, молодого художника з Куньміна, влітку 1985 року у Шанхаї вдалося провести «Виставку нового фігуративного живопису», яка поєднала художні результати юньнаньських митців та місцевих художників. Ця подія стала початком створення «Південно-західної художньої групи» (до її складу увійшли Мао Сюйхуей, Є Юнцін, Чжан Сяоган, Пань Дехай, Чжан Лун, Чжоу Чунья та інші митці).

Група зуміла сформувати різноманітний та незвичний для тодішнього культурного ландшафту формат, який поєднував експонування творів із лекційними зустрічами та дослідженнями (доповідями та семінарами як в художніх академіях). Такий документальний спосіб роботи із глядачем поживавив художню атмосферу Куньміна, Нанкіна, Шанхаю та надав можливості аудиторіям краще зрозуміти сутність цього об'єднання. Формат надавав можливості для більш простого та дешевого обміну художніми творами – наприклад, за допомогою виставки-демонстрації слайдів під акомпанемент читання авторських текстів.

Мао Сюйхуей згадував, що такий формат роботи відповідав концепції «нової фігуративності», що передбачала «щось більше, ніж просто демонстрацію живопису на стінах» [110, с. 33]. Таким чином, з 1986 р. товариство не проводило виставок оригінальних робіт, натомість розглядаючи зустрічі із глядачами як модель художньої конференції, де розмова та демонстрація творів (у вигляді фотографій або слайд-шоу) є рівномірно важливими засобами донесення художніх ідей.

На наш погляд, слід окремо зазначити щодо термінології, яка сформувалась навколо «Південно-західної художньої групи». Концептуальний живопис молодих митців вимагав інтерпретацій, він виглядав незвично та часто спонукав аудиторію глядачів до запитань. Саме в якості певної

узагальнюючої відповіді на таку складність, виник термін «нова фігуративність» (新具像), що мав віддзеркалювати пошуки митцями образності за межами простої та зрозумілої форми (такої, яку можна побачити в дійсності). Поглибленням цього методу роботи із художньою формою стала концепція «потоків життя» (生命流), яка на той час практично одномоментно формувалась у різних куточках китайського мистецького ландшафту. Зміст «потоків життя» полягав у формуванні нового рівня художньої правдивості, що присутня не у «правильному» рисунку фігури або коректній перспективі, а в закладеному до картині «справжньому» життєвому змісті, який можна представити через повсякдення, простоту зображення та продемонструвати як частину особистого досвіду [103, с. 50].

Таким чином, «Південно-західна художня група» (або «нова фігуративна група», «митці потоків життя»), змінила саму сутність взаємодії глядача та художника, тим самим відкривши для юньнаньського живопису широкі простори художньої репрезентації. Для виходу групи на художню арену особливе значення мала творчість Мао Сюйхуя та Чжан Сяогана.

Ми вже зазначали вище стосовно непростих зв'язків Чжан Сяогана із юньнаньською школою після 1990-х рр. Проте його роль у «Південно-західній художній групі» у 1980-х рр. є важливою. Художник народився у Куньміні і після завершення навчання у Сичуанському інституті образотворчих мистецтв (1981 р.) до початку 1990-х рр. працював у Юньнані робітником на заводі скла та декоратором Куньмінської трупи пісні та танцю. Люй Пен (吕澎) звертає увагу на «нерегулярний» спосіб життя молодого митця, що насправді є типовою журналістською формулою для підкреслення маргінального статусу митця-невдахи [106 с. 123]. Проте важливо звернути увагу іншу обставину: те що у попередньому періоді вважалось неприпустимим для художника, на початку 1980-х рр. набуло іншого значення. Художня філософія «потоків життя» мала впливати із здобутого досвіду або спиратись на непересічні переживання, травми, особливість бачення світу тощо.

Наприклад, успіхи серій «Фантазії про привидів» (1985 р.) та «Темна трилогія» (кін. 1980-х) (Іл. 32) не в останню чергу пов'язані із перенесеним у середини 1980-х нервовим зривом, який поставив митця на межу життя та смерті [12, с. 62-63]. Декілька картин з серії «привидів» створювались безпосередньо у лікарні (Іл. 33-35), а сама серія мала, за свідченням Чжан Сяогана, медитативне (терапевтичне) значення. Сформовані у її контексті образні прийоми та художні форми, мистець використовував і в інших творах, наприклад у «Портреті жінки» (1985 р.) (Іл. 36).

На піку популярності «Південно-західної художньої групи» у 1986-1987 рр. Чжан Сяоган звертається до більш складної мови образів та залучає етнічні мотиви юньнаньського фольклору. При цьому його картини лишаються у контексті естетики «нової фігуративності» та не відходять від концептів «потоків життя». Наприклад, серія «Зміна Інь і Янь» (1986-1988 рр.), на перший погляд, є сюрреалістичним міксом із тіл, знаків та об'єктів ландшафту. Проте як авторська образна система, серія є переосмисленням сюжетних історій з міфології Юньнаня, де конфуціанські концепти «жіночого та чоловічого» стають фактичним описом легенди про Бога Гір та його спокусників (Іл. 37-38).

На початку 1990-х рр. Чжан Сяоган поступово розриває зв'язки із юньнаньською школою. Так, його найбільш важлива у художній кар'єрі серія «Велика родина» (1994 р.) не розглядається дослідниками як така, що естетично або концептуально пов'язана із цією регіональною школою (Іл. 39).

Найбільш відомим художником «Південно-західної художньої групи» є Мао Сюйхуей – митець, творчість якого вважається автентичною у контексті еволюції юньнаньської школи живопису кін. ХХ – поч. ХХІ ст. З початку 1980-х рр. на художню авансцену регіону його виводить тема ландшафтного та етнічного розмаїття провінції, яку митець пов'язує із дослідженням німецького експресіонізму. Цей напрям у західноєвропейському модернізмі Мао Сюйхуей вважає визначальним для раннього етапу творчості. На наш погляд, поєднання факторів регіональної автентики Юньнаня із бажанням

вийти за межі реалістичного відображення дійсності, пояснює особливості колірних та формальних рішень, стриманість авторської живописної палітри у картинах 1980-х рр. З іншого боку, твори цього періоду орієнтовані на творчий пошук, демонструють бажання молодого митця охопити досить широку мистецьку територію.

Наприклад, картини «Плато» та «П'ємо чай» (обидві 1981 р.) цілком відповідають домінуючій на початку 1980-х рр. тенденції «селянського реалізму» із його характерним формальним спрощенням та схильністю до «суворого» романтизму у сюжетно-тематичних рішеннях (Іл. 40-41). На противагу цьому, серія «Гуйшань» середини 1980-х вже є стилістично іншою та представляє Мао Сюйхуея, як митця юньнаньської школи, який промовляє від імені відповідного регіонального культурного коду.

Важливі висновки щодо експериментування Мао Сюйхуея із фігуративною естетикою надає порівняння його жіночих образів, в якому можна простежити розвиток від постановочної реалістичної тілесної форми майже академічного жіночого ню (як у картині «Оголена» 1981 р.) (Іл. 42) до експресивного образу у творі «Портрет жінки з нічним небом» (1982 р.) (Іл. 43). Цей приклад засвідчує вміння художника працювати із тілесними формами в різних стилях та техніках, що дозволяє наголосити на свідомому виборі плаского, контурного фігуративу як авторської точки зору.

Подібне порівняння можна простежити і на прикладі пейзажів художника. Наприклад, «Ескізи в Децінь, Чжундянь, Юньнань» (1980 р.) та «Ескізи біля входу в село Гуйшань» (1982 р.) показують схожу еволюцію форми від натурального ескізу до авторського художнього висловлювання на межі експресивних пошуків, в цілому важливих для цього періоду творчості митця (Іл. 44-45).

Важливого значення для становлення авторського стилю Мао Сюйхуей набула серія «Гуйшань». Це достатньо великий цикл картин, написаних на пленері у однойменному ландшафті недалеко від Куньміна, що охоплює селище, гірську місцевість та плато із пасовищами. Гуйшань відноситься до

дайського автономного повіту Юньнаня і є територією проживання сані – однієї з багатьох народностей провінції. З художньо-образної точки зору Гуйшань є можливістю на прикладі сюжетної картини показати етнічну своєрідність регіону, втілити експериментальні художні ідеї, що пояснює вагому роль цього місця у становленні юньнаньської школи у 1980-х рр. Важливою візуальною ознакою ландшафту народу сані є земля червоного кольору, що пов'язано із високим вмістом у ґрунті заліза та міді. Цілковито природно, що така особливість просякнута міфологічними мотивами та віддзеркалена у місцевому фольклорі (наприклад, мотив зораної землі, яка у такому стані набуває особливо яскравого червоного відтінку).

Мао Сюйхуей звертається до образів Гуйшаня із самого початку 1980-х рр., проте цикл картин із однойменною назвою відкриває робота 1985 р. «Мати червоної землі», яка на час створення південно-західної художньої групи стає своєрідним художнім маніфестом (Іл. 46). Ця робота є повноцінним вираженням центральної ідеї групи, щодо домінування сутності над формальним змістом та потреби активувати глядача до пошуку художнього змісту [111, с. 44].

Серія супроводжує період становлення та злету творчості митців «нової фігуративності» та є характерною ілюстрацією протиріч у живописі 1980-х рр. у Китаї. Як підкреслює Лусіан Пай (Pye, L. W.) у 1987 р. колективна діяльність «південно-західників» стала об'єктом критики через рух «антибуржуазної лібералізації» [45, с. 112]. На наш погляд, саме у цей час картина на локальну (етнічну або провінційну) тему стає нішевим художнім продуктом, що дозволяє через практику ескапізму («втечі від життя») долати соціальні виклики, переслідування або публічну критику. Для Мао Сюйхуей художньо-образний потенціал Гуйшань став справжньою художньою лабораторією, де перетинались пошуки формальної мови із експериментами з кольором, ландшафтним простором та абстрактними мотивами.

Наприклад, картини «Жінки Гуйшаня» та «Гуйшань. Жінка та кінь» (обидві 1985 р.) виконані у характерній наївній манері, яка у 1980-х рр. часто

використовувалась митцями юньнаньської школи для посилення враження вразливості та одночасно справжності архаїчного побуту цієї місцевості. Певна ілюстративність такого підходу дозволяла уникати деталювання та акцентувати на ключових візуальних кодах Гуйшаня: особливостях природи, одягу, манери повсякденної поведінки (Іл. 47-48).

Найбільш повноцінно такий мистецький підхід втілюється у триптиху «Враження від Гуйшаня» (1986 р.), в якому Мао Сюйхуей поєднує експресію кольору із засобами композиційно-пластичного узагальнення. Це картина-ілюстрація, що в етюдному варіанті виконана пастеллю на папері, дійсно нагадує книжкову графіку, проте наприкінці 1980-х рр. робота відтворена митцем в олійній техніці на полотні (Іл. 49).

Сюжетно-тематичні картини «Гуйшань у березні» (1986 р.) та «Гуйшань. Дар червоної землі. Зелені гілки навесні» (1987 р.) демонструють ще одну важливу складову естетики серії. Обидві картини є юньнаньськими історіями, в яких переплітається специфічний селянський побут із загадковою атмосферою пейзажного ландшафту. Неможливість чітко розрізнити правду дійсності та художній вимисел створює враження фантастичного сюжету, хоча при цьому об'єктно-фігуративна складова цілком зрозуміла. Мао Сюйхуей використовує декоративні прийоми, які додають візуальній простоті до композиційного устрою картин (Іл. 50-51).

1990-ті рр. у творчості Мао Сюйхуей відбувається різка зміна художнього репертуару, яку митець охарактеризував як метафізичну ідею спорідненості художника та образу: «Я обрав «тему», або вона обрала мене. Вона поступово формувалася, розширювалася та відсунула в сторону інші образи» [85, с. 41]. Головною серією 1990-х стає цикл картин «Влада. Батьки», над якою митець почав працювати у 1989 р. Прологом серії стала картина «Приватний простір. Самоув'язнення», (1987 р.), в якій вперше прозвучала ідея тілесного фігуративу на межі деструкції (Іл. 52). У подальшому образ тиску авторитета влади (в широкому сенсі слова) на природні життєві процеси пошуку нового за допомогою вивільнення від стереотипів минулого, стали

визначальною образною лінією його картин. Наголосимо на тому, що суперечки навколо соціально гострих тем домінували у китайському образотворчому мистецтві початку 1990-х, періодично спадаючи та знову запалюючись із новою силою.

У цьому періоді варто виділити декілька творів, які об'єднує не тільки спільна ідейно-тематична філософія, але й досить виразна символічна основа. Так, у картинах «Батьки сидять на червоних кріслах» (1990 р.), «Словник влади» (1993 р.), а також у триптиху «Дев'яносто батьків» (1994 р.) виразно простежується ідея авторитарного домінування, як встановленого знакового артефакту – символічного та фізичного одночасно. У знаково-символьному контексті Мао Сяохуей використовує предметні алюзії на трон, стіл, піраміду, пам'ятник – тобто найбільш універсальні знаки владного статусу, проте залишає для глядача простір самостійного визначення фігуративності кожного окремого знаку. У загальному цілому цей візуальний «словник влади» є вкрай експресивним із колірної та формальної точок зору (Іл. 53-55).

Учасником «південно-західної групи» був також Є Юнцін – художник з Куньміна, який увійшов до художнього середовища Юньнань як учасник руху «селянського реалізму». У регіональному варіанті цей напрямок став органічним наслідком одного з рухів культурної революції «доверху в гори та вниз до селищ» (上山下鄉運動). У художньому контексті поєднанні гірської місцевості із селянською архаїкою вже саме по собі є поясненням художньо-образних стереотипів напрямку у його початковій стадії в 1960-х – 1970-х рр. [114, с. 155-157]. Важливо підкреслити, що у 1980-х рр. «селянський реалізм» став приводом для трансформації соцреалізму [79, с. 71], що помітно у творчості Є Юнціна. Художник пройшов типові для митця другої половини ХХ ст. етапи творчого становлення, та на середину 1980-х рр., як випускник відділення олійного живопису Інституту образотворчих мистецтв Сичуаню, викладав живопис у школі.

У картинах 1980-х рр. простежується важлива для тодішнього юньнанського живопису риса етнічного декоративізму, яка, як і у творчості

Чжан Сяогана та Мао Сюйхуея, є спробою заховати в народних мотивах (фігура + орнамент) модерністські експерименти. Особливо виразно така властивість помітна у картині «Заплутаний пейзаж. Птахи, квіти, фігури» (1988 р.), де живописна колажність досягається за допомогою поєднання об'єктів, представлених у пласкій композиції (Іл. 56). А також у роботі «Хто зіграє літню пісню» (1986 р.) яка є авторськими роздумами художника щодо кубізму (Іл. 57). В обох картинах митець використовує етнічні мотиви народного мистецтва із його природною наївністю форми та архаїчним сприйняттям простору, а в картині «Хто заграє літню пісню» безпосередньо цитує Пікассо (обличчя героїні картини). Подібна еkleктична манера живопису наближає роботи до естетики колажу, проте і ця властивість є достатньо органічною для зазначеної вище тенденції.

До творів такого типу належить і сюжетно-побутова картина «Весна пробуджує зимовників» (1986 р.), яка вважається найбільш зрілою з точки зору авторського стилю митця у 1980-х рр. (Іл. 58). Також стилістична еволюція образів селянського побуту Юньнаня простежується у картинах «Сестри-пастушки» (1984 р.) та «Схід місяця» (1994 р.). Порівняння обох творів дозволяє побачити поступовість авторського протиставленням мейнстрімній тенденції «селянського реалізму» (Іл. 59-60).

Як і для інших представників «південно-західної групи», для творчості Є Юнціна є важливими пленери у Гуйшань, які стали не просто місцем натурних замальовок, а ключовим середовищем для народження нового художнього самоусвідомлення в Юньнані, що безпосередньо призвело до формування авангардних течій кінця 1980-х рр. у регіоні. Пошуки Є Юнціна демонструє картина «Пейзаж Гуйшаня. Зима» (1983 р.), яка вважається вираженням прагнення до стилістичного синтезу та пошуку «іншого» реалізму (іншого за змістом та формальним підходом до дійсності) (Іл. 61).

У 1990-х рр. в творчості художника розпочинається новий етап, який Лі Сянтін (栗宪庭) охарактеризував як період авторського «поетичного поп-арту». На думку арт-критика захоплення американським мистецтвом 1970-х

рр., яке Є Юнцін відкрив для себе на початку 1990-х рр., стало поштовхом до зміни уявлень про живописність, простір картини та синергію образів. Як наслідок, твори художника стали «максимально мультикультурними», Є Юнцін почав звертатись до глядача за допомогою цілої програми авторських символів, які розкладав на площині полотна або за колажним, або за модульним принципом [97, с. 48]. Саме у цей період часу формується авторська символічна абетка, яка супроводжуватиме творчість художника до 2000-х рр.

Наприклад, це стосується одного з головних мотивів живопису Є Юнцін – образу птаха, який з часом набув ідеологічного художнього значення в авторському символізмі митця [132, с. 123]. Як стверджував Є Юнцін, образ перелітного птаха, для якого зміна простору проживання означає життя як таке, є його тотемним художнім символом [91, с. 53].

До цього слід додати і експерименті із колажем та асамбляжем, як наприклад, у картині «Без назви» (1997 р.) (Іл. 62). Хоча ця робота має лінії перетину із картинами кінця 1980-х – початку 1990-х рр., з точки зору розв'язання формальних художніх завдань вона перебуває ближче до мистецтва постмодернізму, ніж твори періоду участі у «південно-західній групі».

Як зазначає Лу Жунчжі (陆蓉之), творчість Є Юнціна можна розділити на період творчого становлення, який припадає на 1980-ті рр. у контексті юньнаньської школи живопису та подальші етапи художньої самодостатності, пов'язані із успіхом його живопису в Європі та США, в контексті яких художник виступав як, скоріше, митець національного рівня. При цьому Лу Жунчжі характеризує Є Юнціна як «художника-поета», який не прагне розділяти поетичну та візуальну метафору, а тому його твори є складаними оповідями про символічне, внутрішнє, особисте, незрозуміле у межах простого реалістичного образу [104, с.101].

Звернемо увагу на те, що в даному разі поняття «живописного поетизму» відрізняється від європейською традиції і є, скоріше, реакцією

китайської арт-критики на модерністські експерименти митця. «Поетизм» картин Є Юнціна проявляє себе в символічних значеннях його творів. Живопис кінця 1990-х – 2000-х рр. все більше демонструє увагу художника до несюжетної картини, де окремі фігуративні образи не складають описового нарративу. Митець будує між образами-символами композиційний або формально-пластичний зв'язок, проте не проявляє при цьому виразну тематичну складову (Іл. 63).

Важливе значення для розвитку юньнаньської школи живопису має творчість Пан Дехая (潘德海). Художник належить до того ж покоління «вісімдесятників», що і Мао Сейхуей та Чжан Сяоган, і також є одним із засновників «південно-західної групи». Не зважаючи на те, що Пан Дехай є випускником відділення олійного живопису Північно-Східного педагогічного університету (1982 р, провінція Цзілінь), уся його художня кар'єра у 1980-х рр. пов'язана із мистецтвом Юньнаня. На початку 1990-х років, як і Чжан Сяоган, Пан Дехай переїхав до Пекіна. Проте вже у 2000-х рр. знову повернувся до Куньміна, посівши посаду у коледжі образотворчого мистецтва Юньнанського художнього інституту.

На початку 1980-х рр., після завершення навчання, молодий митець зумів добитися переведення на роботу саме в Юньнань, що зайве демонструє унікальність цієї регіональної школи для образотворчого мистецтва того часу. Як і більшість представників свого покоління, Пан Дехай захоплювався європейським модернізмом та не бажав продовжувати традиції ідеологічного китайського живопису соцреалізму. Як підкреслював Чжао Гедун (赵歌东), «прощання з культурною революцією Мою Дзедуна було головною темою тієї епохи» [174, с. 72], а соцреалізм сприймався як її неодмінний інструмент.

Вже у картинах початку 1980-х рр. помітна схильність до формальних експериментів та фактичне заперечення принципів реалістичного живопису. Наприклад, картина «Брудний, брудний!» (1982 р.) відповідає художній філософії «нової фігуративності», з її пошуком фігури, що має задавати

питання, а не надавати візуально очевидні відповіді. У даному разі, художній контекст твору використовує мову тіла як засіб об'єктивації, провокуючи та натякаючи на відповідні анатомічні ремінісценції (Іл. 64). У цей період часу спектр його творчих пошуків охоплює як композиційно-пластичні експерименти, так і намагання створити сюжетну картину на межі абстрактної та фігуративної мови. Наприклад, це помітно у картині «Старий будинок біля мосту Нантай у Куньміні» (1982 р.). Кубістична, майже на межі фігуративності, ця картина показує ідеологічно важливий для розвитку Куньміна ландшафт, який з 1950-х рр. виступав візуальним доказом індустріального розвитку регіону. Проте Пан Дехай перетворює цю, достатньо знайому китайському глядачу історію, на провокативний у формальному сенсі ландшафт, де пейзаж та фігура мають рівнозначне візуальне значення (Іл. 65).

Важливим епізодом у процесі формування художнього стилю митця стала його безпосереднє знайомство із творчістю П.Пікассо, виставка картин якого відбулась у Пекіні у травні 1983 р. Експозиція не була масштабною (п'ятнадцять олійних картин та тринадцять графічних робіт) [51], проте мала надзвичайно важливе значення для руху «митців 1985 року» і ще більше закріпила авторитет «нової фігуративності» та філософії «потoku життя». Слід зазначити, що на відміну від Є Юнціна, для якого Пікассо став візуальним словником, Пан Дехай не використовував кубістичні експерименти за допомогою цитування або художніх ремінісценцій. Наприклад, у цьому можна пересвідчитись на прикладі картини «Сон» (1985 р.), написаної як враження від живого споглядання картин Пікассо. Пан Дехай знаходить власну точку зору на образ, яка, безумовно є авторським художнім висловлюванням ідей «потoku життя» (Іл. 66).

Участь Пан Дехая як одного із організаторів «південно-західної групи», привернула увагу до його експериментів. Як вважає Ма Нін (马宁), виставки групи у Шанхаї та Нанкіні у 1986-1987 рр. спонукали митця до більш точного вираження власної стилістичної ідентичності, так як художники із об'єднання, передусім Чжан Сяоган та Мао Сюйхуей, рухались у спільному мистецькому

фарватері естетики «нової фігуративності» [108, с. 51]. Тому вже у 1987 р. Пан Дехай зосереджується на власному творчому експерименті, який поєднував регіональну юньнаньську міфологію із пошуком ідентичної мови відтворення. Так виник мотив кукурудзи – артефакту землеробського Юньнаня, який, на думку митця, мав здатність і візуально (модульна, сітчаста фактура рослини), і поетично (вертикальна форма, гора-скеля, спрощена фігура людини) відтворити атмосферу буття регіону. Наголосимо на тому, що кукурудза присутня в юньнаньській міфології, проте не має такої яскравої образної сутності як на картинах Пан Дехая [66, с. 146]. В інтерпретації митця цей образ охопив ландшафті фактури (наприклад, у картині «Гірська стіна з двох осіб» (Іл. 67), набувши пейзажних ремінісценцій, а також став частиною його портретних пошуків (наприклад, у творі «Люди кукурудзи») (Іл. 68).

У творчості Пан Дехая 1980-х – 1990-х рр. зазначений мотив став важливою віхою, що остаточно розділила ранній етап пошуків власного стилю у межах напрямку «нової фігуративності» та повноцінну авторську художню мову. У 1989 році серія робіт, які Пан Дехай об'єднав у промовисту назву «Кукурудза», була експонована у контексті 7-ї Національної художньої виставки у Пекіні, а триптих «Відкритий кукурудзяний пагорб» (Іл. 69) був відмічений премією виставки. З того часу і аж до початку 2000-х рр. Пан Дехай розробляв цю юньнаньську міфологію різноманітними технічними та художньо-образними засобами, проте вже як пекінський митець. Він декілька разів переосмислював згаданий вище триптих, а також використав графічні властивості рослинної морфології кукурудзи для серії акварелей (Іл. 70) та олійних картин (Іл.71-72).

Повернувшись на початку 2000-х рр. до Куньміну, Пан Дехай знову кардинально оновив художній репертуар та зумів ще раз створити виразну авторську живописну стилістику. Початком цього етапу стала картина «Мати і дитина» (2006 р.), яка попри очевидну відмінність у колірному підході та формальних ознаках, містить візуальні посилання на попередні картини 1980-

х – 1990-х рр. (Іл. 73). Наприклад, це помітно у порівнянні із вже згаданою вище картиною «Люди кукурудзи» (1990 р.).

Аналіз тенденцій розвитку юньнаньської школи живопису 1980-х – 1990-х рр. був би неповним без згадки ще про двох художників, які також асоціювали свою творчість із «південно-західною групою».

Насамперед, звернемо увагу на творчість Ян Цянь (杨千). Як і для багатьох інших представників юньнаньської школи, на початковому етапі для художника мало значення закріпити власне художньо-образне бачення регіону, продемонструвати авторську нотку у загальному звучанні мистецтва Юньнаня. У цьому контексті є важливою картина «Куа-фу женеться за сонцем» (1984 р.), яка є ремінісценцією відомої китайської легенди про героя-велетня. В інтерпретації Ян Цянь цей образ віддзеркалив не стільки традиційний мотив креаційної міфології – в даному разі, щодо походження гір та річок, які є важливими у ландшафті Юньнаня, скільки став натяком на марність зусиль селянина у його повсякденній та виснажливій праці. Тим самим Ян Цянь, як і його соратник по групі Є Юнцін, вдається до прихованої критики «селянського реалізму» у його офіційному значенні. У станковій олійній картині Ян Цянь використовує декоративні мотиви, спрощує форми та фігури, представляючи простір пласким, як в дитячій книжковій ілюстрації (Іл. 74). Водночас слід мати на увазі, що художник вміє майстерно працювати із фігурами (це засвідчує його творчість у 1990-х – 2000-х рр.) та вже на той час має репутацію майстра академічного рисунка. У цьому контексті, нам здається не випадковим і те, що до китайської легенди про Куа-фу звертався і Юань Юньшен у період підготовки до створення муралу «Ода життю», написаного за мотивами традицій народу Дай з Юньнаня.

У «Пейзажі Гуйшаня» (1984 р.) митець демонструє ще одну властивість, спільну для представників юньнаньського живопису 1980-х рр.: вираження місцевої ідентичності за допомогою модерністського експерименту. В даному разі Ян Цянь обирає постімпресіоністичну манеру, яка дозволяє поєднати художньо-образні задачі із технікою виконання (крупний мазок, теплі тони,

хрестоподібна композиція) (Іл. 75). Ця робота також є частиною «гуйшанських пленерів», які у 1990-х рр. для багатьох художників Юньнаня стали справжньою творчою лабораторією.

Після розпаду «південно-західної групи» Ян Цянь змінює естетику «потоків життя» на експериментування із різними напрямками «нового реалізму» – найбільш популярної художньої течії в образотворчому мистецтві Китаю початку 1990-х рр. В центрі його уваги перебуває реалістичне жіноче ню, яке Ян Цянь послідовно проводить через цілу низку стилістичних трендів, актуалізованих із арсеналу європейського живопису. Цю умовну серію відкривають картини «Манекени» (1990 р.), яка є алюзією на широковідомий «шаховий» стиль підлоги у картинах Яна Вермера Делфтського та «Фігура з проекцією Героїона» (1991 р.). Обидві роботи розкривають захоплення Ян Цзянем голландським бароковим живописом XVII ст. Наприклад, щодо другої картини, то ремінісценції гри світлотіні у роботах Героїона або Герріта ван Гонтгорста, стали для художника методом виявлення певного «чутливого» візуального значення, яка впливає на фігуративну структуру образу, а в окремих випадках заперечує його цілісність (Іл. 76-77). Картини серії охоплювали і живопис XX ст., що дозволило художнику помітно збагатити масштаб свого експерименту. Наприклад, робота «Фігура з проекцією Модріана» (1991 р.) є спробою застосувати не тільки візуальні ознаки «неопластицизму» американського художника Піта Модріана, але й здійснити спробу втілення його теоретичних ідей щодо ролі абстрактної модульної форми для віддзеркалення художнього образу (Іл. 78).

Важливою подією, яка просигналізувала про зміну форм розвитку мистецтва 1980-х, стала «Виставка сучасного мистецтва Південно-Західного регіону» наприкінці 1988 року під кураторством Люй Пена (吕澎). Подія відбулась у Ченду (центрі провінції Сичуань) як велика колективна експозиція живопису трьох регіонів: власне Сичуань, Юньнань та Гуйчжоу. Юнаньську школу представляли переважно художники із «південно-західної групи», яка на той час вже організаційно не існувала майже півроку. Вагомість цієї події

для розвитку школи Юньнань полягала не тільки у самому факті представлення вже відомих художників регіону Чжан Сяогана, Є Юнцін, Мао Сюйхуя, Пан Дехая та інших, але й у закріпленні статусу юнаньського живопису як сучасного та пов'язаного із постмодерністськими експериментами. Як підкреслює Люй Пен, виставка представляла мистецтво трьох провінцій як певну альтернативу двом іншим тенденціям – «мистецтву шрамів» та т.зв. народному живопису або «селянському реалізму». Також неабияке значення мало поєднання експозиційних та дослідницьких контекстів, свідченням чого стало видання спеціального випуску журналу «Художник». На його думку, це стало «першою комплексною спробою в Китаї поєднати виставку сучасного мистецтва з каталогом» [106, с. 127].

Висновки до другого розділу

Таким чином, можна стверджувати, що як для більшості художніх шкіл Китаю, творчість митців умовного «закордонного» періоду першої половини ХХ ст. (у випадку із школою Юньнань – «паризького») відіграли ключову роль для демаркації традиційного та модерного мистецтва. Знайомство із західноєвропейськими тенденціями в живописі спонукало митців до переосмислення власного досвіду, що помітно на прикладі творчості Ляо Сіньюе. Є очевидною художньо-стильова відмінність між його скульптурними роботами та олійним живописом. Митець приділив чимало уваги для взаємної інкорпорації китайського та західного мистецтва, намагаючись сформувати модерністське обличчя китайського олійного живопису як цілком самодостатнього явища. Зрештою, поєднання організаційних та творчих зусиль, а також виразне прагнення першого покоління китайських модерністів працювати у Китаї, дозволило сформувати контури Юньнаньської школи живопису, які стають помітними в 1940-х рр. і в царині художньої освіти, і у виставково-експозиційних проектах.

Юньнаньська школа живопису у 1950-х – 1960-х рр. відрізнялась широким розмаїттям жанрів та образно-стилістичних форм. Проте якщо взяти до уваги специфіку китайського розуміння естетики та фактор традиційної мистецтва, можна стверджувати про певну видову еклектику, що віддзеркалилась у використанні *гохуа* для ствердження соцреалістичним мотивів (наприклад, в творчості Ван Цзінюаня та Мей Сяоціна), а олійного живопису для вираження неформальних символічних змістів (приміром, в роботах Чжан Діна). Саме у 1950-х рр. школа живопису Юньнань виходить на загальнокитайський рівень, встановлюється її сюжетно-тематичний репертуар, стають впізнаваними окремі локальні художні напрямки (у першу чергу, живопису з етнічними мотивами), а також формуються засади феномену «сильного кольорового живопису».

В художньому житті Китаю 1980-х рр. Юньнань сприймався як віддалена від столичного Пекіна периферія, а з огляду на специфіку формування місцевого осередку (приміром, фактору періодичної висилки до провінції опозиціонерів та нонконформістів у період культурної революції) часто фігурував як символом мистецької свободи. У певному сенсі, засади юньнаньської школи 1980-х рр. виникали як своєрідний рух-альтернатива столичному мистецтву, в якому завдяки поєднанню народних мотивів з елементами західного модернізму можна було відчувати себе більш розкуто у творчості.

Становлення місцевої школи живопису у 1980-х – 1990-х рр. відбувалось саме як «юньнаньської», а не «куньмінської» (за найбільшим містом Куньмін). При цьому, якщо звернутись до загальної практики, у Китаї школи живопису часто називають за містами, які є потужними академічними, політичними або торговельними центрами (наприклад, пекінська школа репрезентує традиційний столичний академізм і мистецтво, сформоване центральною владою та інтелектуальною елітою; шанхайська школа стала авангардом модернізації китайського мистецтва, поєднавши традиції *гохуа* із комерційною динамікою та космополітичною відкритістю).

Проте специфікою юньнаньського осередку був, передусім, пошук художньої проблематики та методології, що, у певному сенсі, протиставлялися офіційному мистецтву. Митці 1980-х рр. знайшли усе це в багатстві культур усієї провінції, у фольклорі численних етнічних меншин Юньнані, у екзотичних пейзажах та відродженні пам'яті про архаїчні, проте усе ще «сильні» за кольором буддійські фрески регіону. Таким чином, номінація школи як «куньмінської» стало б помітним звуженням значення місцевого осередку до умовного простору міського ландшафту столиці провінції.

РОЗДІЛ 3

ЮНЬНАНЬСЬКИЙ ЖИВОПИС НА ПОЧАТКУ ХХІ ст.: НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

Китайський живопис має надзвичайно розвинену регіональну парадигму, яка є наслідком унікальних географічних умов у поєднанні із соціокультурним та етнічним розмаїттям. Усе це пояснює важливу роль мистецтва регіональних меншин, яке функціонує у китайській художній культурі як повноцінний та впливовий феномен. На сучасному етапі для художника зв'язок з регіональними школами або етнічними групами означає демонстрацію мистецької ідентичності та закріплення символізму власного художнього статусу.

Усе зазначене у повній мірі характеризує меншину Юньнань, яка знаходиться на південному заході КНР (столиця м. Куньмін). Упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. етнічна та соціокультурна особливість цього регіону спонукала формування власної школи живопису, яка отримала назву «Юньнаньський важкий (сильний) кольоровий живопис» (云南重彩画). [154, с. 52].

Як художній феномен, юньнаньська школа живопису напряду пов'язана із багатим репертуаром природного довкілля у поєднанні із селянськими агломераціями та містами-мільйонниками. У цьому контексті, Тан Хайтао вважає, що художній потенціал Юньнань (або Дянь) також є наслідком історичних взаємин місцевої культури із лаоською та в'єтнамською. При цьому і ландшафт, і культурні традиції Юньнань відрізняє відсутність характерної для багатьох регіонів Китаю скупченості людей та наявність важливої історичної спадщини [124, с. 46-47].

З інституціональної точки зору, цей регіональний напрям у китайський образотворчій традиції сформувався навколо академічного центру –

Юньнаньського університету (云南大学), заснованого у 1920-х рр. Практично з часу свого заснування університет розвивав мистецькі програми, з особливим акцентом на олійному живописі.

3.1. Характерні особливості школи юньнаньського живопису у творчості Ден Анке (邓安克) та його учнів «молодшого» покоління

Яскравим представником школи юньнаньського живопису є Ден Анке (邓安克) – відомий сучасний китайський художник та педагог. Він є випускником Академії мистецтва Юньнаньського коледжу мистецтва (1977 р.). Його творче становлення пов'язане із регіональними художніми традиціями, які Ден Анке представляє і на міжнародному рівні (переважно у Західній Європі, США та країнах Азії) [148, с. 17-18].

Як і більшість китайських художників, які в творчому сенсі сформувались у буремний період 1980-х – 1990-х рр., Ден Анке працює у різних жанрах та експериментує із стилістичними напрямками. Проте найбільші його досягнення пов'язані із ландшафтними картинами, що сполучають образи старовинних міст із природними осередками.

Важливе значення відіграє те, що митець народився у Юньнані та саме на ґрунті художньої репрезентації цієї регіональної культури здобув визнання. В свої виступах та публікаціях Ден Анке неодноразово звертався до переосмислення власного досвіду, як митця етнічної культури, що спонукає до пошуку історичних ремінісценцій та виявлення художньо-образних характеристик Юньнаня [72, с. 79-80]. Таке «відчуття Батьківщини», за словами Лю Міню (刘明玉), вирізняє Ден Анке з поміж інших представників юньнаньської школи живопису [101, с.17].

Наприклад, у серії робіт 1990-х рр., що присвячена місцям історичної спадщини Юньнань, художник звертається до міської образності як художнього засобу в інтерпретації сучасних якостей регіональної культури.

Намагаючись повернути у візуальний простір важливі для регіону «місця пам'яті», Ден Анке створює своєрідний живописний каталог юньнаньської архітектури, в якому переосмислює значення старий міст, історичних ландшафтів або окремих пам'яток.

В якості прикладу згадаємо картину «Храм» (1993 р.), яка показує стару храмову архітектуру Юньнаня в контексті історичного ландшафту, тобто поєднує дві важливі складові регіональної культури в одну спільну художню складову (Іл. 79).

Живопис Ден Анке, присвячений старовинним містам Юньнаня, часто інтерпретують як картини у жанрі міського пейзажу. Сам митець неодноразово підкреслював, що для нього питання жанрового визначення не є першорядним. Особливості культурно-історичного розвитку провінції Юньнань впритул пов'язані із міською культурою, що постійно знаходить місце і в творчості представників регіональної художньої школи. Проте для Ден Анке місто є передусім історичним простором, де перетинаються образи минулого із сучасними викликами та змінами. Художник не звертається до оспівування картин міського життя у минулому, його більше цікавить образ міста як території поза межами часу, де «дотик людини відчувається безпосередньо та не викликає сумнівів» [72, с. 80] (Іл. 80).

Часто для посилення ефекту присутності міської культури Ден Анке використовує принцип міського пейзажу у природному ландшафті, розглядаючи таку складну образність як більш реалістичну. Поєднання жанрових властивостей міського пейзажу та власне пейзажу (природного ландшафту) є характерним для картин раннього етапу його творчості, наприклад серії «Шангрі-Ла». Серія присвячена одному з найбільш загадкових та мальовничих місць Юньнаня, яке поєднує старовинні міські осередки із унікальними скелясто-водними ландшафтами (Іл. 81). У художньому сенсі це поєднання є вкрай цікавим з образної точки зору, проте вимагає від художника дотримання правил жанрової репрезентації.

При цьому Ден Анке звертається і до класичного міського пейзажу, особливо у картинах, які фіксують його подорожі західноєвропейськими містами. Так, типовими картинами у відповідному жанрі є «Паризькі етюди» (2007 р.) – серії, яка засвідчила увагу китайського художника до культури Франції, що у першій половині ХХ ст. збурила художнє життя Китаю (Іл. 82).

Міські образи та фіксація старовинних архітектурних ландшафтів Юньнаня органічно перетинаються і в контексті символічних картин Ден Анке, в яких митець звертається до алегорій та художніх метафор. На наш погляд, такі роботи можна поєднати в умовну серію, де автор використовує характерні елементи китайського парадного (палацевого) живопису із його нарочитим символізмом та урочистим пафосом.

Наприклад, серія «Збирання спогадів» (2015-2016 рр.) є своєрідним підсумком багаторічного художнього дослідження автентичних архітектурних пам'яток Юньнаня. В контексті зазначеної серії історична спадщина показана як символіка на геральдичному прапорі, що позначає більше ніж просто місце з минулого (Іл. 83).

Елементи парадного портрету помітні і в символічній картині «Срібні прикраси» (1992-1998 рр.), яка присвячена народу Мяо – одному з автохтонних етносів Юньнаня. Жіночий ансамблевий костюм народу Мяо має у своєму візуальному репертуарі виразний елемент аксесуарної носі – специфічні металеві прикраси, які мають складне ритуальне значення. Як маркер ідентичності та засіб зображальної репрезентації, прикраси є символом архаїчного жіночого захисного амплуа, яке в сучасній етнографічній культурі Мяо втратило первісне значення. Підкреслюючи цей мотив жінки-воїна, Ден Анке змінює знакову сутність архаїчного минулого, повертаючи йому справжнє значення (Іл.84).

З 2000-х рр. Ден Анке починає працювати у авторській «тихій» манері. Ця метафора виникла у художника під час роботи над образами старовинного міста Туаньжі (Іл. 85), а остаточно закріпилась у серії «Шангрі-Ла» (2012 р.) (Іл. 86-87).

Урочиста атмосфера цих робіт досягається за рахунок мінімізації художніх виражальних засобів, а також шляхом свідомого «знелюднення» міських пейзажів. Роботи Ден Анке зосереджені на архітектура та ландшафті. Ігноруючи художні образи людей, що зазвичай неодмінно присутні в історичних місцях, художник позбавляється від зайвого «образного шуму», виявляючи таким чином образний потенціал пейзажу. Як підкреслює Лю Міню (刘明玉): «Перше, що я відчуваю в картинах Ден Анке – це тиша» [101, с. 23].

У стилістичному сенсі, авторська манера живопису Ден Анке є очевидною даниною традиціям юньнаньський «сильного» кольорового живопису. Проте на відміну від інших представників регіональної школи, художник часто звертається до нейтральних кольорів, посилюючи їх образне звучання формально-композиційними засобами, а також текстурною технікою [134, с. 34-35].

Наприклад, у роботі «Великий каньйон 3» (2014 р.), яка є частиною більш значної серії, колірна концепція є саме такою. На перший погляд, картина передає світло-тонові характеристики старовинного міста досить лаконічно. При цьому дрібний мазок та прискіпливо написані деталі форм, не дозволяють охарактеризувати цю манеру як спрощення (Іл. 88).

Творчість Ден Анке, а також особливості художньої еволюції регіональної школи, вимагає більш широкого контекстуального аналізу, що дозволяє виявити властивості загального характеру та одночасно інтерпретувати унікальні риси у розвитку сучасного живопису Юньнаня. Для розв'язання такого завдання вагоме значення мають історико-генетичні фактори, які можна простежити на прикладі творчості учнів Ден Анке, зокрема представників «молодшої» генерації Чжоу Чансіня (周昌新) та Гао Тяня (高添)

На відміну від свого вчителя, який безпосередньо практикував метод соцреалізму та вже у зрілому віці свідомо відмовився від частини здобутої

художньої мови, Чжоу Чансін сформувався наприкінці 1990-х рр. в набагато більш відкритій атмосфері. Маючи практично необмежені можливості вибору, він звертався до різних напрямків, вивчав західноєвропейських досвід, а також практикував традиційне китайське *гохуа*. Усе це наклало свій відбиток на специфіку його особистої творчої манери, яка, з одного боку, містить виразні ознаки юньнаньської живописної школи, а з іншого – розвивається у контексті суб'єктивного авторського пошуку.

Наприклад, картина «Свідок» (2019 р.) є типовим прикладом «сильного» кольорового живопису школи Юньнань. У сюжетному контексті твір є даниною поваги до традиційного жанру *хау-няо* (квіти та птахи). Проте у технічному та композиційно-пластичному сенсах, це повноцінна олійна композиція, що має досить непросту зображальну структуру. Манерна та симетрична постановка надає художнім образам певного декоративізму, який в контексті зображальних підходів школи вважається референцією поетизму, а також літературним підтекстом «нормативної» поетичної форми (Іл. 89).

Картина «Осінь пісня про лотос» (2020 р.) демонструє інший аспект у розвитку юньнаньського живопису. З точки зору формального підходу, цей твір виконаний в манері «вільного пензля». Чжоу Чансін навмисно використовує олійні фарби та широкий пензель для імітації рухів майстрів *гунбі*, тим самим створюючи враження, що олійна картина написана графічною технікою. Це поєднання, разом із посиленою експресією теплих кольорів, які показані на гладкій поверхні води, створює сильне відчуття форми, що побудована одночасно плямами, масками та промальованими лініям (Іл. 90).

До подібного рішення Чжоу Чансін звертається і в картині «Ніжність Золотих пісків» (2020 р.). Цей твір менш декоративний та не так явно експлуатує традиційні підходи. Художник додає до репертуару виражальних засобів тонкі бризки фарби, які привносять до загального зображального простору ефект навмисного порушення цілісності форм. Поза тим, це не

руйнує сюжетно-тематичну єдність цього пейзажу, хоча і акцентує увагу на вторинних засобах вираження (Іл. 91).

В цілому, творчість Чжоу Чансіна є прикладом найбільш типового напрямку розвитку сучасного «сильного» кольорового живопису юньнаньської школи. Він включає в себе використання живописних традицій та посилення на регіональну художню спадщину, але водночас дозволяє експериментувати і з традиційними зображальними техніками та шукати власну авторську художню мову.

Продовжувачем традицій школи живопису Юньнань є ще один учень Ден Анке, Гао Тань (高添). Митець закінчив третю студію факультету олійного живопису Художнього інституту Юньнань, його вчителями крім Ден Анке були такі відомі представники регіональної школи, як Чжао Юе (曹悦) та Ма Юня (马云).

Важливість вивчення художнього репертуару саме цього митця пов'язана із його вираженою здатністю одночасно і наслідувати типові властивості «сильного» кольорового живопису Юньнаня, і розвивати власну творчість як самобутнього митця.

Як відмічає Лі Чжаоюй (李兆宇), в еволюції юньнаньської школи помітна певна циклічність, віддзеркаленням якої є хвилеподібна динаміка зміни періодів: наслідування художнім традиціям змінюється на етапи їхнього переосмислення у контексті викликів сучасного живопису [96, с.37]. Творчість Гао Тань представляє період трансформації та експериментального пошуку, що, у першу чергу, виражене у певній строкатості художнього репертуару. Митець прагне знайти власну лінію оповіді, звертається до різноманітних жанрів та експериментує із стилістичними рішеннями.

Аналіз його творчості варто розпочати із картини «Мрія» (2018 р.), яка органічно споріднена із естетикою та технічними пріоритетами «сильного кольорового живопису». Твір написаний у жанрі міського пейзажу, проте в образному сенсі звертається, скоріше, до сюжетно-тематичного контексту,

використовуючи міський ландшафт в якості зображального тла. Картина оповідає про ритуал новорічного побажання, яке вивішується на даху будинку у вигляді характерного тканого прапорця із написами (Іл. 92).

Гао Тань використовує щільний червоний колір із темними відтінками, фрагментуючи міську забудову. Відповідно, з точки зору композиції, прапорець є єдиним світлим елементом зображення, що акцентує його символічне значення. Така манера написання є суголосною із художніми традиціями «сильного кольору», які, за словами На Ши (纳适), виражають експресивне значення на контрастах та акцентах [113, с. 77].

Ознакою пошуку відповідності між авторським баченням ландшафту та його візуальним представленням є картина «Поле» (2019 р.), яка виконана у незвичному горизонтальному форматі (Іл. 93). Провінція Юньнань відома своїми гірськими та рівнинними ландшафтами, які часто виступають мотивом для просторової орієнтації (гори – вертикальні формати; рівнини – горизонтальні). В даному разі, художник відходить від традицій живописної школи Юньнань і в тоново-колірному сенсі, і з точки зору художньо-образного рішення. Пейзаж максимально відкритий та лаконічний, митець не використовує дрібні форми та не деталізує контури.

В контексті нехарактерного для живопису школи Юньнань художнього підходу представляє Гао Тань і картину «Натюрморт» (2019 р.). Твір є незвичним в багатьох аспектах: від зображального (натюрморт в цілому невластивий для юньнаньської школи) до символічного. Художник створює своєрідну сюжетну колізію, яка впливає із жанрового стереотипу натюрморту, як «тихого життя». Образ начебто має розкритися у контексті авторського бачення естетики звичайних та зрозумілих речей. Для Гао Таня – це троянда, яка закинута у воду бутонем, що породжує цікавий ефект незвичності «поведінки» речей та об'єктів. Незвичною є і організація другого плану картини, де складки тканини вступають у взаємодію із предметними формами, акцентуючи увагу на контрастах кольору у формі та світлотіні (Іл. 94).

Творчість цих митців демонструє певний відхід від етнографізму, яка більш притаманна Ден Анке в сторону більшої символічності і вільного образотворення. Сюжет і живописний мотив для них не є самоцінним об'єктом, а скоріше приводом та імпульсом роботи з більш складними образами, які встановлюють нові зв'язки між сучасним поколінням митців та їх родовим корінням й художніми традиціями.

3.2. Образи міста та ландшафту у творчості провідних художників юньнаньської школи

Як і в попередньому параграфі, у першу чергу, нам важливо показати взаємозв'язок у творчій спадковості школи на прикладі моделі «вчитель – учні». В даному разі, ми обрали для репрезентації ще одного фундатора юньнаньського живопису Ян Цзоліня (杨作霖), творчість якого розглянута у контексті принципів та методів його викладання.

Проте розвиток юньнаньського осередку має і свої особливості, які досить часто не вписуються у типові моделі, демонструючи виразне авторське мистецтво. Такими є дослідницькі «кейси» художників Венг Кейсюня (翁凯旋), Чень Лю (陈流) і Тан Чжиганга (唐志冈). Розглянемо творчість кожного художника школи живопису Юньнань з точки зору репрезентації одного з найбільш поширених жанрів школи: пейзажу та міського пейзажу.

3.2.1. Творчі ремінсценції юньнаньських ландшафтів у «міських» та «селянських» пейзажах Ян Цзоліня (杨作霖) та його учнів. Ян Цзолінь народився у провінції Юньнань (він належить до народу Бай) та є випускником кафедри олійного живопису Академії мистецтв Чжецзян 1982 року. Як представник покоління «освіченої молоді» він пройшов усі типові для тогочасного молодого митця етапи захоплення західним модернізмом, повернення до «нового реалізму» та, зрештою, на зламі 1990-х – 2000-х рр.

знайшов свій авторський сучасний почерк, який втілюється і в його особистій творчості, і в його роботі із студентами. Звернемо увагу, що Ян Цзолінь є одночасно і академічним викладачем, і засновником авторської художньої студії, то ж частина його учнів представляють, у тому числі, аматорський сегмент школи живопису Юньнань.

Роль та місце цього художника в образотворчому мистецтві провінції показує академічна стаття Тан Хайтао, який, нагадаємо, є одним з найвідоміших дослідників юньнаньського живопису. Вчений пропонує розлогий та критичний аналіз творчості Ян Цзоліня. Використовуючи поняття «Епоха Ян Цзоліня», Тан Хайтао тим самим визнає за художником статус знакової фігури для періоду 1980-х – 2000-х рр. в історії живопису Юньнані, підкреслюючи його амплу викладача та особисту роль у становленні сюжетно-тематичних ноу-хау свого часу [126, с. 85]. До таких Тан Хайтао відносить, наприклад, жанр міського пейзажу, який присутній і в творчості самого Ян Цзоліня, в репертуарі його учнів.

Незвичність авторського бачення образу міста пов'язана із особистим досвідом художника, який багато часу провів у провінційних «малих» місцях, а технічні особливості живопису міського ландшафту сформував на ґрунті поєднання юньнаньської школи із західною. Також звернемо увагу на те, що Ян Цзолін певний час провів у Великобританії, де працював як митець та викладач.

Характерним прикладом його манери у зазначеному жанрі є картина «Рання осінь» (2011 р.). Художник звертається до міста, як до органічної частини природного ландшафту не порушуючи автономію людської присутності, але й не звертаючись до «міського» компоненту як до ключового. Водночас у картині сповна проявляє себе схильність митця до постімпресіонізму, його бажання працювати «сильними» тоновими засобами. Картина демонструє і бажання Ян Цзоліня використовувати елементи техніки традиційного живопису, що можна побачити на прикладі розмитого сфумато, яким показана «ефірність» неба над деревами (Іл. 95).

В цілому, в пейзажах художника, і міських, і природних ландшафтах, особливу роль виконує небо, виступаючи просторово-композиційним прийомом, виражальним засобом (через тоново-колірні акценти) або промовляючи від імені образного сюжету. Не випадковим є те, що зазначений мотив склався в окрему серію «Мова хмар Юньнань» (2000-ні – 2020-ті рр.), яка є однією з найдовших за часом серій в його творчості.

Порівняння картин «Ранок» (2006 р.) та «Блакитний вітер» (2009 р.) дозволяє простежити за зміною авторського бачення, по суті, ідентичного тематичного сюжету. В обох випадках Ян Цзолінь організовує просторову структуру картин у відповідності до образного наголосу, прагнучі показати масштаб ландшафту, його потужну природну силу через співставлення «людського» та «небесного» (Іл. 96). Особливо це помітно у картині «Блакитний вітер», де формально-геометричними засобами додатково акцентується «важкість» хмар та їх візуальне домінування в просторовому полі полотна (Іл. 97).

На противагу цьому, картина «Хмари» (2019 р.) є прикладом саме міського пейзажу, виконаного в улюбленій «провінційній» манері Ян Цзоліня. Фрагмент міського ландшафту наче вихоплений із природної структури неба, яке не фрагментується, лишаючись цілісним та повним. При цьому художник вдається до детального опису міського «піднебесся», де люди, будинки, окультурена паркова зона постають важливими, проте тимчасовими героями на тлі вічності природи (Іл. 98).

В сюжетно-тематичному репертуарі митця присутні і етнографічні мотиви Юньнаня, які досить автентичні та переважно зорієнтовані на художнє осмислення його власної малої батьківщини. Такими є роботи «Нарис у народності Цзінпо» (2009 р.) та «Проходи в дризі» (2019 р.). Картини віддзеркалюють різні, майже протилежні сторони міського пейзажу, де в першому випадку митець фіксує містечкову, майже селянську автентичку (Іл. 99), а в другому – звертається до класичного антуражу міської вулиці, що «затискає» мешканців у звивистих проходах вуличок (Іл. 100).

Як підкреслює Тан Хайтао, пейзажі Ян Цзуліня це окремий вид живопису ландшафтів, який пропонує два різні духовні досвід: новизну авторського погляду та ностальгічну тугу за старим регіоном Юньнань [126, с. 85-86].

Ян Цзянью (杨建宇) так описує масштабність художнього занурення митця до юньнаньської тематики: «З картин Ян Цзуолінь ви можете побачити не тільки гори та води країни Далі Юйю Сінцанг, село Бай, але міські пейзажі на південно-західному кордоні його батьківщини, людей Цзінпо, ландшафти річки Руйлі, а також мальовничі місця Баошань Тенчонг та інші. Ви також можете побачити авторську серію «Мова хмар Юньнань», яка присвячена просторовим ландшафтам та виконана у європейському стилі, <...> всі ці твори є характеристиками сучасного часу та нинішнього художнього життя» [159, с. 43].

Серед творів учнів Ян Цзоліня виділимо тих, хто принаймні декілька разів виступав разом із своїм вчителем у рамках спільних експозицій, що не тільки засвідчує сам факт учнівства, але й дозволяє припускати у творчості молодих митців художні риси наступництва школи живопису, яка завдяки виставковим проектам ретранслюється аудиторіям як модель «від наставника до учня».

Можемо переконатись у тому, що твори учнів Ян Цзоліня охоплюють практично усі основні субжанрові напрямки міського пейзажу [20; 21]. Так, картина Хуан Лунбіна (黄龙兵) «Будівля 29» (2020 р.) зосереджується на архітектурній складовій міського ландшафту. Образ міста максимально геометричний, створений із простих фігур, проте використана художником система виражальних засобів помітно пом'якшує їх контури. Тоновно-колірна модель – тепла та світла, що концентрує увагу глядача не на формах, а на образному емоційному змісті, закликаючи сприймати міський ландшафт як, свого роду, героя оповіді. Додатковим акцентом такого живописного нарративу

є відсилка твору до конкретного будинку із номером, що, вочевидь, показує особисту історію митця (Іл. 101).

Картина Цю Ліньян (邱麟焱) «Чому б не забути» (2021 р.) також є твором-метафорою, де міське середовище скоріше виступає як привід для репрезентації споминів, конкретизований місцем дії. У стилістичному сенсі картина виконана в постімпресіоністичній манері із характерними важкими мазками олійної фарби, які навмисно не згладжені у природно хаотичних (зелені крони дерев) або акцентованих формах (об'єкти внутрішнього дворика). На контрасті із помірно гладкою та більш рівномірною за тоном стіною будинку, це надає загальному художньому цілому ефекту «імпресії», який також є ознакою відповідного стилістичного репертуару (Іл. 102).

Цей прийом ми бачимо і в картині Ю Сюньфан (喻勋芳) «Квітковий вінок» (2019 р.), а також у роботах самого майстра Ян Цзоліня (наприклад, у творі «Пісня дикої природи», 2011 р.) (Іл. 103), що дозволяє припустити його значення як типового для імпресіоністичної манери школи митця. Картина Ю Сюньфан виконана пастозно та є хорошим прикладом використання у олійному живописі прийомів *гохуа*, що в даному разі проявляється у манері «дрижання форм» (надання поверхням візуального ефекту розпливчатого тремтіння). Важливо, що картина, як і попередні твори, в образному сенсі зосереджується на розкритті естетичного моменту: автор передусім акцентує особистий емоційний досвід, передаючи його глядачеві (умовний «квітковий вінок», скупчення квітів на терасі будинку) (Іл. 104).

Дещо формально узагальнено виглядає картина Ян Веньцзюнь (杨文军) «Зауток» (2020 р.), в якій митець також поєднує палітру прийомів *гохуа* та *сінхуа*, що в цілому, за висновком Є. Котляра та Лю Міньюань, характеризує сучасний жанр міського пейзажу в китайському живописі [20, с. 47-48]. «Зауток» – це також і особистий художній спомин, і потенційно цікаво художня форма. На наш погляд, повторення цього поєднання у творах учнів Ян Цзоліня дозволяє стверджувати на його важливості саме як типового

живописного прийому. Картину відрізняє специфічне використання міського антуражу (внутрішній дворик, закуток) для навіювання ностальгічної напруги за природними ландшафтними образами, що поетизовано Ян Веньцзюнь досить поширеною в поезії метафорою «одинокого дерева на скелі» (Іл. 105).

Насамкінець, палітру міського пейзажу завершує картина-елегія Ян Цзируо (杨紫若) «Танець фантазії» (2021 р.). Автор насолоджується грою світла та відблисків від дерев і будинків у водоймі. В центрі його оповіді естетизована ще французькими імпресіоністами світлоколірна композиція, яка завжди репрезентується на межі фігуративного та безпредметного. На перший погляд, картина є, скоріше, абстрактним твором, в якому кольору відведена роль головного виражального засобу. Проте більш уважне спостереження дозволяє побачити ті видимі зусилля, які художник робить, аби залишитись в рамках фігуративної оповіді (Іл. 106).

В якості підсумку цього огляду робіт учнів Ян Цзоліня, наведемо важливий для нашого дослідження аналіз творчості школи художника, здійснений Мо Яцзюнь і Хуан Лей (莫亚军, & 黄雷). Вчені зосереджуються на особистості Ян Цзоліня, його майстерності в олійному живописі та високій художній цінності його робіт. При цьому вони відмічають його глибокий інтерес до художнього осмислення природних мотивів та пейзажів Юньнані [112, с. 36-37]. Стосовно засад його наставництва, вчені звертають увагу, що як представник юньнаньської школи пейзажу, його принципи навчання зосереджені на об'єднанні східної філософії та західної техніки з метою відобразити унікальну атмосферу провінції. Тут основний філософський принципи полягає у передачі «Ці» (життєвої енергії) через олійну манеру написання форм. Учні мають навчитися використовувати густі мазки олійних фарб не просто для створення реалістичної форми та світлотіні, а «для імітації енергії та ритму, які традиційно передаються каліграфічною лінією» [112, с. 37]. Таким чином, олійний мазок стає носієм внутрішнього руху пейзажу.

Другий важливий аспект – це кольорова палітра Юньнані. Учні Ян Цзоліня багато уваги приділяють сміливому й насиченому використанню кольору, щоб відобразити інтенсивне тропічне світло, яскраво-зелені дерева. Це вимагає майстерності у змішуванні чистих пігментів, щоб досягти тієї особливої яскравості, яка відрізняє Юньнань від більш стриманих палітр західного живопису. Отже, студенти навчаються тому, як створити «атмосферу вологості та туману» або «світла та прозорості», використовуючи ефекти олійного живопису.

Навчання також обов'язково включає роботу на пленері, метою яких є не студіювання навичок фотографічній точності, проте передачі емоційного відчуття моменту. У цьому сенсі, учні інтегрувати китайську концепцію «порожнечі» (або 虚实), вільного, не заповненого простору, який дає картині дихати, але за допомогою західних технік (наприклад лесування, техніка м'яких переходів тощо).

Нарешті, Ян Цзолінь вимагає від учнів розвитку особистого «живопису серця» (або прийому 心畫), що ми можемо побачити на прикладі максимальної суб'єктивізації образів через спомини, акцентування важливого для художника місця, вираження власного ставлення до міського ландшафту. На думку художника, студенти повинні використовувати олійну техніку не для копіювання, а як засіб пошуку та вираження власної художньої філософії, роблячи картину глибоко особистим висловлюванням [112, с. 38].

Усе зазначене у тому чи іншому вимірі ми можемо побачити на прикладі робіт учнів Ян Цзоліня, які присвячені класичному жанру пейзажу. Наприклад, у картині Чень Цзіпін (陈继平) «Пізній холод в осінніх горах», (2021 р.) прагнення передати атмосферу застиглого ландшафту, що чекає на перехід від осіннього до зимового стану, актуалізувало використання стриманих кольорів за умови збереження не характерної візуально «холодної» властивості зеленого тону. Як і в міських пейзажах, ми бачимо посилення на формоутворення *гохуа*, що помітно у техніці написання дерев (Іл. 107).

У сюжетно-тематичному репертуарі учнів Ян Цзоліня присутня і юньнаньська тема, яку можна побачити практично у всьому спектрі типових художньо-образних вражень. Втім, необхідно взяти до уваги, що ми аналізуємо сучасний живопис, який володіє набагато масштабнішим спектром візуального потенціалу та є частиною сучасного образотворчого мистецтва Китаю доби Інтернет-культури.

Наприклад, Ван Юншунь (王永顺) у картині «Пісні жнив у прикордонному селі Юньнань» (2021 р.) ніби звертається до традиційного для провінції «селянського реалізму». Проте більш уважний аналіз засвідчує інакший масштаб його художніх завдань. З точки зору стилістичного арсеналу, перед нами постімпресіоністична робота, яка не є реалістичною за технікою репрезентації. Щодо образності, в картині поєднані ефекти враження (світлотінь та колірні акценти, характерні для імпресії) із прагненням зберегти точність візуального формулювання простору та фігур (Іл. 108).

3.2.2. Венг Кейсюнь (翁凯旋): майстер автентичного юньнаньського пейзажу. Важливу особливість у розвитку Юньнаньської школи живопису можна простежити на прикладі творчості Венг Кейсюня (翁凯旋). Митець працює на китайській художній арені з кінця 1980-х рр., проте злет його творчості припадає на 2010-ті рр. Практично на усіх етапах свого мистецького розвитку основним мотивом творчості Венг Кейсюня лишається пейзаж, що дозволяє Фен Сяньцяну (冯先强) характеризувати художника як митця одного жанру [75, с. 38]. Проте більш уважний аналіз його живопису дозволяє побачити різноманітність у підходах до образності цього жанру, а також засвідчує увагу Венг Кейсюня до суміжних із пейзажем жанрів, передусім міського пейзажу та історичної ландшафтної картини.

За словами митця, його бажання писати пейзажі пов'язане із безкінечним потенціалом художніх вражень, які надає ландшафт, особливо у тих випадках, коли «художник відчуває внутрішній зв'язок із середовищем». У

такому підході відчувається данина поваги до принципів дзенської естетики, яке Венг Кейсюнь вважає найбільш прийнятними для художнього вираження образу природи, виділяючи серед них два: рівновагу (фізичну та ментальну) та прозорість (видиму та уявну) [65, с. 112-112].

Художні пошуки власного стилю митець розпочав наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. з жанру історичної ландшафтної картини, яка для тодішнього образотворчого мистецтва Китаю мала значення як засіб для фіксації зникаючої спадщини. Венг Кейсюнь звертається до образу старовинного міста Чунцін, яке швидко змінювалось, набуваючи усіх візуальних ознак мегаполісу. Прагнення зберегти зникаючу на очах візуальність, спонукало молодого митця до експериментів на межі реалізму та постімпресіонізму. Серія «Старе місто» стала першим серйозним випробуванням у його пошуках. Картини цього невеличкого циклу заклали підвалини для подальших робіт та серій. Наприклад, вже на цьому етапі є помітним бажання художника бачити у міському ландшафті образну самодостатність (Іл. 109).

Сучасні пейзажі Венг Кейсюня дійсно відрізняються особливою атмосферою спокою, яка досягається низкою авторським художніх прийомів. Так, митець навмисно знелюдніє ландшафти, прибираючи присутність людини навіть у класному міському пейзажі, де подібна дія викликає провокативну реакцію глядача. Як зазначає Хе Гуйянь (何桂彦), один з найбільш послідовних дослідників творчості митця, «обережна аудиторія знайде цю інтригуючу деталь», яка привертає увагу до пейзажу як об'єкту образної уваги. За словами Хе Гуйяня: «Парадокс полягає в тому, що відсутність людей у ландшафті, як і ознак ідентичності самого художника, неминуче формує напругу» [83, с. 46-49].

Зазначену особливість можна простежити на прикладі картин серії «Гора Юлонг». Наприклад, картина №2 серії зберігає у свої композиційній структурі суто міські ознаки (електричні стовпи, елементи повсякденного предметного начиння мешканців), проте не пропонує взаємодію природного

ландшафту безпосередньо із людиною. Присутність двох сторін природи – цивілізації та ландшафту, розглядається художником як самодостатній епізод для художнього вираження (Іл. 110).

Не менш важливе значення має авторська манера роботи в олійній техніці, яку Венг Кейсюнь називає «мокрою» (вологою). Наприклад, картини серії «Вісім видів весняного снігу Цзяньнань» (Іл. 111) виглядають як традиційне *гохуа*, виконане олійними фарбами. Художник навмисно використовує прийоми з арсеналу стилю *гунбі*, але при цьому залишаючи плями та фрагменти розмитої форми. У пейзажі це створює неповторну атмосферу природності, особливо у «зимовій» частині серії, яка навіює враження густоти повітря, майже фізичної присутності ландшафту як матеріальної субстанції.

Такий ефект досягається у тому числі і колористичними засобами. Манера живопису Венг Кайсюня відрізняється особливою різноманітністю тоново-колірного репертуару. Практично з кінця 1980-х рр. і по сьогоднішній день митець відтворив максимально можливу палітру колірної моделі пейзажу. В його творчому портфоліо можна побачити і пастозні пейзажі, і картини із сильно вираженою реалістичністю, і майже фантазмагорійні алюзії архітектурної ведуги.

3.2.3. Чень Лю (陈流) – художник «червоної землі». В якості прикладу авторського погляду на традиційний сюжетно-тематичний репертуар слід згадати Чень Лю. Він є визначним сучасним художником, який народився у 1973 році в Куньміні. Чень Лю відомий своїми роботами в техніках акварелі та олійного живопису, в яких поєднує майстерність реалізму зі світом фантазії та гротеску. Після закінчення Центральної академії декоративного мистецтва (нині частина Університету Цінхуа) він довгий час викладав у Юньнані, і його творчість глибоко вкорінена в унікальній культурі та природі цього регіону, яку він називає «сутнісною красою» [127, с. 24].

Однак, з часом його стиль еволюціонував від чистих пейзажів до складних, сюрреалістичних композицій, які часто нагадують сни або казки, де буденні об'єкти, як-от овочі, комахи та птахи, переплітаються у химерні та багат шарові світи. Його серії, такі як «Життя, як Сон» (浮生若夢), часто критиками порівнюються з сучасним міфологічним «Каноном гір і морів». [117, с. 140-144].

Зараз він є професором та доктором-науковим керівником у Китайській академії мистецтв, і його роботи були виставлені та зберігаються у провідних музеях Китаю.

Як пейзажист, Чень Лю працює із ландшафтами Юньнані як з повноцінними героями його візуальних історій. При цьому, за його власними словами, він має постійно долати єдину вагому перепону – ефект звичності (нудьги), який іноді супроводжує сприйняття пейзажів. Спокійність та відсутність дії у її людському чи соціальному вимірі часто сприймається сучасними глядачами як «просто зображення природи». Тому, підкреслює Чень Лю, місія художника полягає в тому, щоб «знайти аромат у повсякденному, знайти в звичайних образах інтерес і спосіб вивільнитись» [там само]. Таким образом для художника стала червона земля Юньнані.

Нагадаємо, що митці юньнаньської школи приділяли багато уваги червоній землі, використовуючи її як ознаку ідентичності. Юньнань, зокрема її центральне плато, відома як один із регіонів із найбільш виразним червоноземом (т. зв. латеритними ґрунтами) у світі. Цей ґрунт насичений оксидами заліза та алюмінію, що надає йому глибокого, вогнистого червоного, іржавого та брунатного кольорів. З точки зору художньої виразності червоний колір надає можливості для збільшення кольорової контрастності, наприклад, створюючи надзвичайно драматичну візуальну відмінність з іншими елементами ландшафту. У картинах Чень Лю це, у першу чергу, помітно у протиставленні зеленого (дерева), синього (небо) та білого, сірого чи жовтого (ґрунти та хмари).

Крім того, як можна помітити у картині «Хвала Землі» (2020 р.), терасовані поля, вириті в червоній землі для вирощування рису та інших культур, перетворюють пейзаж на велетенські, абстрактні, динамічні форми, де колір і лінії землі постійно змінюються залежно від сезону та світла (Іл. 112). В міфології Юньнань це знайшло віддзеркалення у красивих літературних метафорах, які Чень Лю використовував у роботах. Наприклад, ландшафти у районі Дунчуань пов'язані із легендарним образом «земля, багатша за олію» (Іл. 113).

Таким чином, для юньнаньських митців червона земля є чимось більшим, ніж просто пейзаж, адже вона є джерелом символізму та емоційного натхнення, яке, окрім усього іншого, напряму пов'язане із художнім феноменом «трудової пам'яті» – символом важкої, але гідної праці численних етнічних меншин. У картинах Чень Лю серії «Хвала Землі» та «Червона земля, що тече» цей маркер ідентичності разом із потенціалом «селянського реалізму» уособлює боротьбу та витривалість людини проти суворих умов природи, енергію, пристрасть і силу життя, неприборканий, первісний дух природи Юньнаню (Іл. 114). Іншими словами, як підсумовує сам Чень Лю, Юньнань – це «сутнісна краса» (本质美), де «червоний ґрунт є частиною цієї сутності, відображаючи кордони, традиції та глибоке коріння культури Юньнаню» [117, с. 143].

В якості прикладу порівняємо декілька картин різних серій, які були експоновані у рамках персональної виставки Чень Лю у приватному художньому музеї Лі Цзіцзянь (李自健美术馆), який знаходиться у місті Чанша столиці провінції Хунань [70]. Художній музей заснований і профінансований самим художником Лі Цзіцзянем та його дружиною, який виступив куратором виставки.

Серія «Хвала землі» є оспівуванням Юньнаню. На картинах розмаїття дерев і зелена трава динамічно ростуть на характерному червоному ґрунті, немовби сягаючи блакитного неба, зосереджуючи буденні пейзажі та забуту

красу краю в невеликих, але змістовних композиціях. Важливо, що в технічному сенсі серія написана як олією на полотні (Іл. 115), так і «мокрими» матеріалами, передусім аквареллю (Іл. 116).

Натомість, серія «Самотні гори» присвячена відокремленим гірським вершинам плато Юньнань, де сірі, ніби вкриті тушшю (*шуймо*), гори височіють над пустельним простором. Їхня виразна і помітна текстура, подекуди вкрита мохом, нагадує розкидані чорнильні крапки *моцун* (點苔) – традиційний прийом китайського пейзажного живопису, що підкреслює глибоку обізнаність художника в класичних техніках. Це поєднання техніки демонструє виразну напругу, що майстерно сполучає «реалізм» із «вільним пензлем» (*се-і*, 寫意, що перекладається як «писати ідеєю»).

Особливо помітною зазначена манера є у картині «Снігова Гора Шика-1» (2019 р.), яка написана як враження від відомої туристичної та ландшафтної пам'ятки, розташованої поблизу Шангрі-Ла на півночі Юньнань (як уже зазначалось, це високогірний регіон із домінуванням тибетської культури) (Іл. 117). Як і в попередній серії, митець поєднує у загальній образній структурі серії «Самотні гори» акварель та олійну техніку (Іл. 118).

Зрештою, серія «Червона земля, що тече» зосереджується на візуальному драматизмі: червоний ґрунт Юньнаню та барвисті хмари, що пливуть по небу. Нерівна, увігнута й опукла поверхня червоної землі зміщується із сірими та білими каменями, відбиваючи дивні й мінливі сіро-білі хмари, що надає цим зображенням величної та могутньої краси (Іл. 119-120).

3.2.4. Експериментальна творчість Тан Чжиганга (唐志岡): на перетині юньнаньських традицій та живопису контемпорарі арт. Тан Чжиганг, як представник юньнаньської школи живопису, обраний нами для аналізу з двох причин. По-перше, він репрезентує «ключове» покоління вісімдесятників (т.зв. освіченої молоді), про яке ми вже неодноразово

азначали як про вкрай важливу ланку у встановленні сучасних традицій цього осередку. Він народився у 1959 році в Куньміні, його життя нерозривно пов'язане з військовою професією його родини. Зрештою, саме цей досвід сформував його світогляд як молодого художника та визначив початковий етап у творчості. У 1980-х рр. він закінчив Художній інститут НВАК (військова академія для митців у Пекіні) та в 1990-х почав викладати в Академії мистецтв Юньнані.

Ранні роботи митця досить часто помилково відносять до соцреалізму. На наш погляд, його реалістичне зображення військового побуту, прагнення показати мілітарну спільноту як звичайних людей, нарочитий відхід від героїзації, є типовими ознаками «нового реалізму», який є антиподом соцреалістичного канону.

Наприклад, картина «Ранок» (1989 р.) є лаконічною замальовкою солдатського повсякдення, в якій митецьке намагається створювати враження або навіювати певне наперед визначене ставлення. Реалістичність його художнього виловлювання у простому оповіданні про звичайний фрагмент буття. На наш погляд, не буди помилкою припустити, що його героями є не персонажі-військові як такі, а буденність як атмосфера (Іл. 121).

Подібну манеру ми помічаємо і в тих картинах художника де його амплу випускника військово-художньої академії (тобто, по суті – пропагандиста) вступає у взаємодію із маніфестацією своєї творчості як юньнаньською. У цьому випадку, Тан Чжиганг долучає етнічні візуальні ідеї, акцентує на увагу глядача, а окремих випадках взагалі забуває про мілітарну складову.

У цьому сенсі показовою є картина «Юньмін. Без назви» (1989 р.), яка є одночасно і ілюстрацією до «солдатської» теми (група військових запитують у місцевої мешканки дорогу, звіряючи свій шлях по карті), і сюжетною картиною у ландшафті, де пейзаж Юньнаня є не менш важливим, ніж фігуративна частина композиції. Художник не поринає у декоративну етніку, його місцева мешканка представлена без ознак приналежності до народів

провінції, проте селянський побут та сама фактура сцени-зустрічі співвідноситься із каноном живопису на загальну пропагандистську тему, яку можна умовно назвати «місцеві та солдати» (Іл. 122).

Щодо останнього, то типовим прикладом повного занурення до юньнаньської поетики є картина «Лютий. Червона земля» (1988 р.), назва якої вказує не на календарний час, а на образну репрезентацію «країни вічної весни – Юньнані», де реальні кліматичні умови та життя на півдні Китаю докорінно відрізняються від центральних чи північних провінцій. Сюжет оповідає досить поширену сценку селянського повсякдення, пов'язану із етнічною групою Дай, що видно у детальному представленні елементів дайського повсякденного костюму (Іл. 123).

Сучасна авторська манера Тан Чжиганга поєднує реалізм, сатиру та символізм, а роботи просякнуті критикою соціальних та політичних структур. Найбільш відомою є його серія «Діти на зустрічах», яку він розпочав наприкінці 1990-х і яка триває до сьогоднішнього часу. Головними героями серії є діти, одягнені у військову форму або офіційні костюми, іноді зображені за столом або у певних «парадних» ситуаціях, що імітують серйозні політичні чи бюрократичні події. Використовуючи дитячі фігури, художник створює гостру сатиру на абсурдність бюрократії та ідеологічної індоктринації, натякаючи, що політика часто є лише «дитячою грою», а дорослі у своїх офіційних ролях наслідують недоліки, набуті в дитинстві.

При цьому в більшості випадків картини Тан Чжигана демонструють сильний зв'язок із Юньнань, коли він звертається до пейзажів, селянських сюжетів чи військово-цивільної тематики. Проте в рамках серії «Діти на зустрічах», регіональна етнічна наснаженість помітно відсутня. Причина цього полягає у стратегічному виборі універсальної мови сатири та політичної алегорії для ключових серій, а не у відмові від Юньнань.

Так, основна мета серії це критика загальнонаціональної бюрократичної та ідеологічної системи Китаю, в рамках чого художник обирає універсальні та легко впізнавані символи державної влади та ідеології [81, с. 90-91].

Наприклад, він досить часто вводить у простір живописного символізму військову форму або її елементи, які, вочевидь, виступають як уніфікований символ армійського чи партійного апарату, як на картині «Дитяча зустріч-9» (1999 р.) (Іл. 124). Червона скатертина, яку не можна обійти увагою через її абсолютно виразну акцентованість, виступає тут символом офіціозу, влади та комуністичної ідеології. Звертає на себе увагу організація простору, яка містить ознаки декоративності та театралізованого дійства (діти, що грають в дорослі ігри). Відтак, типові зали для засідань у символізмі Тан Чжиганга нагадують театральну сцену або агітаційні майданчики у провінційних будинках культури.

Важливою рисою серії є відсутність регіоналізму та дистанціювання від етнографії, що посилює домінування соціально-політичної сатири митця. Художник застосовує прийом «естетичної хірургії», усуваючи зайві деталі (включно з етнічними), щоб максимально підсилити ефект гротеску та політичної іронії. Чистота композиції та уніформа підкреслюють абсурдність влади, а не регіональну унікальність.

При цьому художник використовує стилістику Юньнані для інших, відмінних цілей у своїй творчості. Наприклад, у пейзажах та сюжетних картинах Тан Чжиганг висловлює особисті, камерні відчуття – ностальгію, зв'язок із землею, поетику буденного життя. Тут органічні кольори, етнографічні деталі та специфічний пейзаж є ключовими елементами для передачі місцевої атмосфери.

В якості прикладу, згадаємо його картину «Юньнань Пучжехей-1» (2014 р.), яка зображує пейзаж відомого карстового озерного району Пучжехей у провінції Юньнань. При цьому художник навмисно обирає нетиповий ракурс, що повноцінно не розкриває сутності цього місця, адже глядач не побачить тут власне водного ландшафту («Пучжехей» походить з мови народу І та означає «ставки, повні риби та креветок»), що, зрозуміло, вказує на багату водну екосистему регіону) (Іл. 125).

Подібний прийом віддзеркалення «нетипового у відомому» художник застосовує і в картині «Джерело Вуха» (2013 р.), яка присвячена району Ерьюань в Юньнані. Це важливий туристичний район, в якому розташовані витoki (джерела) річок, що живлять знамените озеро Ерхай, яке за народним повір'ям має форму вуха (відтак, назва Ерьюань буквально означає «джерело вуха», тобто джерело озера Ерхай). Особливістю цього твору є кардинальна зміна художньої манери, що не спостерігається в найбільш репрезентативних серіях митця. Картина близька до фовізму, є яскравою та конкретно визначеною в колірному сенсі (Іл. 126).

Таким чином, відсутність етнічної наснаженості в ключових «дитячих» серіях Тан Чжигана є свідомим художнім прийомом, необхідним для досягнення максимальної універсальності та політичної гостроти його сатири, що критикує не провінцію, а систему загалом. Мистець залишає Юньнань для особистих, ностальгічних чи камерних робіт (пейзажі, селяни), але для політичної критики обирає мову, яка є національно-стандартизованою.

Як пише Цзя Мінью (贾明玉), картини Тан Чжиганга 2000-х рр. орієнтовані на складну тему людської поведінки, яка розглядається ним як універсальні коди. Тому його образи зосереджені на дітях, зайнятих дорослими іграми. Відтак, злиття діяльності дітей і дорослих створює абсурдний світ але вкрай реалістичний у своїй іронії, яку сам митець підкреслює провокативними заявами (наприклад: «Я король дітей, і я ніколи не виросту!») [88, с. 158].

Можна зробити висновок, що Тан Чжиганг є майстром, який використовує дотепність та гумор, щоб висміяти та розкрити складні суспільні явища. Після відходу від активного мистецького життя та повернення до Куньміна, він почав досліджувати більш особисті та експериментальні теми, зокрема в серії «Світова гра», яка черпає натхнення зі снів і спогадів, проте так само використовує дитячі фігури як аватари.

У передмові до виставки митця у 2018 р., відомий китайський арт-критик Лу Пен (吕澎) так підсумував значення Тан Чжиганга для юньнаньської школи живопису: «Він виріс у сім'ї військового. Такі слова, як «зустрічі», «насильство» та «колективізм», є добре відомими ярликами для його творчості. Тому у новій виставці робіт ми не тільки побачимо зміни в творчому шляху Тан Чжиганга, але й зможемо спостерігати твори митця-бунтаря, який не погоджується із усталеною реальністю. Проте його акуратний, іронічний бунт є вкрай життєвим, оскільки народжений у специфічній атмосфері «не політики» [107].

3.3. Традиційний костюм народів провінції Юньнань у жанровому та сюжетно-тематичному репертуарі юньнаньської школи живопису

Відомому китайському досліднику етнічного мистецтва Хонг Є-Джі належить яскрава поетична метафора, яка характеризує провінцію Юньнань як «захопливого гобелену, витканого з ниток етнічного розмаїття та культурної спадщини» та «плавильного тигля з традицій, мов, звичаїв, сформованих століттями взаємодії між різноманітними етнічними групами» [39, с. 53]. Така оцінка є тим більш справедливою з огляду на унікальність побідної соціокультурної структури у порівнянні із іншими регіонами Китаю. Етнічна мапа Юньнаня нараховує більше двох десятків народів, серед яких п'ятнадцять є унікальними саме в межах зазначеного регіону [39, с. 52]. Подібна складність культурного ландшафту Юньнаня обумовлює міждисциплінарний характер будь-яких його досліджень, коли вивчення того чи іншого аспекту у розвитку регіону вимагає одночасного звернення до антропології, соціології або історії.

Не є виключенням і дослідження живопису юньнаньської школи, яке фактично неможливе без застосування міждисциплінарних підходів щодо вивчення системи візуальної репрезентації народів провінції, зокрема на прикладі етнічного костюму. Саме живопису належить виняткова роль у

поширені, стверджені та вивчені особливостей костюму цієї провінції. Як підкреслює Чжао Цзянь (赵佳音), традиційний китайський одяг «подібний до стилю китайського живопису вільної руки», а його юньнаньська гілка є поєднанням особливої художньої живописності та життєвої сили природи [176, с.109].

У середині 2010-х рр. уряд Китаю встановив для провінції Юньнань п'ятнадцять місцевих стандартів традиційних костюмів регіональних етнічних меншин (*булан, дай, хані, лаху, лісу, насі, ачан, бай, деан, дулун, дзінуо, дзіпно, ну, пумі та ва*), що є унікальними для китайського контексту в цілому. Не дивлячись на те, що таке рішення, в першу чергу, спрямоване на поживлення туристичної привабливості провінції, воно впливає і на художнє життя у регіоні, формує атмосферу автентичності та допомагає у збереженні етнічного розмаїття як культурного пріоритету провінції [105, с. 1-7]. З точки зору розвитку школи живопису Юньнаня, це мало значення для актуалізації етнічних тем в загальному сюжетно-тематичному репертуарі, а також стало важливим каталізатором для художнього осмислення символізму традиційного костюму.

Наприклад, Дай Пін (戴平) у дослідженні символічного значення китайського костюму та напрямків його представлення у сучасному живописі, виділив три умовні групи символів: іконічні, знакові та символи без чіткого референційного значення. На його думку, умовність цих груп пов'язана із неможливістю ідентифікувати конкретну символіку елементів костюма у наперед заданому контексті, оскільки традиційний одяг завжди орієнтується на універсальні значення. Проте остання група – символи без референційного значення, є «містком до сучасного мистецтва», і тому саме цю групу часто використовують митці. Так як традиційний китайський костюм не лише повідомляє інформацію, але й приховує її, ця обставина дає можливість художникам обирати референцію символів ансамблевого строю та акцентувати на чомусь конкретному [68, с. 143].

Усе зазначене вище дозволяє наголосити на актуальності проблеми художньо-образного представлення традиційного костюму в контексті сучасного живопису та виокремити два важливих напрямки. Перший з них, це вираження за допомогою костюму регіональних етнічних особливостей через поєднання жанрів пейзажу та сюжетної картини. Другим є внесення до жанра портрету етнічної художньої образності як виражального засобу, що допомагає розкрити внутрішню драматургію картини. Розглянемо обидва напрямки на прикладі творчості сучасних художників, що відносяться до юньнаньської школи живопису.

3.3.1. Регіональний етнічний костюм у системі засобів виразності пейзажу та сюжетної картини. Як маркер присутності локального компонента та ознака регіонального колориту, етнічна образність костюму використовується багатьма художниками Юньнаня, що можна вважати однією з характерних рис цієї школи. Така манера дозволяє створювати панорамні сюжетні твори, які фіксують типові сцени з селянського життя, показують елементи традиційного побуту та акцентують увагу на синергії ландшафту та людини. Типове вираження такі риси знаходять у творчості Бай Ши та Яо Чжинхуа – двох художників, принципово важливих для розвитку юнацької школи.

Наприклад, у творчості Бай Ши (白实) домінує червоний колір, що надає його картинам особливої яскравості та незвично експресивного тонового контрасту. Проте вибір такого рішення пов'язаний із специфікою «червоної» землі Юньнаня, яка для художників регіону виступає в ролі естетичного чинника. Як відмічає митець, використання червоного кольору в якості фонового є непростим композиційним завданням, що змушує розкладати картину на колірні плями та координувати їх з формами фігур і ландшафту. З іншого боку, це дозволяє краще зрозуміти сутність колірних мотивів традиційного одягу народів *сані*, який, за поетичним висловом Бай Ши «просочений червоною магією землі» [60, с. 46] (Іл. 127). У картинах

серії «Червона земля» Бай Ши використовує загальні плани, що дозволяє за допомогою зображальних засобів: декоративних плям, силуетів, динамічних ритмів тощо, показати взаємозв'язок між традиційним одягом і повсякденним ритмом праці, який для звичайного селянина є способами взаємодії між буденністю та святом (Іл. 128-129). [74, с.3].

Етнічні мотиви у творчості Яо Чжинхуа пов'язані із мейнстримними тенденціями у розвитку китайського образотворчого мистецтва, зокрема провідним статусом «селянського реалізму» та важливістю для художника регіональної школи представляти власні місцеві художні тренди. Проте занурення митця до етнічної естетики пов'язане із його захопленням історичними художніми образами [162, с. 89-93].

У 1972 році картину Яо Чжунхуа «Голос Пекіна» було відібрано для участі у Національній художній виставці, що відкрило для тридцятирічного митця нові можливості. Картина стала віддзеркаленням тенденцій культурної революції, але при цьому вона виконана як сюжетна сцена з життя юньнаньських селян-пастухів. У віддаленому гірському плато селяни слухають національне радіо (звідси назва роботи «Голос Пекіну»). Як і в інших картинах Яо Чжинхуа цього періоду точність відтворення костюму та самої сцени поєднується із стереотипними узагальненнями, які не стільки є елементом повсякденної дійсності народів Юньнаня, скільки засобом композиційного, тоново-колірного або формального узагальнення. Наприклад, фігура дівчини, яка тримає в руках радіоприймач та представлена в основній зоні освітлення композиції, одягнена у святковий костюм, що очевидно не відповідає сутності цього фрагменту (Іл. 130).

У цьому ж році на замовлення Національного музею історії Китаю Яо Чжунхуа створює велике панно «Жовта ріка» (2,5 x 5 м.), яке його вчитель Дун Сівень порекомендував зробити як «історичну картину без історичних персонажів», де «материнська річка Китаю Хуанхе стане символом безперервності історичного поступу, а не просто частиною мальовничого пейзажу». Серйозність підходу Яо Чжинхуа до написання цього полотна

сформувала його творчий метод на подальші роки: митець завжди досліджував місцеві культури, робив ескізи історичних та сучасних костюмів, намагаючись сформувати правильне авторське бачення ландшафту як своєрідного «історичного героя». Згадаємо в якості прикладу картину на ідентичну тематику «Річка Нуцзян», 2005 р. (Іл. 131).

Саме ця картина надихнула Яо Чжунхуа на серію робіт, пов'язаних із Юньнанем. Практично упродовж 1970-х – 1990-х рр. митець ретельно працював над образами народів цієї провінції, віддаючи перевагу народам *баї*, *сані* та *мяо* [87, с. 30-31]. На наш погляд, з точки зору використання етнічного матеріалу картини Яо Чжунхуа можна розділити на дві групи. До першої групи варто віднести картини, в яких яскраво виражена автентичність сюжетно-тематичного та художньо-образного задуму, що спонукає митця до точності зображення своїх героїв, правильного відтворення мотивів селянської праці та коректного представлення одягу. Такими є роботи «Повернення додому», 1990 р. (Іл. 132), «Весна іде», 1980 р., (Іл. 133) та «Чиста весна в горі Ва», 1984 р. (Іл. 134). Ці картини об'єднує ідея справжності селянської праці та побуту, яка зумовлює потребу в максимально автентичному представленні образів, без метафоричних перебільшень. Певним виключенням із цього правила є полотно «Куафу женеться за сонцем», присвячена важливій для Юньнаня легенді про походження гір та річок, в якій художник зберігає автентичну «простого» чоловічого одягу на тлі гіперболізації ідеї руху (Іл. 135).

Друга група представляє картини, що є панорамними образами юньнанських святкових подій (переважно свят з умовного «землеробського» календаря) або повсякденних ритуалів. В обох випадках митець використовує умовність відображення зовнішнього вигляду селян задля більш яскравого вираження самої сутності ритуалу, наслідком чого є доволі «карнавальна» репрезентація традиційного костюму.

Типовою роботою в такій естетиці є відома картина Яо Чжунхуа «Свято народу Сані» (Іл. 136). Сюжет розгортається у «кам'яному лісі», відомому

юньнаньському гірському плато, яке в подальшому неодноразово буде в центрі уваги художників регіону. Сама подія пов'язана із важливим архаїчним ритуалом, що поєднує давні землеробські та скотарські культури. Схожу естетику народного свята із умовностями у відображенні ансамблевого одягу можна помітити у картині «Сані, гори, весна», 1981 р. (Іл. 137).

Характерний опис етнічних особливостей жіночого костюму народу Сані наводить Сюе Цілун (薛其龙), викладач Школи образотворчих мистецтв Юньнаньського інституту мистецтв, доктор філософії з мистецтва китайських етнічних меншин. Він звертає увагу на умовність репрезентації «народного стилю» у картинах сучасних митців, підкреслюючи домінування символічних акцентів (форми одягу та вишивки) над точністю передачі специфіки використання. Особливо це стосується одягу незаміжніх дівчат, який є вкрай барвистим і часто не узгоджується із задумом художників [156, с. 89] (Іл. 138).

3.3.2. Етнічна художня образність у жанрі портрету. Помітною тенденцією є залучення етнічних особливостей естетики традиційного костюму в структуру *портретного художнього образу*. Досить часто такий тип поєднується із сюжетною картиною, що дозволяє показати дію, процес, взаємини, і на цьому тлі через естетику костюму більш повно розкрити образну взаємодію [94, с.138].

Прикладом цього є творчість відомого юньнаньського художника Сунь Цзінбо (孙景波). Митець з середини 1960-х рр. працював в Асоціації художників Юньнаня, а після звершення Культурної революції навчався в Центральній академії образотворчих мистецтв у Пекіні. У 1980-х рр. був направлений до Паризької академії образотворчих мистецтв у Франції.

Його спогади щодо популярності етнічного живопису 1960-х – 1970-х рр. пов'язують географічну віддаленість провінції Юньнань із специфікою культурного середовища цього прикордонного регіону, яке художник характеризує як архаїчне та консервативне. З іншого боку, саме це, за думкою

Сунь Цзінбо, ще більше стимулювало бажання вчитися, переписувати тексти з книг, малювати із нечисленних альбомів, а також спостерігати за навколишнім селянським життям [122, с. 91]. Таким чином, його картини є цікавим поєднанням самостійних творчих експериментів з академічною школою живопису, а також результатом постійної роботи із натурними ескізами.

До завершення Культурної революції художник працював у фарватері соцреалізму, проте і в цьому контексті йому вдавалося знайти органічну межу репрезентації етнічного, реалістично-побутового та ідеологічно романтизованого образу. В якості прикладу згадаємо картину «Нова пісня Асі» (1972), яка використовує типовий образ щасливих селян, які сумлінно виконують повсякденну працю (Іл. 139). Проте Сунь Цзінбо обирає ритуально-святковий антураж, до певної міри виправдовуючи піднесений настрій молодих дівчат-селянок з народу *асі* (Іл. 140). Досить ретельно представляючи традиційний жіночий костюм, художник, тим не менше, лишається у рамках композиційно-пластичних завдань, будуючи багатофігурну композицію за тоново-колірним принципом контрастних плям і силуету групи жінок, розкриваючи могутній простір залитого сонцем ландшафту на другому плані.

Особлива етнічна виразність присутня у серії його портретів 1960-х – 1980-х рр., які здебільшого були написані у Юньнані за мотивами ескізів у селищах народів цього регіону. Для митця не є характерною риса декоративізму, яка супроводжує творчість багатьох інших митців юньнаньської школи. Його портрети демонструють виражене бажання використовувати ознаки приналежності до конкретного народу (традиційний костюм, орнаментування тощо) як частину загального образу – органічного у своєму цілісному сприйнятті місцевого мешканця, що перебуває у природному стані ідентичності. Перебуваючи у різних регіонах Китаю, Сунь Цзінбо використовував подібну манеру осмислення змісту народності, не виходячи за межі автентичного побутово-повсякденного змісту. На прикладі

репрезентації традиційних костюмів це можна побачити і в картинах, написаних у Юньнані, і в живописних циклах присвячених етносам китайського Тибету у провінції Цінхай.

Приміром, у роботі «Дівчина Сані» (1980) Сунь Цзінбо максимально повно розкриває структуру жіночого не аксесуарного повсякденного одягу (тобто одяг без зовнішнього кола прикрас), уникаючи посилення яскравості та не заграючи із екзотикою місцевого орнаменту. При цьому усі належні ознаки жіночого костюму народу сані присутні та природним чином показані у портретному образі молодої дівчини (Іл. 141).

Сюжетна основа картини є домінуючим мотивом у художньому рішенні твору «Учень тибетської початкової школи в Зеку, Цінхай» (1979). Як і в більшості своїй робіт, Сунь Цзінбо не імітує ознаки народності або етнічного значення своїх героїв, прагнучі розкрити життєву правдивість сцени реалістичними художніми засобами. В їх контексті етнічна виразність посідає важливе місце, проте не стає приводом для гіперболізації. Учень школи показаний у природному середовищі та в справжньому повсякденному антуражі одягу, який віддзеркалює специфіку його праці. Саме це визначає стриманість кольору, специфіку побудови світла та межі тих етнічних ознак костюма, які глядач має побачити у подібній сцені (Іл. 142).

Ознакою того, що митець тонко відчуває кордони між реалістичним образом та художньою метафорою є його роботи на міфологічну тематику, в яких немає потреби переконувати глядача у зображальній правдивості сюжету. Такою є картина «Гірський привид» (1991), яку сам митець характеризував як данину поваги до архаїчних першоджерел юньнаньського фольклору, з якого вийшли ритуали, захисні форми костюму та декоративні мотиви (Іл. 143).

Роботи на етнічну тематику, що виконані Сунь Цзінбо у Юньнані переважно у 1980-х – 1990-х рр., також віддзеркалюють характерні для того часу тенденції пошуку альтернативи соцреалізму. Прикладом цього є найбільш відома монументальна робота художника «Люди з гори Ава» (1980), яка є невід'ємною частиною загальної історії розвитку школи юньнаньського

живопису (Іл. 144). Сюжет картини пов'язаний із традиціями народу *ва*, який є частиною автохтонної етнічної культури регіону. Ймовірно, що процесія на картині пов'язана із традиціями свята «зелених паростків» або *цінмяо* (“青苗节”), в якому буйвол символізує багатство, удачу та благополуччя, що стануть наслідком нового врожаю. Ритуальна специфіка цього свята дозволила Сунь Цзінбо виправдати присутність у сюжеті оголених жінок, що на момент написання твору ще не було повністю виведено за рамки суспільного табу.

Тан Хайтао вважає, що ця робота має непересічне значення в еволюції юньнаньської школи, яке виходить далеко за межі простого використання етнічного мотиву регіону для художнього образу. Вчений звертає увагу на композиційну структуру твору: процесія візуально створює динамічну лінію, що рухається вперед. На його думку, подібні групові портрети у 1960-х і 1970-х роках використовували перспективу, спрямовану вгору, щоб передати піднесений настрій персонажів. Проте «Люди з гори Ава» виконані максимально реалістично як «типовий груповий портрет, заснований на натурних ескізах» [125].

Звернемо увагу на те, що у цьому сюжеті Сунь Цзінбо використовує костюми персонажів та їх тілесну репрезентацію в якості метафори застиглості часу та простору в специфічній культурній атмосфері Юньнаня. Хоча митець і відштовхується від етнографічного матеріалу, зокрема у вирішення жіночих образів (Іл. 145), він підкоряє його певному ідейному і пластичному задуму. Глядач не відразу усвідомлює у якому саме часі відбувається дія. І з точки зору композиції, і в контексті художньої образності картина містить виразні натяки на архаїчну сутність події, на її ідентичність у ритмі селянського життя народу *ва*. І лише окремі компоненти в одязі чоловіків, засвідчують її сучасність та долучають історію народу до загального китайського контексту. Приміром, таким маркером є елементи військових одностроїв, які свідчать, що перед глядачем колишні бійці народно-визвольної армії КНР, що повернулись до мирного життя або їх

нащадки. При цьому подібне поєднання елементів старого та нового одягу є важливою частиною юньнаньського побуту і це ще більше посилює враження автентичності художнього реалізму Сунь Цзінбо.

Висновки до третього розділу

Творчість Ден Анке засвідчує важливість для сучасного китайського живопису регіонального художнього контексту. Унікальні особливості розвитку юньнаньської школи демонструють розмаїття напрямків, яке є органічною частиною загального репертуару олійного живопису Китаю. Ден Анке виявляє особливе ставлення до юньнаньського «сильного» кольорового живопису, як до центральної художньої традиції, яка має репрезентативне значення. Художник розвивається у власному річищі, він змінює традиційні підходи, працюючи в оригінальній авторській стилістиці.

Творчість учнів Ден Анке «молодшого» покоління юньнаньського живопису Чжоу Чансіня та і Гао Таня (т.зв. міленіалів, які вийшли на художню арену на початку «нульових» років), засвідчує подальший розвиток художньої регіональної школи. Концепція «сильного» кольорового живопису продовжує домовати у навчальних практиках та знаходить вираження у творчості молодих митців. Поза тим, і Чжоу Чансінь, і Гао Тань активно експериментують із актуальними трендами в китайському образотворчому мистецтві. Для Чжоу Чансіня є характерним звернення до пост-традиційної естетики, використання прийомів *гохуа* у олійній картині. Натомість, Гао Тань працює у міжжанровому просторі, експериментуючи з пейзажем, натюрмортом та сюжетно-тематичною картиною.

Іншу складову зазначених процесів демонструють пейзажі Венг Кейсюня, які є важливою частиною художньої спадщини школи живопису Юньнань та Січуань. Не зважаючи на те, що художник практично не звертається до провідної живописної лінії школи – «сильного» кольорового живопису, його картини неодмінно характеризуються як «юньнаньські». У

художньому репертуарі Венг Кейсюня пейзаж постає в різноманітних станах та образних сенсах, які часто є граничними для природної території жанру. Уміло поєднуючи міські та ландшафтні мотиви, в тому числі й за рахунок технічного поєднання прийомів *гунбі* із олійною технікою, митець створює свій неповторний авторський стиль й художні візії міського ландшафту.

Вкрай важливе місце у сюжетно-тематичному репертуарі юньнаньської школи живопису посідають етнічні мотиви. Саме через актуалізацію особливостей ландшафту та традиційної культури регіону, що складає цілісну картину ідентичності Юньнаня, художня школа репрезентує багату палітру образів, які перебувають не межі традиційного та сучасного. У свою чергу, у контексті художнього вираження етнічної сутності регіону, традиційний костюм народів Юньнаня використовується художниками в якості повноцінної та різноманітної візуальної мови, яка насамперед проявляється в портретному жанрі та трансформаціях пейзажу і сюжетної картини. І якщо для портрету подібна мистецька техніка є достатньо традиційною, то залучення ландшафту в якості повноцінного «культурного героя» із власним багажем етнічних маркерів можна розглядати як характерну рису саме юньнаньської школи живопису. Поєднання пейзажу та сюжетної картини дозволяє таким відомим митцям як Бай Ши, Сунь Цзінбо та Яо Чжунхуа створювати повноцінну та розгорнуту панораму культурного розмаїття провінції. У свою чергу, залучення традиційного костюму й використання його елементів у різних живописних стратегіях і авторських стилістиках, підсилює регіональний колорит та етнічну специфіку «сильного» кольорового живопису Юньнаня. В залежності від художнього завдання, митці підходять до цього творчо, поєднуючи формальну структуру творів (декоративні й живописні завдання) із змістовним наповненням (сюжет – характери – ідентичність). Отже залучення мотивів традиційного етнічного одягу нарівні з регіональним пейзажем, побутом тощо займає важливе місце в палітрі юньнаньської живописної школи і як мотив, і як засіб створення образу.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз історіографії проблеми дозволяє констатувати, що в китайській дослідженнях щодо юньнаньської школи живопису провідне місце відводиться концепції *чжунцай* (重彩), або «сильного кольорового живопису». Це художнє явище має важливе теоретичне навантаження, виходячи за межі суто технічного прийому. Зокрема, ідея «цзінту» або «чистої землі» (淨土) слугує важливим символічним підґрунтям для розуміння тематики та світовідчуття, часто пов'язаних з цим живописом, особливо у зображенні пейзажів та образів південного Китаю. Важливо відмітити, що «сильний кольоровий живопис» розглядається як ієрархічний феномен, що пов'язаний із трансформацією образотворчого мистецтва Китаю. Так, Гао Мусень (高木森) пропонує більш деталізований підвид в межах *чжунцай*, називаючи його *цзіцайхуа* (積彩畫), або живопис, що передбачає накопичення (посилення) кольору. Це виділення підкреслює специфіку техніки накладання фарб, яка відрізняє юньнаньський стиль. З іншого боку, Юй Цзінлу (俞璟璐) пропонує концепцію формування живопису «сильними кольорами» на основі традиційної техніки *гунбі*, що є критично важливим для інтеграції цього, здавалося б, нового стилю в усталену китайську живописну традицію, показуючи його не як розрив, а як розвиток класичних методів. Найбільш глибоку інтерпретацію пропонує Бянь Сяоцян (边小强), для якого *чжунцай* стає синонімом «національної теми» в живописі та потужним художнім методом вираження ідентичності – саме через інтенсивні кольори та специфічні сюжети юньнаньська школа артикулює унікальність регіону та його внесок у загальнокитайську культуру, перетворюючи техніку на ідеологічний маркер.

2. Школа живопису Юньнань пройшла складний шлях формування та еволюції протягом ХХ століття, демонструючи чутливість до як зовнішніх, так і внутрішніх культурно-політичних впливів Китаю. Її розвиток

характеризується співіснуванням та трансформацією трьох основних мистецьких напрямків: модернізму, соціалістичного реалізму та мистецтва «нової хвилі».

Етап раннього модернізму (1920-ті – 1940-ті рр.), або «паризький» етап, став початковим для розвитку юньнаньської школи живопису, коли китайські художники, здобувши освіту на Заході, зокрема у Франції, привнесли до Юньнаня елементи західного модернізму. Цей період заклав основи для регіонального мистецтва, що прагнуло поєднати національні традиції з новаторськими європейськими техніками та стилями.

Етап соціалістичного реалізму (1950-ті – 1970-ті рр.) кардинально змінив вектор розвитку школи, підпорядкувавши його ідеологічним вимогам. Мистецтво перетворилося на інструмент соціальних трансформацій, фокусуючись на героїзації праці та революційних сюжетах. Проте, як показано у розділі 2, цей період, незважаючи на жорсткі рамки, зберігав регіональний колорит.

Кінець 1970-х – 1980-ті рр. ознаменувалися початком мистецтва «нової хвилі» та відродженням інтересу до регіональної самобутності, що дозволило школі живопису Юньнань вийти за межі канонів соцреалізму. Зазначений етап був тісно пов'язаний із зверненням до етнічних мотивів народів Юньнаня та феномену «селянського реалізму», що засвідчує аналіз творчості Яо Чжунхуа та Юань Юньшена. Обидва митця, кожен у межах власного сюжетно-тематичного підходу, використовували образні мотиви національних меншин та традиційну народну культуру, що надало школі унікального, впізнаваного обличчя.

Неформальні художні об'єднання 1980-х рр., зокрема Товариство «Шень» та «Південно-західна група», відіграли вирішальну роль у процесі остаточного формування юньнаньської школи живопису у її сучасному значенні. Товариства стали майданчиками для експериментів, обміну ідеями та протистояння офіційному мистецтву, сприяючи становленню регіональної школи як самобутнього явища у китайському мистецтві «нової хвилі».

Дослідження становлення та розвитку школи живопису Юньнань у 1990-х рр. є яскравим прикладом регіонального мистецького феномену, чия ідентичність сформувалася на перетині глобальних модерністських тенденцій, потужного ідеологічного тиску соцреалізму та самобутнього звернення до етнокультурної спадщини регіону.

3. На сучасному етапі (2000-2020-ті рр.) юньнаньська школа живопису унікальна тим, що продовжує свій розвиток як сміливе сполучення, здавалося б, несумісних протилежностей. На початковому етапі розвитку школи митці творили в умовах мистецтва соцреалізму, що домінував у соціокультурних практиках тогочасного Китаю. Тому першочерговим завданням для художників стало подолання реалістичної зображальності у всіх її формах. Це виявлялося у помітних стилістичних змінах: митці активно переходили від формальної мови соцреалізму до експериментів, включаючи елементи західноєвропейського модернізму. Важливою частиною їхнього творчого імпульсу була критика селянського реалізму, який був головним об'єктом пропагандистського, плакатного соцреалізму в самій Юньнані.

Звертає увагу одночасність цих стилістичних пошуків. У репертуарі багатьох юньнаньських митців експеримент став найбільш виразною, навіть визначальною рисою. Вони не дотримувалися поступової еволюції, а радше жонгливали різними підходами, що інколи ускладнює віру в те, що перед нами твори одного митця, написані в один і той самий час. Така внутрішня різноманітність відображала динамічний пошук нової художньої мови, що на початку ХХІ ст. стало виразною рисою художнього «почерку» школи.

Зазначені радикальні формальні експерименти отримали своє джерело, образ та художню ідею у присутності етнографії Юньнаня. Це був ключовий елемент, що обґрунтовував відхід від академізму. Замість загальнокитайських тем, художники свідомо звернулися до регіональних візуальних стереотипів та етнічних мотивів своєї провінції. Таким чином, на сучасному етапі, юньнаньська школа є прикладом того, як митці зуміли використати глибоко

регіональний, периферійний матеріал (часто етнографічний) для здійснення радикальних, глобально орієнтованих формальних змін.

4. На сучасному етапі (2000-2020-ті рр.) особливість юньнаньської школи полягає у її тісному зв'язку з природою та ландшафтами регіону. Цей зв'язок є настільки визначальним, що вона створила свою особисту образну парадигму пейзажу – не класичний, туманний *шань-шуй*, а яскравий, насичений, декоративно-стилізований образ південного, етнічного ландшафту. Ця парадигма, де пейзаж часто слугує фоном для фігурних композицій, була її ключовою темою з моменту заснування.

У цьому контексті виникає жанровий парадокс: до 2000-х років юньнаньська школа практично не зверталася до натюрморту як самостійного жанру. Принципи роботи з предметом як художнім образом функціонували в Юньнані, але не призвели до виділення натюрморту в окремий жанр, оскільки предметний світ залишався лише елементом сюжетно-тематичної або пейзажної композиції, підкреслюючи етнографічну образну парадигму.

Вторинність натюрморту, як жанру у феномені юньнаньського живопису «сильними» кольорами пояснюється контекстом становлення школи. Свого універсального значення школа набула через синергію художніх рухів, напрямків та тенденцій, які поєднувало спільне прагнення створити нову, некомерційну та неакадемічну регіональну ідентичність у мистецтві. Юньнаньська школа була глибоко вкорінена в народну культуру провінції, а її центральною темою виступало життя етнічних меншин, їхні ритуали, міфи та екзотична природа. Натомість у цьому контексті натюрморт за своєю суттю виглядав жанром камерним і асоціальним, тому він не міг бути повноцінно застосований до зазначених завдань відображення багатства і драматизму культурного ландшафту Юньнані. Його функцію частково перебраві великі фігуративні композиції та пейзажі, які наповнювалися яскравими, тропічними та стилізованими народними мотивами.

Важливим фактором став і історичний контекст, а саме зародження сучасного інституційного компоненту юньнаньської школи наприкінці 1970-х

рр., що вимагало подолання академічних умовностей попередньої доби соцреалізму. Натюрморт часто сприймався як універсальний, навчальний жанр, що асоціювався з академіями великих міст. Натомість, юньнаньські митці шукали радикального формального прориву, який знаходили у взаємодії людини та природи, а не у відображенні предметів у замкненому просторі.

5. Центральним художнім концептом юньнаньської школи живопису початку XXI ст. є універсальний образ «землі – ландшафту – регіону», який є головним фактором домінування жанрів пейзажу, портрету, картини на міську тематику, а також сюжетно-побутової картини. При цьому уніфікуючим елементом виступає саме регіональний компонент, який визначає художню спрямованість кожного конкретного аспекту жанрового репертуару.

Так, для митців юньнаньської школи образ «червоної землі» – це не просто декоративний елемент або дзеркало дійсного вигляду ландшафту, а потужний і багатогранний символ, що об'єднує фізичний ландшафт із емоційним та культурним світом регіону. Так само образ *цзінту* «чистої землі», який походить з буддизму, у живописі Юньнаня трансформується у світське ідеалізоване бачення регіону як «землі обітованої» – місця краси, миру та автентичності, що віддзеркалено у традиції планерів Гуйшань, яка особливо яскраво проявилась в творчості художників 1980-х рр. (Мао Сюйхуейя, Є Юнціна тощо), а продовжились у роботах новітнього покоління «нульових» та 2020-х рр.

На відміну від туманних, м'яких пейзажів традиційного *гохуа* сучасні художники юньнаньської школи частіше звертаються до використання яскравого, прямого сонячного світла, що слугувало прийомом акцентування інтенсивності кольорів *чжунцай* у пейзажах та портретах та дозволяло посилити передачу відчуття тепла та життєрадісності. Зазначені властивості концепту «землі – ландшафту – регіону» характерні і для зображення людей у національних костюмах, їхніх свят, ритуалів, повсякденного життя та архітектури (наприклад, бамбукові хатинки народу Дай, що в творчості Яо

Чжунхуа органічно поєднувались із естетикою «червоної землі» та отримали імпульс у творчості його учнів початку XXI ст.).

6. На сучасному етапі юньнаньська школа живопису виявила протиріччя між національним та регіональним рівнями взаємодії, продемонструвавши ризик національного поглинання локальних художніх феноменів. Якщо загальнокитайські тренди (наприклад, ідеологічна зміна векторів розвитку живопису, модернізація в рамках олійної техніки) завжди ставилась на перше місце як першопричина або каталізатор, то унікальні внутрішні чинники Юньнані (приміром, етнічне розмаїття, специфічна географія, місцеві традиції) часто розглядались центральними інституціями мистецтва в якості простої ілюстрації національних трендів або інструментального засобу. Така методологія, що фокусується на відмінності від центру, а не ідентичності місцевого мистецтва ризикує перетворити юньнаньську ідентичність на екзотичний додаток, локальний колорит для центрального, національного мистецького руху. На прикладі творчості представників юньнаньської школи, показаних нами у розділах 2 та 3, ми можемо побачити усталену художню норму – спочатку національне, потім локальне, яка не дозволяє адекватно дослідити зворотний вплив юньнаньської школи на загальнокитайські тренди.

Важливим висновком дослідження є пропозиція розглядати юньнаньську художню ідентичність в якості, свого роду, селективного фільтра. У такій якості представники школи вибірково реагували на національні тренди, приймаючи лише ті, що відповідали її внутрішній культурній морфології. Наприклад, як було показано у матеріалах розділу 3, національний тренд на модернізацію мистецтва потрапив у Юньнань, але був втілений не у простому наслідуванні техніки та естетики європейського модернізму, а в актуалізації «сильного кольорового живопису», який розглядався як місцеве художнє явище.

Здійснене дослідження показує, що для вивчення специфіки еволюції регіональної школи маргіналізація певних митців або творів на противагу представлення інших є фактором, який неможливо ігнорувати. Іншими

словами, присутність творів регіональної школи у контексті загальнокитайських виставок, особливо Національної художньої виставки, дозволяє типологізувати тенденції мейнстріму та, на противагу цьому, виявити нонконформістські, актуальні, експериментальні тренди у розвитку живопису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською мовою:

1. Алфьорова З. Історіографія китайської сфери сучасного мистецтва: деякі аспекти проблеми (стаття перша). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2025. Вип. 89. Т. 1. С. 70-77.
2. Ван, В., Тарасов В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1. С. 109-118.
3. Ван, В., Тарасов, В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Т. 50. С. 59-70.
4. Ван, Ч.; Алфьорова, Зоя. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. Т. XXV. Вип. 2. С. 78-86.
5. Ван, Ш. Жіночий олійний живопис у китайському мистецтвознавчому дискурсі: основні етапи розробки проблеми (1990-ті – 2020-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. № 72. Т. 1. С. 95-101.
6. Ван, Ш. Формування модерністичного обличчя жіночого живопису в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст.: тематичній та жанровий репертуар. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 2. С. 68-77.
7. Гао, С., Алфьорова, З. Соціокультурний контекст трансформацій в образотворчій сфері Китаю на сучасному етапі. *Collection of Scientific Papers «SCIENTIA»*. Pisa, Italia, 2022. Sept. 30. С. 127-128.

8. Ген, Ч. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція. Кваліфікаційна робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Львівська національна академія мистецтв. Харків; Львів, 2019. 416 с.
9. Ген, Ч. Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у ХХ – ХХІ ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 94-104.
10. Ген, Ч. Репрезентація жіночого образу в традиційному китайському живописі: етапи формування традиції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. № 4. С. 34-48.
11. Ген, Ч., Котляр Є. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живопису ХVІІІ ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 4. С. 284-294
12. Ітин, У. Дитячі образи в сучасному олійному живописі Китаю (на прикладі творчості Чжан Сяогана). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 75. Т. 3. С. 60-69.
13. Ковальова М., Лю Ф. Олійний пейзажний живопис в Китаї ХХ століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 33. Т. 1. С. 68-75.
14. Ковальова М., Цю Ч. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and Design*. 2020. Вип. 3. С. 55-65.

15. Корнєв А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 57. Т. 1. С. 137-143.
16. Корнєв А., Чжан, Чже. Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України*. 2022. Вип. 78. С. 119-125.
17. Костенко, Ю. Україна – Китай: двадцять років плідної взаємодії. *Україна дипломатична*. 2012. Вип. 13. С. 119-147.
18. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць-модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «ною леді». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 68-77
19. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 75. Т. 1. С. 122-129.
20. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтва*. 2023. № 50. С. 37-49.
21. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіянхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 65. Т. 2. С. 74-82.
22. Пономаренко М.В. Візуальний словник мистецтва Memento mori. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 1(9). С. 242-262.
23. Пономаренко М.В. Імпресіоністичні ремінісценції Віктора Чауса: колористична структура портретних творів. *Актуальні питання*

- гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 28. Т. 5. С. 166-162.*
24. Пономаренко М.В. Триптих М. Пономаренко «Сімейні реліквії»: особливості образного та художньо-стилістичного ладу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 29. Т. 5. С. 161-167.*
25. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс. 2022. № 5. С. 54-60.*
26. Рибалко С. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 3. С. 91-98.*
27. Рибалко С.Б., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини ХХ століття: шанхайська школа. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну. 2023. Т. XXV. Вип. 1. С. 66-77.*
28. Сінчень Гу, Шуліка В.В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині ХІХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 36. Т. 1. С. 60-66.*
29. Соколюк, Л. Д., Чурсін, О. В. Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920–1940-і рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2014. № 8. С. 85-96.*
30. Соколюк Л. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. № 2. С. 55-70.*
31. Чжан, Х., Котляр, Є. Формування юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини ХХ ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва. *Fine Art and Culture Studies. 2025. № 3. Т. 2. С. 98-112.*

32. Чжан, Х. Традиційний костюм народів провінції Юньнань у жанровому та сюжетно-тематичному репертуарі юньнаньської школи живопису. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2025. Т. XXVII. № 1. С. 167-176.
33. Чжан, Х. Характерні особливості школи юньнанського живопису у творчості Ден Анке (邓安克) та його учнів «молодшого» покоління. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. Т. XXVI. № 2. С. 92-101.

Література англійською мовою:

34. Andrews, J. F. Women Artists in Twentieth-Century China: A Prehistory of the Contemporary. *Positions Asia Critique*. 2020. Vol. 28(1). P. 19-64.
35. Barnhart, R. M., Yang, X., Chongzheng, N., Cahill, J., Wu, H., & Shaojun, L. *Three thousand years of Chinese painting*. Yale University Press, 1997.
36. Chetham, D. The Art of Yuan Yunsheng. *The Massachusetts Review*. 1984. Vol. 25(1). P. 81-96.
37. Hillman B. Paradise under construction: Minorities, myths and modernity in northwest Yunnan. *Asian Ethnicity*. 2003. Т. 4. № 2. С. 175-188.
38. Hongxian, S., & Yodwised, C. Studying Yunnan Huadeng and Constructing Yunnan Huadeng Course Plan for Teaching at Yunnan Arts University, China. *Journal of Modern Learning Development*. 2023. № 8(10). P. 294-300.
39. Ji, H. Y. Yunnan's Ethnic Diversity and Cultural Heritage. *Intersecta Minds Journal*. 2023. № 2 (3). P. 52-58.
40. Jingqing, Z., & Jiaquan, L. The Function of Color Language; Part I. *Chinese Studies in Philosophy*. 1997. Vol. 28 (4). P. 53-91.
41. Li, J. The folkloric, the spectacular, and the institutionalized: touristifying ethnic minority dances on China's southwest frontiers. *Journal of Tourism and Cultural Change*. 2012. Vol. 10 (1). P. 65-83.

42. Litzinger, R. The mobilization of “nature”: Perspectives from north-west Yunnan. *The China Quarterly*, 2004. № 178. P. 488-504.
43. Ningsheng, W. Rock Paintings in Yunnan, China. *Expedition*. 1985. Vol. 27.1. P. 25.
44. Peng, L. The ‘85 Art Movement. In: A History of Chinese Art in the 20th and 21st Century. *Palgrave Macmillan, Singapore*. 2021. P. 664-755.
45. Pye, L. W. How China’s nationalism was Shanghaied. *The Australian Journal of Chinese Affairs*. 1993. Vol. 29. P. 107-133.
46. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18. Ч. 2. P. 36-44.
47. Sokolyuk, L., Kasianenko, K., Bilozub, L., Chursin, O., Shaulis, K. Development of the art market in Ukraine: towards the competitiveness of Ukrainian artists under the conditions of informatization of society. *Amazonia Investiga*, 2022. Vol. 11 (53). P. 9-15.
48. Solinger, D. Minority Nationalities in China’s Yunnan Province: Assimilation, Power, and Policy in a Socialist State. *World Politics*. 1977. Vol. 30 (1). P. 1-23.
49. Sullivan, M. Art in China since 1949. *The China Quarterly*. 1999. № 159. P. 712-722.
50. Tapp, N. Yunnan: Ethnicity and economies—markets and mobility. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*. 2010. № 11 (2). P. 97-110.
51. van Dijk, H. Painting in China After the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical Debates. In: Lu, C.Y. (eds) *Artistic and Intellectual Practices in Contemporary China*. Palgrave Macmillan, Singapore. 2025. P. 65-111.
52. Wang Y. et al. Metamorphosis of Tradition: Dong Arts from Folk Dong Painting to Contemporary Expressions. *Malaysian Journal of Social Sciences and Humanities (MJSSH)*, 2024. Vol. 9.8: e002900-e002900. P. 1-7.

53. Wu, D. Chinese minority policy and the meaning of minority culture: the example of Bai in Yunnan, *China. Human Organization*. 1990. Vol. 49 (1). P. 1-13.
54. Wu, W. Collection and Appreciation of Minority Art. *Frontiers in Art Research*. 2023. Vol. 5 (7). P. 63-66.
55. Yang, F. Ethnic heritage in Yunnan: contradictions and challenges. *Reconsidering Cultural Heritage in East Asia*. Ubiquity Press, 2016. P. 87-102.
56. Yang, Y. Y., Gumperayarnont, M. Ta Ke rock painting in Yuan Jiang county, Yunnan Province. *SPAFA Digest (1980-1990)*. 1987. Vol. 8.2
57. Yexin, G. Yunnan Feminist Artists' Living Environment and Interpretation of Artistic Language — A Case Study of Sun Guojuan and Fu Liya. *Lawarath Social E-Journal*. 2024. Vol. 6 (3). P. 149-162.
58. Zhu, J. Study on the Art Education in Yunnan Ethnic Areas. *International Conference on Advanced Education, Service and Management*. The Academy of Engineering and Education. 2019. Vol. 3. P. 127-131.

Література китайською мовою:

59. 阿闻, 纪嫣然, & 姚钟华. 健笔纵横气苍苍——与著名艺术家姚钟华的一次交谈. 青年与社会 (中). 2005. 数字 4. 頁 42-44 [А Вень, Цзі Яньран і Яо Чжунхуа. Перо сповнене енергії — розмова з відомим художником Яо Чжунхуа. Частина 2. 2005. № 4. С. 42-44].
60. 白实. “有柿子树的红土家园” 系列. 当代油画. 2017. 数字 9. 頁 46-47 [Бай Ши. Серія «Червона земля з деревами хурми». *Сучасний олійний живопис*. 2017. № 9. С. 46-47].
61. 白迤人. 云南白族油画家概述. 民族艺术研究. 1998. 数字 11(5). 頁 50-55 [Бай І Рен. Огляд олійних художників народу Бай у Юньнані. *Дослідження етнічного мистецтва*. 1998. № 11 (5). С. 50-55].

62. 边小强. 云南民族主题性美术创作探索. 收藏. 2019. 数字 5 [Бянь Сяоцян. Дослідження творчості національної теми Юньнань. 2019. № 5].
63. 陈贝西. 事件与主题—从 1979 年到 90 年代中期的美展看美术思潮的发展. 南京艺术学院学报: 美术与设计. 2011. 数字 6. 頁 91-94 [Чень Бейсі. Події та теми: розвиток мистецьких тенденцій від художніх виставок з 1979 року до середини 1990-х років. *Журнал Нанкінського університету мистецтв: образотворче мистецтво та дизайн*. 2011. № 6. С. 91-94].
64. 陈流. 与你同行—云南艺术学院美术学院 60 年办学回望. 云南艺术学院学报. 2019 数字 2. [Чен Лю. Прогулянка з вами – огляд 60-річної школи образотворчих мистецтв Юньнаньського інституту мистецтв. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2019. № 2].
65. 陈默. 禅悟“行云流水”—再读翁凯旋. 西南航空. 2008. 数字 2. 頁 110-113 [Чень Мо. Дзен-просвітництво «Блукаючі хмари та текучі води» — перечитування Вен Кайсюня. *Південно-західні авіалінії*. 2008. №. 2. С. 110-113].
66. 陈文华. 农业起源的神话传说. 农业考古. 1999. 数字 1. 頁 141-151 [Чень Веньхуа. Міфи та легенди про походження землеробства. *Сільськогосподарська археологія*. 1999. № 1. С. 141-151].
67. 陳彩雲. 蝶舞. 青花-陳彩雲水墨工筆人物畫創作研究. 書畫藝術學刊. 2019. 数字 26. 頁 193-246 [Чень Цайюнь. Танець метелика. Блакитний і білий – дослідження створення малюнків тушшю та тонким пензлем. *Журнал каліграфії та живопису*. 2019. № 26. С. 193-246].
68. 戴平. 中国民族服饰的符号寓意. 上海社会科学院学术季刊. 1992. 数字 4. 頁 141-148 [Дай Пін. Символічне значення китайських національних костюмів. *Академічний щоквартальник Шанхайської академії соціальних наук*. 1992. № 4. С. 141-148].

69. 戴平. 论中国民族服饰的色彩. 戏剧艺术. 2000. 数字 1. 頁 75-84 [Дай Пінг. Про кольори китайських національних костюмів. *Драматичні мистецтва*. 2000. № 1. С. 75-84].
70. 丹尼斯; 怀伯曼; 曾肃良. 李自健的环球之旅—穿越国界的艺术. 美术学报, 2013. 数字 3. 頁 120-124 [Денніс, Вайберман та Цзен Сулян. Глобальна подорож Лі Цзіцзяня: мистецтво через національні кордони. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 3. С. 120-124].
71. 丹增; 彭晓. 阳光总在风雨后—云南艺术学院美术 77 级发展历程及当代意义. 云南艺术学院学报. 2014. 数字 3. 頁 8-15 [Даньзенг, П. та Пен Сяо. «Сонячне світло завжди приходить після бурі: процес розвитку та сучасне значення випуску 1977 року кафедри образотворчих мистецтв Юньнанського інституту мистецтв». *Журнал Юньнаньського університету мистецтв*. 2014. № 3. С. 8-15].
72. 邓安克. 自然色彩的经验与画面色彩的抽象创造. 云南艺术学院学报. 2000. 数字 1. 頁 79-80 [Ден Анке. Досвід природних кольорів і абстрактне створення кольорів картини. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2000. № 1. С. 79-80].
73. 邓鸿涛, & 高润喜. 少数民族题材油画作品鉴赏与市场收藏. 中国美术. 2016. 数字 2. 頁 138-141 [Ден Хунтао, Гао Рунсі. Визнання та ринкова колекція картин олійного живопису про етнічні меншини. *Китайське мистецтво*. 2016. № 2. С. 138-141].
74. 范迪安. 红土地上的耕耘—白实先生的油画人生. 当代油画. 2017. 数字 9. 頁 2-5 [Фан Діань. Обробка Червоної Землі: Життя пана Бай Ши, художника олійних фарб. *Сучасний олійний живопис*. 2017. № 9. С. 2-5].
75. 冯先强. 浅析翁凯旋风景油画的气与韵. 美术教育研究. 2011. 数字 4. 頁 37-39. [Фен Сяньцян. Короткий аналіз духу та чарівності пейзажних картин Вен Кайсюня. *Дослідження художньої освіти*. 2011. № 4. С. 37-39].

76. 高名潞. 声枪响—半生对话: 对肖鲁作品《对话》的解读. 城市环境设计. 2009. 数字 7. 頁 149 [Гао Мінлу. Постріл – півжиття діалогу: інтерпретація роботи Сяо Лу «Діалог». *Дизайн міського середовища*. 2009. № 7. С. 149].
77. 高明祿. 中國現代美術史, 1985–1986. 上海人民出版社. 1991. 頁 753 [Гао Мінлу. Історія сучасного китайського мистецтва, 1985-1986. 1991. 753 с.].
78. 高木森. 積彩畫的探索. 造形藝術學刊. 2015. 数字 1. 頁 1-33 [Гао Мусен. Дослідження джикайського живопису. *Журнал пластичного мистецтва*. 2015. № 1. С. 1-33].
79. 关海庭. “文化大革命” 中知识青年上山下乡运动述论. 当代中国史研究. 1995. 数字 2(5). 頁 68-74 [Гуань Хайтін. Про переміщення освіченої молоді в сільську місцевість під час Культурної революції. *Дослідження з сучасної історії Китаю*. 1995. Т. 2. № 5. С. 68-74].
80. 关于山水. 花鸟画问题的讨论[J].美术. 1961. 数字 2. 頁 47-48+68-69 [Обговорення пейзажного живопису, живопису квітів та птахів [J]. *Образотворче мистецтво*. 1961. № 2. С. 47-48+68-69].
81. 管郁达. 指上唐突—唐志冈纸本作品展 (节选). 艺术当代. 2018. 数字 17(2). 頁 90-91 [Гуан Юда. Різкий прийом пальців» — виставка паперових робіт Тан Чжигана (уривок). *Сучасне мистецтво*. 2018. № 17(2). С. 90-91].
82. 海涛. (2014). 云南美术现象的发生及其文化效应. 美术, (6), 113-116 [Тан Хайтао. Виникнення мистецького феномену Юньнані та його культурний вплив. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 6. С. 113-116].
83. 何桂彦. 诗与思 意与境—翁凯旋与他的风景写生[J]. 当代油画. 2013. 数字 3. 頁 46-51 [Хе Гуйянь. Поезія та думки та середовище. Венг Кайсюнь та його ландшафтні ескізи [J]. *Сучасний олійний живопис*. 2013. № 3. С. 46-51].
84. 和丽斌. 人的存在, 很多时候需要艺术这样一把安乐椅—毛旭辉访谈. 艺术当代. 2010. 数字 3. 頁 67-70 [Хе Лібінь. Людське існування часто вимагає

- зручного крісла, як-от мистецтво: інтерв'ю з Мао Сюйхуеєм. *Сучасне мистецтво*. 2010. № 3. С. 67-70].
85. 和丽斌. 流逝的时光—毛旭辉访谈 (上). *艺术当代*. 2016. 数字 9. 頁 40-43 [Хе Лібінь. Плин часу: інтерв'ю з Мао Сюйхуеєм (Частина 1). *Сучасне мистецтво*. 2016. № 9. С. 40-43].
86. 红帆. 云南美术留学生与云南近现代美术教育. *云南艺术学院学报*. 2008. 数字 2. 頁 75-83 [Хун Фань. Студенти-мистецтвознавці Юньнана, що навчаються за кордоном, та сучасне й актуальне мистецьке виховання Юньнана. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2008. № 2. С. 75-83].
87. 黄星, & 姚钟华. 画外之“话”—关于姚钟华先生“风景山水风景”展览的访谈. *美术研究*. 2021. 数字 3. 頁 29-32 [Хуан Сін, Яо Чжунхуа. «Слова» поза картиною — інтерв'ю про виставку пана Яо Чжунхуа «Пейзаж і ландшафт». *Мистецтвознавство*. 2021. № 3. С. 29-32].
88. 贾明玉. 二十世纪中国美术中的儿童形象初探 (上)(下). *山花: 上半月*. 2008. 数字 10. 頁 156-162 [Цзя Мінгю. Дослідження образу дітей у живописі ХХ столітті (Частина 2). *Гірські квіти: Перша половина місяця*. 2018. № 10. С. 156-162].
89. 高明祿. 中國現代美術史, 1985–1986. 上海人民出版社. 1991. 頁 753 [Гао Мінлу. Історія сучасного китайського мистецтва, 1985–1986. *Шанхайське народне видавництво*. 1991. 753 с.].
90. 赖荣幸. 检阅与示范—1949 年第一届全国美展. *美术学报*. 2010. 数字 3. 頁 74-77 [Лай Жунсянь. Огляд та демонстрація: Перша національна художня виставка 1949 року. *Образотворче мистецтво*. 2010. № 3. С. 74-77].
91. 兰迪, & 叶永青. 四川美院自选作品展缘起—叶永青采访录: “一条被历史遮蔽的重要隐线”. *艺术当代*. 2016. 数字 2. 頁 52-55 [Ренді, Є Юнцін. Виставка самостійно відібраних робіт Академії образотворчих мистецтв

- Сичуані – Інтерв'ю з Є Юнціном: «Важлива прихована межа, завуальована історією». *Сучасне мистецтво*. 2016. № 2. С. 52-55].
92. 李彬. 新时期: 社会变迁与新闻变革札记. 山西大学学报 (哲学社会科学版). 2015. 数字 3. 頁 2-45 [Лі Бінъ. Нова ера: нотатки про соціальні зміни та реформу журналістики. *Журнал Шаньсійського університету: філософія та соціальні науки*. 2015. Т. 3. С. 2-45].
93. 李春燕. 云南版画艺术语言的形成与拓展 (Master's thesis, 陕西师范大学). 2012. [Лі Чуньян. Формування художньої мови Юньнаньського педагогічного університету, 2012].
94. 李贵男. 中国少数民族肖像油画浅议. 中央民族大学学报: 哲学社会科学版. 2012. 数字 2. 頁 137-139 [Лі Гуйнань. Короткий огляд портретів китайських етнічних меншин, виконаних олійним живописом. *Журнал Китайського університету Мінцзу: філософія та соціальні науки*. 2012. № 2. С. 137-139].
95. 李孔燕. 姚钟华的“牛”画. 云南档案. 2015. 数字 5. 頁 10-12 [Лі Конгян. Картина «Корова» Яо Чжунхуа. *Архіви Юньнаня*. 2015. №. 5. С. 10-12].
96. 李兆宇. 守望净土—云南风景油画的发展历程. 大众文艺: 学术版. 2012. 数字 23. 頁 35-35 [Лі Чжаоюй. «Спостерігаючи за чистою землею: розвиток олійного живопису Юньнань». *Популярна література та мистецтво: академічне видання*. 2012. № 23. С. 35-35].
97. 栗宪庭. 中国当代绘画—多重传统的影响与综合. 艺术界. 1996. 数字 Z1. 頁 42-55 [Лі Сянтін. Сучасний китайський живопис: вплив та синтез численних традицій. *Світ мистецтва*. 1996. № Z1. С. 42-55].
98. 林钰源. 袁运生与《泼水节—生命的赞歌》. 文艺争鸣. 2010. 数字 8X. 頁 66-69 [Лінь Юйюань. (2010). Юань Юньшен та «Фестиваль бризок води: гімн життю». *Літературна дискусія*. 2010. № 8X. С. 66-69].
99. 刘建理. 朴素寓诗意, 平淡寄宁静: 杨龙油画作品研究. 云南艺术学院学报. 2019 [Лю Цзяньлі. Простота передає поезію, простота передає спокій:

- дослідження олійних картин Ян Лонга. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2019].
100. 刘进芳. 关于云南现代重彩画之源流的研究. *中国人文*. 2023. 数字 84. 頁 317-333 [Лю Цзіньфан (2023). Дослідження про походження сучасного кольорового живопису в Юньнані. *Китайські гуманітарні науки*. 2023. № 84. С. 317-333].
101. 刘明玉. 邓安克民族民居绘画艺术研究 [D]. 云南艺术学院, 2009 [Лю Міню. Дослідження мистецтва живопису національних житлових будинків Ден Анке [D]. Юньнаньський інститут мистецтв, 2009].
102. 刘小路. 美术史视野中的“85”新潮美术运动. *淮北煤炭师范学院学报: 哲学社会科学版*. 2007. 数字 28 (1). 頁 162-164 [Лю Сяолу. Рух «Нова хвиля» в мистецтві «85» у перспективі історії мистецтва. *Журнал Хуайбейського вугільного педагогічного коледжу: видання з філософії та соціальних наук*. 2007. Т. 28. № 1. С. 162-164].
103. 鲁虹山. 20 世纪 90 年代的中国当代油画 (下). *艺术当代*. 2013. 数字 5. 頁 48-55 [Лу Хуншань. Сучасний китайський олійний живопис 1990-х років (Частина 2). *Сучасне мистецтво*. 2013. № 5. С. 48-55].
104. 陆蓉之. 叶永青, 用思想作画的人. *艺术当代*. 2008. 数字 4. 頁 100-103 [Лу Жунчжі. Є Юнцін, Люди, що малюють думками. *Сучасне мистецтво*. 2008. № 4. С. 100-103].
105. 罗莉. 从云南看民族文化产业的培育与发展. *云南民族大学学报 (哲学社会科学版)*. 2016, 数字 5. 頁 1-7 [Ло Лі. Культивування та розвиток етнічних культурних індустрій Юньнаня. *Журнал Національного університету Юньнаня: філософія та соціальні науки*. 2016. Т. 5. С. 1-7].
106. 吕澎. 中国当代艺术的萌芽—以张晓刚早期艺术思想及其表现手法为例. *文艺研究*. 2016. 数字 5. 頁 121-133 [Люй Пен. Зародження сучасного китайського мистецтва: тематичне дослідження ранньої художньої думки

- та технік вираження Чжан Сяогана. *Журнал літератури та мистецтвознавства*. 2016. № 5. С. 121-133].
107. 吕澎. 从地域的视角出发—吕澎访谈. 当代美术家. 2019. 数字 4 [Лу Пен. З регіональної точки зору — Інтерв'ю з Лу Пенгом. *Сучасний художник*, 2019. № 4].
108. 马宁. 感知的裂变 — “85 美术运动” 中的云南当代绘画. 云南艺术学院学. 2015. 数字 1. 頁 47-53 [Ма Нін. Розщеплення сприйняття: Сучасний живопис у Юньнані під час «художнього руху 85-х». *Журнал Юньнанського інституту мистецтв*. 2015. № 1. С. 47-53].
109. 马宁. 激荡的潜流—历史进程中的云南艺术学院美术 1977 级. 云南艺术学院学报. 2014. 数字 3. 頁 23-31 [Ма Нін. Бурхлива підводна течія: Випуск 1977 року Юньнанського інституту мистецтв в історії. *Журнал Юньнанського інституту мистецтв*. 2014. № 3. С. 23-31].
110. 毛旭辉. 有关艺术, 历史及当下的杂谈. 艺术当代. 2007. 数字 6 (4). 頁 32-34 [Мао Сюйхуей. Різні дискусії про мистецтво, історію та сьогодення. *Сучасне мистецтво*. 2007. № 6 (4). С. 32-34].
111. 毛旭辉. 回忆 “新具像”. 当代艺术与投资. 2008. 数字 5. 頁 42-47 [Мао Сюйхуей. Ремінісценція «нової фігурації». *Сучасне мистецтво та інвестиції*. 2008. № 5. С. 42-47].
112. 莫亚军, & 黄雷. 无尽的天籁 云南著名油画大师杨作霖. 收藏. 2014. 数字 8 頁 32-38 [Мо Яцзюнь і Хуан Лей «Нескінченний звук природи» Ян Цзуоліня, відомого майстра олійного живопису. *Колекціонування*. 2014. № 8. С. 32-38].
113. 纳适. 论 “云南画派” 的生成—云南美术之瑰丽奇葩. 美术界. 2010. 数字 5. 頁 75-78 [На Ши. Про формування «Юньнаньської школи живопису» — чудові та чудові твори мистецтва Юньнань. *Світ мистецтва*. 2010. № 5. С. 75-78].

114. 潘鸣啸. 上山下乡运动再评价. 社会学研究. 2005. 数字 5. 頁 154-181 [Пань Мінсяо. Переоцінка руху «В гори і вниз у село». *Соціологічні дослідження*. 2005. Т. 5. С. 154-181].
115. 潘欣信, & 王凯. 中国工笔画大事记简编 (1949-2010). 中国画画刊. 2010. 数字 4. 頁 91-101 [Пань Сіньсінь, Ван Кай. Коротка історія китайського живопису тонким пензлем (1949-2010). *Китайський живопис*. 2010. № 4. С. 91-101].
116. 邱剑. 杨龙和他的油画创作研究. 云南艺术学院学报. 2014. 数字 4. 頁 62-65 [Цю Цзянь. Дослідження Ян Лонга та його створення олійного живопису. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2014. № 4. С. 62-65].
117. 任进. 真诚的游戏—陈流绘画作品探析. 山花: 上半月. 2015. 数字 10. 頁 140-144. [Жень Цзінь. Гра в щирість — аналіз картин Чень Лю. *Гірські квіти: перша половина місяця*. 2015. № 10. С. 140-144].
118. 森茂芳, & 森文. 这是一个“真, 美与庄严”的艺术世界—评梅肖青先生的艺术创作. 民族艺术研究. 2007. 数字 1. 頁 50-56 [Морі Маофан, Морі Вень. Це художній світ «правди, краси та урочистості» — Коментарі до художньої творчості пана Мей Сяоціна. *Національні дослідження мистецтва*. 2007. № 1. С. 50-56].
119. 石小花. 云南少数民族绘画 语言在油画风景意象表现中的应用. 青春岁月. 2012. 数字 24. 頁 45-47 [Ши Сяохуа. Застосування мови живопису юньнаньських етнічних меншин у вираженні пейзажних образів у олійних картинах. *Молодь*. 2012. № 24. С. 45-47].
120. 石小花. 云南油画风景的现状分析. 艺术科技. 2014. 数字 5. 頁 151-151 [Ши Сяохуа. Аналіз поточної ситуації пейзажів олійного живопису в Юньнані. *Художні технології*. 2014. № 5. С. 151-154].
121. 苏捷, & 张焰. (2012). 浅谈云南油画写生历史与现状. 文艺生活: 中旬刊. 2012. 数字 10. 頁 176-177 [Су Цзе, Чжан Янь. Коротка дискусія про

- історію та поточну ситуацію олійного живопису в Юньнані. *Літературне життя*. 2012. № 10. С. 176-177].
122. 孙景波. 壁画教学与创作案例思考. 中国美术. 2015. 数字 4. 頁 90-99 [Сунь Цзінбо. Тематичні дослідження викладання та творчості у сфері муралів. *Китайське мистецтво*. 2015. № 4. С. 90-99].
123. 汤海涛. 云南美术现象的发生及其文化效应. 美术. 2014. 数字 6. 頁 113-116 [Тан Хайтао. Виникнення мистецького феномену Юньнані та його культурний вплив. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 6. С. 113-116].
124. 汤海涛. (2019). 改革开放 40 年云南美术创作的成就及其影响. 民族艺术研究. 2019. 数字 3. 頁 45-50 [Тан Хайтао. Досягнення та вплив творчості Юньнані за 40 років реформ і відкритості. *Національні дослідження мистецтва*. 2019. № 3. С. 45-50].
125. 汤海涛. 论 20 世纪 80 年代云南美术现象的历史成因. 收藏. 2019. 数字 10 [Тан Хайтао. Про історичні причини феномену мистецтва Юньнаня у 1980-х роках. *Огляд китайської літератури та мистецтва*. 2019. № 10].
126. 汤海涛. 宏阔的时代画境: “杨作霖时代” 及其油画创作刍议[J]. 云南艺术学院学报. 2018. 数字 4. 頁 84-86 [Тан Хайтао. Велика епоха живопису: «Епоха Ян Зуоліня» та його створення масляних живописів [J]. *Журнал Юньнанського інституту мистецтва*. 2018. № 4. С. 84-86].
127. 汤世杰. 艺术的视看—语陈流画. 云南艺术学院学报. 2004. 数字 1. 頁 22-25 [Тан Шицзе. «Погляд на мистецтво — Юйчен Люхуа (Чень Лю)». *Журнал Юньнанського інституту мистецтв*. 2004. № 1. С. 22-25].
128. 屠维能. 艺术的突破需要“四通八达”的交流吸收—记云南曲靖师范学院美术系. 美术观察. 2005. 数字 2 [Ту Вейненг. Прориви в мистецтві вимагають спілкування та поглинання, які поширюються в усіх напрямках — звіт факультету образотворчих мистецтв Юньнанського

- педагогічного університету. *Спостереження за мистецтвом*. 2005. Вип. 2].
- 129.王坤茜. 云南少数民族视觉艺术的符号学透视. 名作欣赏: 中旬. 2015. 数字 11. 頁 36-38 [Ван Куньцянь. Семіотична перспектива етнічних меншин у Юньнані. *Оцінка шедеврів: середина місяця*. 2015. № 36-38].
- 130.王坤茜. 云南少数民族女性视觉符号. 名作欣赏: 中旬. 2016. 数字 1. 頁 78-80 [Ван Куньцянь. Візуальні символи жіночих меншин у Юньнані: *Оцінка шедеврів: середина місяця*. 2016. № 1. С. 78-80].
- 131.王坤茜. 云南少数民族视觉艺术符号系统的独特性. 名作欣赏: 中旬. 2016. 数字 1. 頁 73-74 [Ван Куньцянь. Унікальність візуальної системи етнічних меншин. *Оцінка шедеврів: середина місяця*. 2016. № 1. С. 73-74].
- 132.王玲娟, & 戴明秀. 叶永青绘画中的飞鸟意象探析. 艺术与设计: 理论版. 2016. 数字 7. 頁 122-124 [Ван Лінцзюань, Дай Мінсю. Аналіз зображення птахів, що летять, у картинах Є Юнціна. *Мистецтво та дизайн: теоретичне видання*. 2016. № 7. С. 122-124].
- 133.王鲁湘. 为什么说张仃是个“大艺术家”. 中国美术. 2010. 数字 1. 頁 44-51 [Ван Лусян. Чому Чжан Дін «великий художник». *Китайське мистецтво*. 2010. № 1. С. 44-51].
- 134.王秋艳. 当代美术语境中的云南重彩画研究. 大众文艺: 学术版. 2012. 数字 10. 頁 34-35 [Ван Цюянь. Дослідження юньнаньського живопису в контексті сучасного мистецтва. *Популярна література і мистецтво*. 2012. № 34-35].
- 135.王永宽. 追索民族艺术的真精神—袁运生大师的艺术道路. 美与时代: 创意. 2012. 数字 1 (8). 頁 45-50 [Ван Юнкуань. Прагнення до справжнього духу національного мистецтва: художній шлях майстра Юань Юньшена. *Краса і час: творчість*. 2012. Т. 1 (8). С. 45-50].

136. 魏海铭. 黄永玉的艺术人生. 文化交流. 2013. 数字 11. 頁 73-76 [Вей Хаймінг. Мистецьке життя Хуан Юн'ю. *Культурний обмін*. 2013. № 11. С. 73-76].
137. 魏蜻. 本土少数民族美术色彩语言对当代云南绘画的影响研究. 大众文艺: 学术版. 2013. 数字 5. 頁 52-52 [Вей Цинь. Дослідження впливу художньої мови місцевих меншин на сучасну літературу та мистецтво Юньнань. *Популярна література: академічне видання*. 2013. № 5. С. 52-52].
138. 魏淑敏. 程十发人物画艺术特色研究 (Master's thesis, 河南师范大学). 2007 [Вей Шумін. Дослідження художніх характеристик фігурного живопису Чен Шифа (магістерська робота, Хенанський педагогічний університет). 2007].
139. 无痕. 巨幅油画《开国大典》创作的台前幕后. 文史月刊. 2006. 数字 9. 頁 21-23. [Вухен. За лаштунками створення величезної картини маслом «Церемонія заснування нації». *Щомісячник літератури та історії*. 2006. № 9. С. 21-23].
140. 吴继金. 改革开放初期围绕“裸体艺术”的争论. 美术学报. 2008. 数字 4. 頁 30-32 [У Цзіцзінь. Дебати щодо «мистецтва оголеного тіла» на ранньому етапі реформ та відкритості. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 30-32].
141. 吴卫民. 艺术交流的起点和支点: 从中德艺术交流展说起. 云南艺术学院学报. 2018. 数字 1. 22-40 [Ву Веймін. Відправна точка та точка опори мистецтво обміну: починаючи з китайсько-німецької виставки мистецтва. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2018. № 1. С. 22-40].
142. 吴雪杉. 媒介意识形态: 1950 年代的“速写运动”. 美术研究. 2015. 数字 1. 62-70 [Ву Сюешань. Медіаідеологія: «Рух ескізів» 1950-х років. *Мистецтвознавство*. 2015. № 1. С. 62-70].

143. 吴子茹. 云南油画艺术群体: 一条独特的现代之路. 中国新闻周刊. 2012. 数字 39. 70-72 [Wu Ziru. Юньнаньська художня група: унікальна сучасна дорога. *Китайський інформаційний тиждень*. 2012. № 39. С. 70-72].
144. 武俊. 边缘, 创造与当代文化精神—浅谈云南艺术学院的油画艺术创作. 美术研究. 2001. 数字 4. 71-74 [Ву Джун. Творчість і сучасний культурний дух: Коротка дискусія про творчість олійного живопису Юньнаньського інституту мистецтв. *Мистецтвознавство*. 2001. № 4. С. 71-74].
145. 武俊. 民间的天空—关于云南民族美术教学中的研究与创造. 云南艺术学院学报. 2004. 数字 4. 21-27 [Ву Джун. Народне небо: дослідження та творчість у викладанні національного образотворчого мистецтва Юньнаня. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2004. № 4. С. 21-27].
146. 武俊. 选择· 意义—浅论云南艺术学院油画第二工作室的理论研究与教学实践. 云南艺术学院学报. 2002. 数字 3. 48-51 [Ву Джун. Вибір і значення: Коротка дискусія про теоретичні дослідження та практику викладання Другої студії олійного живопису Юньнаньського інституту мистецтв. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2002. № 3. С. 48-51].
147. 武俊. 引进与转换: 近现代云南美术教育溯源. 美术研究. 2013. 数字 1. 63-67 [Ву Джун. Вступ та трансформація: Витоки художньої освіти в сучасному Юньнані. *Мистецтвознавство*. 2013. № 1. С. 63-67].
148. 武俊. 七七级与云南当代高等美术教育. 云南艺术学院学报. 2014. 数字 3. 16-19 [Ву Джун. «Випуск 1977 року та сучасна вища мистецька освіта в Юньнані». *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2014. № 3. С. 16-19].
149. 武俊. 边缘, 创造与当代文化精神—浅谈云南艺术学院的油画艺术创作. 美术研究. 2001. 数字 4. 71-74 [Ву Джун. Маргіналізація, творчість та сучасний культурний дух: коротке обговорення створення олійного

- живопису в Юньнаньському інституті мистецтв. *Мистецтвознавство*. 2001. № 4. С. 71-74].
150. 谢建德. 现实与选择—关于当代少数民族题材美术创作的再思考. 南京艺术学院学报: 美术与设计. 2016. 数字 1. 頁 198-200 [Сє Цзянде. Реальність і вибір: переосмислення сучасного мистецтва на теми етнічних меншин. *Журнал Нанкінського університету мистецтв: мистецтво та дизайн*. 2016. № 1. С. 198-200].
151. 邢露予. 孙建东与陈永乐少数民族风情人物画异同 (Master's thesis), 云南艺术学院. 2013 [Сінь Луй. Подібності та відмінності між картинами Сунь Цзяньдуна та Чень Юнле, що зображують представників етнічних меншин (магістерська дисертація). Юньнаньський інститут мистецтв. 2013].
152. 熊秉明. 《刘自鸣画集》序. 美术. 2005. 数字 3. 頁 70-73 [Сюн Бінмін. Передмова до «Колекції картин Лю Цзіміна». *Образотворче мистецтво*. 2005. № 3. С. 70-73].
153. 熊丽芬. 滇南艺坛的先声 云南省博物馆藏廖新学作品赏介. 收藏家. 2015. 数字 12. 頁 67-71 [Сюн Ліфен. Піонер мистецької сцени південного Юньнаня: оцінка робіт Ляо Сіньсюе в Музеї провінції Юньнань. *Колекціонери*. 2015. № 12. С. 67-71].
154. 许世虎, & 曹斌. 云南重彩画艺术特点分析. 新西部: 理论版. 2007. 数字 12X. 頁 50-55 [Сюй Шиху, Цао Бінь. Аналіз художніх характеристик юньнаньського живопису з важкими кольорами: теоретичне видання. 2007. № 12X. С. 50-55].
155. 薛红艳, 黄念一, & 涂雪文. 云南当代艺术特征研究. 南京理工大学学报: 社会科学版. 2015. 数字 28 (6). 頁 54-58 [Сюе Хун'ян, Хуан Нянйі та Ту Сюевень. «Дослідження характеристик сучасного мистецтва в Юньнані». *Журнал Нанкінського університету науки і технологій: соціальні науки*. 2015. № 28 (6). С. 54-58].

156. 薛其龙. 少数民族审美与当代艺术审美的建构—以云南彝族撒尼支系大糯黑村为例. 云南社会科学. 2017. 数字 6. 頁 88-92 [Сюе Цілун. Естетика етнічних меншин та конструювання естетики сучасного мистецтва: дослідження випадку села Дануохей, санської гілки народності І в Юньнані. *Соціальні науки Юньнаня*. 2017. № 6. С. 88-92].
157. 杨光. “公共性”的产生与“介入性”问题—从《泼水节—生命的赞歌》说开去. 艺术评论. 2012. 数字 10. 頁 66-71 [Ян Гуан. Виникнення «публічності» та проблема «втручання»: з точки зору «Фестивалю бризок води: Гімн життю». *Мистецька критика*. 2012. № 10. С. 66-71].
158. 杨佳. 云南早期风景油画探究. 美术教育研究. 2010. 数字 7. 頁 32-33 [Ян Цзя. Дослідження раннього пейзажного живопису олією в Юньнані. *Дослідження художньої освіти*. 2010. № 7. С. 32-33].
159. 杨建宇. 印象杨作霖[J]. 大理文化. 2011. 数字 7. 頁 42-44 [Ян Цзянью. Враження від творчості Ян Цзоліна [J]. *Культура народу Далі*. 2011. № 7. С. 42-44].
160. 杨正国. 刘自鸣静物画浅析. 民族艺术研究. 2009. 数字 22 (2). 頁 42-44 [Ян Чженго. Короткий аналіз натюрмортів Лю Цзиміна. *Національні дослідження мистецтва*. 2009. Т. 22. № 2. С. 42-44].
161. 姚钟华. 关于借鉴的几点感想. 美术观察. 2002. 数字 6. 頁 5-6 [Яо Чжунхуа. Деякі думки про мистецтво. *Спостереження за мистецтвом*. 2002. № 6. С. 5-6].
162. 姚钟华. 关于画风景与风景画的随想. 美术. 2014. 数字 6. 頁 89-93 [Яо Чжунхуа. Роздуми про пейзажі та пейзажне мистецтво. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 6. С. 89-93].
163. 殷双喜. 坚守与创新: 现代性视野中的云贵美术. 美术. 2014. 数字 6. 頁 102-107 [Інь Шуансі. Наполегливість та інновації: образотворче мистецтво Юньнаня та Гуйчжоу в перспективі сучасності. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 6. С. 102-107].

164. 殷双喜. 走向多元: 1990 年代以来的中国油画. 当代美术家. 2015. 数字 2. 頁 32-37 [Інь Шуансі. До різноманітності: китайський олійний живопис з 1990-х років. *Сучасні художники*. 2015. № 2. С. 32-37].
165. 尹文. 画派争鸣有利于绘画艺术繁荣与民族文化创新—读郭因先生《画能否成派, 应否成派?》一文有感. 艺术百家. 2014. 数字 30 (6). 頁 32-36 [Інь Вень. Дебати між школами живопису сприяють процвітанню живопису та інноваціям національної культури — Роздуми про працю пана Го Іня «Чи може живопис стати школою, і чи повинен він нею бути?». *Сотні митців*. 2014. № 30 (6). С. 32-36].
166. 尹雯. 丁绍光重彩画的民族审美意识特征. 中国文化研究. 2000. 数字 2. 頁 84-87 [Інь Вень. «Характеристики національної естетичної свідомості в картинах Дін Шаогуана» *Китайська культура* 2 (2000): 84-87].
167. 俞璟璐. 蓦然回首, 一片流光溢彩—上海大剧院巨幅壁画《艺术女神》项目纪实. 上海视觉. 2023. 数字 2. 頁 1-6 [Юй Джінглу. Раптом озирючись назад, блискучий відблиск — проект гігантської фрески «Богиня мистецтва» у Шанхайському великому театрі. *Шанхайський погляд*. 2023. № 2. С. 1-6].
168. 云南艺术学院美术系'96 艺术双年展: 教师作品集. 李小明主编 云南美术出版社. 1995 (12) [Юньнаньський інститут мистецтв, бієнале мистецтв 1996 року: колекція робіт викладачів / за редакцією Лі Сяоміна. Юньнань: Видавництво Юньнаньського інституту мистецтв, грудень 1995].
169. 张碧伟, & 段锡. 立足地域与走出地域—云南现当代美术的发展与成就. 美术. 2014. 数字 6. 頁 108-112 [Чжан Бівей, Дуань Сі. Виходячи з регіону та виходячи за його межі: розвиток та досягнення сучасного та сучасного мистецтва в Юньнані. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 6. С. 108-112].
170. 张法. 八十年代中国现代艺术一瞥. 北京大学学报: 哲学社会科学版. 1999. 数字 1. 頁 83-90 [Чжан Фа. Огляд сучасного китайського мистецтва 1980-

- х років. *Журнал Пекинського університету: філософія та соціальні науки*. 1999. № 1. С. 83-90].
171. 张鸿雁. 云南现代重彩画的发展及影响. *文艺生活: 下旬刊*. 2015. 数字 6. 頁 134 [Чжан Хун'ян. Розвиток і вплив сучасного кольорового живопису в Юньнані. *Літературне життя: друга половина місяця*. 2015. № 6. С. 134].
172. 张婧. 云南艺术品市场探析 (Master's thesis, 云南艺术学院). 2010 [Чжан Цзін. Аналіз мистецького ринку Юньнань (магістерська робота, Юньнаньський інститут мистецтв. 2010)].
173. 张倩. 远离世俗的灵魂 特立于世的艺术—近访画家刘自鸣先生. *云南艺术学院学报*. 2003. 数字 1. 頁 60-61 [Чжан Цянь. Душа, далека від світського світу, та унікальне мистецтво — Нещодавнє інтерв'ю з художником пані Лю Цзимін. *Журнал Юньнанського інституту мистецтв*. 2003. № 1. С. 60-61].
174. 张仲夏, & 李异文. “七彩云南” 彩车创意构思的文本解读. *云南艺术学院学报*. 2019. 数字 4 [Чжан Чжунся, Лі Івен. Текстова інтерпретація творчої концепції «Colorful Yunnan» Floats». *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2019. № 4].
175. 赵歌东. 未完成的“五四” 与现代性的冲突—20 世纪末“反思五四” 现象的观察与思考. *文学评论*. 2011. 数字 2. 頁 70-74 [Чжао Гедун. Конфлікт між незавершеним Рухом Четвертого травня та сучасністю: Спостереження та роздуми над феноменом «роздумів про Рух Четвертого травня» наприкінці 20 століття. *Літературний огляд*. 2011. № 2. С. 70-74].
176. 赵佳音, 王羿. 云南文山彝族俅支系女子上衣结构研究. *Basic Sciences Journal of Textile Universities / Fangzhi Gaoxiao Jichu Kexue Xuebao*. 2025. 数字 38 (2). 頁 107-115 [Чжао Цзяінь, Ван І. Дослідження структури верхньої частини жіночого одягу гілки Луо національності І у Веньшані,

- Юньнань. Журнал фундаментальных наук текстильных университетів. Fangzhi Gaoxiao Jichu Kexue Xuebao, 2025. № 38 (2). С. 107-115].
177. 朱虹, & 刘晓洁. 少数民族题材在油画创作中的重要性分析. 青年文学家. 2016. 数字 2Z. 頁 169 [Чжу Хун, Лю Сяоцзе. Аналіз важливості тем етнічних меншин у створенні олійного живопису. *Молоді письменники*. 2016. № 2Z. С. 169].
178. 宣宏宇. 作为一种艺术与生活方式的“云南”—“领升”艺术论坛: 修正与重写及其外围活动侧记. 画刊. 2009. 数字 8. 頁 63-65 [Сюань Хун'юй. Мистецький форум «Юньнань» як мистецтво та спосіб життя»: ревізія та побічна діяльність. *Ілюстративне видання*. 2009. № 8. С. 63-65].
179. 霍蓉. 云南当代女性艺术发展现状探究 (2000-2008 年). 大众文艺: 学术版. 2009. 数字 22. 頁 121-124 [Хуо Жун. Дослідження про стан розвитку сучасного жіночого мистецтва в Юньнані (2000-2008). *Популярна література та мистецтво: академічне видання*. 2009. № 22. С. 121-124].
180. 安僊毓. 浅析油画创作中色彩的重要性及应用. 时代报告: 学术版. 2012. 数字 9. 頁 315 [Ан Сію. Короткий аналіз важливості та застосування кольору у створенні олійного живопису. *Звіт про час: академічне видання*. 2012. № 9. С. 315].

ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1. Ляо Сіньюе (廖新学). «Посадка рису». 1950. Полотно, олія.
- Іл. 2. Ляо Сіньюе (廖新学). «Портрет пані Ляо Сіньюе». 1940-і. Полотно, олія.
- Іл. 3. Ляо Сіньюе (廖新学). «Ескіз жіночої фігури у Парижі». 1940. Полотно, олія.
- Іл. 4. Ляо Сіньюе (廖新学). «Яблука». 1948. Полотно, олія.
- Іл. 5. Ляо Сіньюе (廖新学). «Посадка дерев на горі Чанчун у Куньміні». 1956. Полотно, олія.
- Іл. 6. Лю Цзімін (刘自鸣). «Жіночий портрет». 1947. Полотно, олія.
- Іл. 7. Лю Цзімін (刘自鸣). «Автопортрет». 1961. Полотно, олія.
- Іл. 8. Лінг Лінг (林聆). Митець працює над картиною у Куньміні. 1950 .
- Іл. 9. Лінг Лінг (林聆). Без назви. 1950-ті. Полотно, олія.
- Іл. 10. Лінг Лінг (林聆). «Старовинне передмістя Куньміна». 1949. Папір, акварель.
- Іл. 11. Мей Сяоцін (梅肖青). «Проходження тисяч миль снігом по плато». 1964. Папір, туш.
- Іл. 12. Мей Сяоцін (梅肖青). «В'їзд до Куньміна». 1956. Полотно, олія .
- Іл. 13. Порівняння картин П. Пікассо (зліва: «Жаклін і квіти». 1954. Полотно олія) та Чжан Діна (справа: «Портрет юнака у сірому». поч. 1970-х. Полотно, олія).
- Іл. 14. Чжан Дін (张竹). «Жіноче ополчення». 1960. Полотно, олія.
- Іл. 15. Ван Цзінюань (王晋元). «Прикордонники». 1973. Папір, туш.
- Іл. 16. Хуан Юн'юй. «Ашима». 1956. Папір, ксилографія.
- Іл. 17. Дін Шаогуан. «Таємнича Сішуанбаньна». 1994. Полотно, олія.

- Іл. 18. Чжан Дін (张仃). «Міський пейзаж». Поч. 1960-х. Полотно, олія.
- Іл. 19. Юань Юньшен (袁运生). «Пісня жнив». 1959 . Полотно, олія. 110×209 см.
- Іл. 20. Юань Юньшен (袁运生). «Спогади про водне село». 1962. Полотно, олія. 243×245 см.
- Іл. 21. Юань Юньшен (袁运生). «Автопортрет». 1975 . Полотно, олія. 28×35 см.
- Іл. 22. Юань Юньшен (袁运生). «Фігура №1 (Юньнанський штриховий малюнок)». 1978 . Папір, туш. 95×64 см.
- Іл. 23. Юань Юньшен (袁运生). «Жінка, що сидить (Юньнанський штриховий малюнок)». 1978. папір, туш. 135×60 см.
- Іл. 24. Юань Юньшен (袁运生). «Фестиваль бризок води. Ода життю» (перший ескіз у кольорі). 33.9×198 см.
- Іл. 25. Юань Юньшен (袁运生). «Фестиваль бризок води. Ода життю» (фрагмент). 1979.
- Іл. 26. Яо Чжунхуа (人物简介). «Ах! Земля». 1981. Полотно, олія. 94×180 см (колекція Національного музею мистецтв у Пекіні).
- Іл. 27. Яо Чжунхуа (人物简介). «Жовта ріка» 1964-1981. Полотно, олія. 185×200 см. Колекція Національного музею мистецтв у Пекіні.
- Іл. 28. Донг Сівен (董希文). «Церемонія заснування Китайської республіки». 1953 . Полотно, олія. 405×230 см. Колекція Національного музею мистецтв.
- Іл. 29. Яо Чжунхуа (人物简介). «Полудень у селі Мен'юань». 1985. Папір, авторська техніка. 104×103 см.
- Іл. 30. Яо Чжунхуа (人物简介). «Старий кам'яний млин». 1986. Полотно, олія. Колекція Пекінського музею академічного мистецтва.
- Іл. 31. Яо Чжунхуа (人物简介). «Ава на спині». 1989-1995 р. Полотно, олія. 180×180 см. Колекція Національного музею мистецтв у Пекіні.

- Іл. 32. Чжан Сяоган (张晓明). «Темна трилогія. Жах. Медитація. Меланхолія». 1989-1990 р. Полотно, олія.
- Іл. 33. Чжан Сяоган (张晓明). «Фантазії про привидів. Судний день». 1985. Полотно, олія.
- Іл. 34. Чжан Сяоган (张晓明). «Барвисті привиди. Новонароджені привиди». 1985. Полотно, олія.
- Іл. 35. Чжан Сяоган (张晓明). «Поступове розгортання». 1985. Папір, олія.
- Іл. 36. Чжан Сяоган (张晓明). «Портрет жінки». 1985. Полотно, олія.
- Іл. 37. Чжан Сяоган (张晓明). «Інь і Ян (Бог Гір та його дияволи)». 1987-1988. Полотно, олія. 98×85 см.
- Іл. 38. Чжан Сяоган (张晓明). «Інь і Ян. Кохання в житті та смерті». 1987. Полотно, олія.
- Іл. 39. Чжан Сяоган (张晓明). Серія «Велика родина». 1994. Полотно, олія.
- Іл. 40. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Плато». 1981. Полотно, олія. 88×117 см.
- Іл. 41. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «П'ємо чай» 1981. Папір, олія. ДВП. 62×110 см.
- Іл. 42. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Оголена». 1981. Полотно, олія. 88×79 см.
- Іл. 43. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Портрет жінки з нічним небом». 1982. Картон, олія. 78×54 см.
- Іл. 44. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Ескізи в Децінь. Чжундянь. Юньнань». 1980. Полотно, олія. 25×36 см.
- Іл. 45. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Ескізи біля входу в село Гуйшань». 1982. Папір, олія. 40×50 см.
- Іл. 46. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Мати червоної землі». 1985. Полотно, олія. 73,5×54 см.
- Іл. 47. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Жінки Гуйшаня». 1985. Полотно, олія. 110×87,5 см.

- Іл. 48. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Гуйшань. Жінка та кінь». 1985. Полотно, олія.
86×96,5 см.
- Іл. 49. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Враження від Гуйшаня № 2». 1986. Папір,
пастель. 40×22 см.
- Іл. 50. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Гуйшань. Дар червоної землі. Зелені гілки
навесні». 1987. Полотно, олія. 120×80 см.
- Іл. 51. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Гуйшань у березні». 1986. Полотно, олія.
90×100 см.
- Іл. 52. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Приватний простір. Самоув'язнення». 1987.
Полотно, олія. 95×102 см.
- Іл. 53. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Словник влади». 1993. Полотно, олія. 180×130
см.
- Іл. 54. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Дев'яносто батьків». 1994. Триптих. Полотно,
олія. 120×90×3 см.
- Іл. 55. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Батьки сидять на червоних кріслах». 1990.
Полотно, олія. 90×90 см.
- Іл. 56. Є Юнцін (叶永青). Заплутаний пейзаж. Птахи. квіти та фігури. 1988.
Полотно, олія. 130×200 см.
- Іл. 57. Є Юнцін (叶永青). «Хто зіграє літню пісню». 1986. Полотно, олія.
79×92 см.
- Іл. 58. Є Юнцін (叶永青). «Весна пробуджує зимівників». 1986. Полотно, олія.
70×91 см.
- Іл. 59. Є Юнцін (叶永青). «Сестри-пастушки». 1984 . Полотно, олія.
- Іл. 60. Є Юнцін (叶永青). «Схід місяця». 1992 . Полотно, олія.
- Іл. 61. Є Юнцін (叶永青). «Пейзаж Гуйшаня. Зима». 1983 . Полотно, олія.
- Іл. 62. Є Юнцін (叶永青). «Без назви». 1997 . Полотно, олія.
- Іл. 63. Є Юнцін. «Одна з пташиних кліток взимку». 1995. Колаж, змішана
техніка. 292×145 см.

- Іл. 64. Пан Дехай (潘德海). «Брудний, брудний». 1982. ДВП, олія. 97×132 см.
- Іл. 65. Пан Дехай (潘德海). «Старий будинок біля мосту Нантай у Куньміні». 1982. Полотно, олія. 43×50 см.
- Іл. 66. Пан Дехай (潘德海). «Сон». 1985. Полотно, олія.
- Іл. 67. Пан Дехай (潘德海). «Гірська стіна з двох осіб». кін. 1980х-ті р.
Полотно, олія. 60×76 см.
- Іл. 68. Пан Дехай (潘德海). «Люди кукурудзи». 1990. Полотно, олія. 160×130 см.
- Іл. 69. Пан Дехай (潘德海). Триптих «Відкритий кукурудзяний пагорб». 1989.
Полотно, олія. 120×90 см.
- Іл. 70. Пан Дехай (潘德海). «Кольорова Кукурудза». 1989. Папір, змішана техніка. 69×59 см.
- Іл. 71. Пан Дехай (潘德海). «Зламане зерно. Задня гора». 1988. Полотно, олія. 120×90 см. × 3.
- Іл. 72. Пан Дехай (潘德海). «Червона серія-1». 1995. Полотно, олія.
- Іл. 73. Пан Дехай 潘德海. «Мати і дитина». 2006. Полотно, олія. 120×100 см.
- Іл. 74. Ян Цянь (杨千). «Куа-фу женеться за сонцем». 1984. Полотно, олія. 168×164 см.
- Іл. 75. Ян Цянь (杨千). «Пейзаж Гуйшаня». 1984. Полотно, олія. 91×61 см.
- Іл. 76. Ян Цянь (杨千). «Манекени». 1990. Полотно, олія. 135×170 см.
- Іл. 77. Ян Цянь (杨千). Фігура з проекцією Героїона. 1991. Полотно, олія. 117×168 см.
- Іл. 78. Ян Цянь (杨千). Фігура з проекцією Модріана. 1991. Полотно, олія.
- Іл. 79. Ден Анке (邓安克). «Храм». 1993. Полотно, олія. 80×100 см .
- Іл. 80. Ден Анке (邓安克). «Резиденція Хуей в Уюані № 5». 2016-2019.
Полотно, олія. 80×80 см.
- Іл. 81. Ден Анке (邓安克). «Шангрі-Ла № 5». 1980. Полотно, олія. 65×81 см.

- Іл. 82. Ден Анке (邓安克). «Паризький ескіз № 20». 2007. Полотно, олія. 65×81 см.
- Іл. 83. Ден Анке (邓安克). «Збирання спогадів II» (права сторона диптиха). 2016. Полотно, олія. 105×105 см.
- Іл. 84. Ден Анке (邓安克). «Срібні прикраси». 1992. Полотно, олія. 120×120 см.
- Іл. 85. Ден Анке (邓安克). «Місто Гуаньжі». 2006. Полотно, олія. 65×81 см.
- Іл. 86. Ден Анке (邓安克). «Шангри-Ла-1». 2012. Полотно, олія. 65×81 см.
- Іл. 87. Ден Анке (邓安克). «Шангри-Ла-2». 2012. Полотно, олія. 81×81 см.
- Іл. 88. Ден Анке (邓安克). «Великий каньйон 3» (серія, 2004. Полотно, олія. 65×81 см.
- Іл. 89. Чжоу Чансінь (周昌新). «Свідок». 2019. Полотно, олія. 200×300 см.
- Іл. 90. Чжоу Чансінь (周昌新). «Осінь пісня про лотос». 2020. Полотно, олія. 200×300 см.
- Іл. 91. Чжоу Чансінь (周昌新). «Ніжність Золотих пісків». 2020. Полотно, олія. 200×300 см.
- Іл. 92. Гао Тань (高添). «Мрія». 2018. Полотно, олія. 50×60 см.
- Іл. 93. Гао Тань (高添). «Поле». 2019. Полотно, олія. 20×100 см.
- Іл. 94. Гао Тань (高添). «Натюрморт». 2019. Полотно, олія. 50×40 см.
- Іл. 95. Ян Цзолін (杨作霖). «Рання осінь». 2011. Полотно, олія.
- Іл. 96. Ян Цзолін (杨作霖). «Ранок». 2006. Полотно, олія. 60×50 см.
- Іл. 97. Ян Цзолін (杨作霖). «Блакитний вітер». 2009. Полотно, олія. 170×140 см.
- Іл. 98. Ян Цзолін (杨作霖). Хмари. 2019 . Полотно, олія. 60×73 см.
- Іл. 99. Ян Цзолін (杨作霖). «Нарис у народності Цзінпо». 2009. Полотно, олія. 60×65 см.
- Іл. 100. Ян Цзолін (杨作霖). «Проходи в дризі». 2019. Полотно, олія. 60×73 см.

- Іл. 101. Хуан Лунбін (黄龙兵). «Будівля 29». 2020. Полотно, олія. 60×73 см.
- Іл. 102. Цю Лінъян (邱麟焱). «Чому б не забути». 2021. Полотно, олія. 40×30 см.
- Іл. 103. Ян Цзолін (杨作霖). «Пісня дикої природи». 2011. Полотно, олія. 90×90 см.
- Іл. 104. Ю Сюньфан (喻勋芳). «Квітковий вінок». 2019. Полотно, олія. 40×50 см.
- Іл. 105. Ян Веньцзюнь (杨文军). «Закуток». Полотно, олія. 2020. 50×40 см.
- Іл. 106. Ян Цзируо (杨紫若). «Танець фантазії». 2021. Полотно, олія. 66×80 см.
- Іл. 107. Чень Цзіпін (陈继平). «Пізній холод в осінніх горах». 2021. Полотно, олія. 90×70 см.
- Іл. 108. Ван Юншунь (王永顺). «Пісні жнив у прикордонному селі Юньнань». 2021. Полотно, олія. 60×80 см.
- Іл. 109. Венг Кайсюнь (翁凯旋). «Старе місто-3». 1989. Полотно, олія.
- Іл. 110. Венг Кайсюнь (翁凯旋). «Гора Юлонг-2». 2024. Полотно, олія. 75×75 см.
- Іл. 111. Венг Кайсюнь (翁凯旋). «Вісім видів весняного снігу Цзяньнань». 2017. Полотно, олія. 170×180 см.
- Іл. 112. Чень Лю (陈流). «Хвала Землі». 2017. Папір, акварель. 55×75 см.
- Іл. 113. Чень Лю (陈流). «Ерос Імпресії». 2020. Полотно, олія. 80×100 см.
- Іл. 114. Чень Лю (陈流). «Хвала Землі». 2018. Папір, акварель. 150×110 см.
- Іл. 115. Чень Лю (陈流). «Хвала Землі». 2020. Полотно, олія. 210×170 см).
- Іл. 116. Чень Лю (陈流). «Хвала Землі». 2017. Папір, акварель.
- Іл. 117. Чень Лю (陈流). «Снігова Гора Шика-1». 2019. Папір, акварель. 108×78 см.
- Іл. 118. Чень Лю (陈流). «Придорожня сцена № 3». 2020. Полотно, олія. 80×100 см.

- Іл. 119. Чень Лю (陈流). «Червона глина. Хмара-9». 2015. Папір, акварель.
55×75 см.
- Іл.120. Чень Лю (陈流). «Червона глина. Хмара-7». 2000. Полотно, олія.
- Іл. 121. Тан Чжиганг (唐志冈). «Ранок». 1989. Полотно, олія. 130×175 см.
- Іл. 122. Тан Чжиганг (唐志冈). «Юньмін. Без назви». 1989. Полотно, олія.
130×175 см.
- Іл. 123. Тан Чжиганг (唐志冈). «Лютий. Червона земля». 1988. Полотно, олія.
130×195 см.
- Іл. 124. Тан Чжиганг (唐志冈). «Дитяча зустріч-9». 1999. Полотно, олія.
- Іл. 125. Тан Чжиганг (唐志冈). «Юньнань Пучжехей-1». 2014 . Полотно, олія.
80×100 см.
- Іл. 126. Тан Чжиганг (唐志冈). «Джерело Вуха. Юньнанський пейзажний
ескіз-1». 2013. Полотно, олія. 70×90 см.
- Іл. 127. Традиційний костюм народу сані в Юньнані. URL:
<https://www.yunnanexploration.com/costumes-of-sani-ethnic-people.html>
- Іл. 128. Бай Ши (白实). «Червона земля. Золота. Осіння. 2012». Полотно, олія.
140×160 см.
- Іл. 129. Бай Ши (白实). «Червона земля. Серія III». 2013. Полотно, олія.
140×160 см.
- Іл. 130. Яо Чжунхуа (人物简介). «Слухаючи голос Пекіна». 1972. Полотно,
олія.
- Іл. 131. Яо Чжунхуа (人物简介). «Річка Нуцзян». 2005. ДВП, олія. 91×183 см.
- Іл. 132. Яо Чжунхуа (人物简介). «Повернення додому». 1990. Полотно, олія.
130×180 см.
- Іл. 133. Яо Чжунхуа (人物简介). «Весна іде». 1980. Полотно, олія. 120×84 см.
- Іл. 134. Яо Чжунхуа (人物简介). «Чиста весна в горі Ва». 1984. Полотно, олія.
140×110 см.

- Іл. 135. Яо Чжунхуа (人物簡介). «Куафу женеться за сонцем». 1963. Полотно, олія. 102×180 см. Приватне зібрання.
- Іл. 136. Яо Чжунхуа (人物簡介). «Свято народу Сани». 1975. Полотно, олія. 185×200 см. Національний художній музей КНР
- Іл. 137. Яо Чжунхуа (人物簡介). «Сани. Гори. Весна». 1981. Полотно, олія. 130×170 см. Національний художній музей КНР
- Іл. 138. Святковий одяг молодої незаміжньої дівчини народу сани з провінції Юньнань. URL:
<https://www.flickr.com/photos/davidstanleytravel/48626389221>
- Іл. 139. Сунь Цзінбо (孙景波). «Нова пісня Асі». 1972. Полотно, олія. 130×215 см.
- Іл. 140. Святковий одяг молодих дівчат народу асі в Юньнані. URL:
<https://www.yunnanexploration.com/costumes-of-axi-ethnic-people.html>
- Іл. 141. Сунь Цзінбо (孙景波). «Дівчина Сани». 1980. Картон. олія. 79×54 см.
- Іл. 142. Сунь Цзінбо (孙景波). «Учень тибетської початкової школи в Зеку. Цінхай». 1979. Полотно, олія. 54×79 см.
- Іл. 143. Сунь Цзінбо (孙景波). «Гірський привид». 1991. Полотно, олія. 150×150 см.
- Іл. 144. Сунь Цзінбо (孙景波). «Люди з гори Ава». 1980. Дерево. Полотно, олія. 200×500 см.
- Іл. 145. Мешканці народу ва святкують карнавал «Моніхей» у південно-західному Китаї. провінція Юньнань. 2017. URL:
<https://www.ecns.cn/visual/hd/2017/05-01/128631.shtml#nextpage>

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Ляо Сіньюе (廖新学). «Посадка рису». 1950.
Полотно, олія



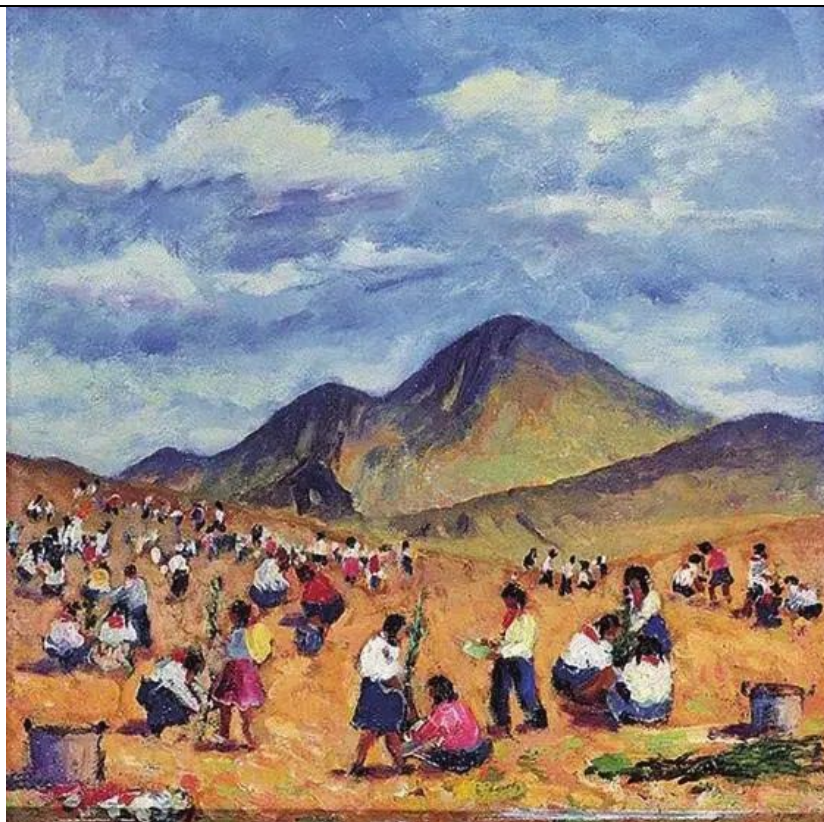
Іл. 2. Ляо Сіньюе (廖新学). «Портрет пані Ляо Сіньюе». 1940-ві.
Полотно, олія



Іл. 3. Ляо Сіньює (廖新学). «Ескіз жіночої фігури у Парижі». 1940.
Полотно, олія



Іл. 4. Ляо Сіньює (廖新学). «Яблука». 1948.
Полотно, олія



Іл. 5. Ляо Сінсює (廖新学). «Посадка дерев на горі Чанчун у Куньміні». 1956. Полотно, олія



Іл. 6. Лю Цзимін (刘自鸣). «Жіночий портрет». 1947. Полотно, олія



Іл. 7. Лю Цзимін (刘自鸣). «Автопортрет». 1961. Полотно, олія



Іл. 8. Лінг Лінг (林聆). Митець працює над картиною у Куньміні. 1950



Іл. 9. Лінь Лінг (林聆). Без назви. 1950-ті. Полотно, олія



Іл. 10. Лінь Лінг (林聆). «Старовинне передмістя Куньміна». 1949.
Папір, акварель



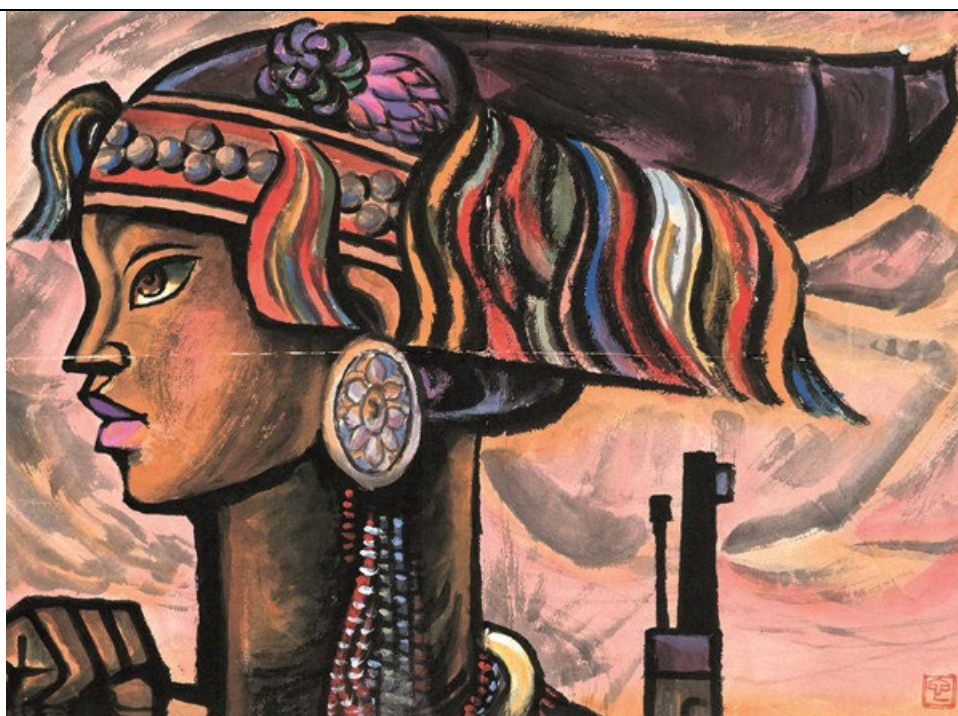
Іл. 11. Мей Сяоцін (梅肖青). «Проходження тисяч миль снігом по плато». 1964. Папір, туш



Іл. 12. Мей Сяоцін (梅肖青). «В'їзд до Куньміна». 1956. Полотно, олія



Іл. 13. Порівняння картин П. Пікассо
(зліва: «Жаклін і квіти». 1954. Полотно, олія) та Чжан Діна
(справа: «Портрет юнака у сірому». поч. 1970-х. Полотно, олія)



Іл. 14. Чжан Дін (张仃). «Жіноче ополчення». 1960. Полотно, олія



Іл. 15. Ван Цзінюань (王晋元). «Прикордонники». 1973. Папір, туш



Іл. 16. Хуан Юн'юй. «Ашима». 1956. Папір, ксилографія



Іл. 17. Дін Шаогуан. «Таємнича Сішуанбаньна». 1994. Полотно, олія



Іл. 18. Чжан Дін (张仃). «Міський пейзаж». Поч. 1960-х. Полотно, олія



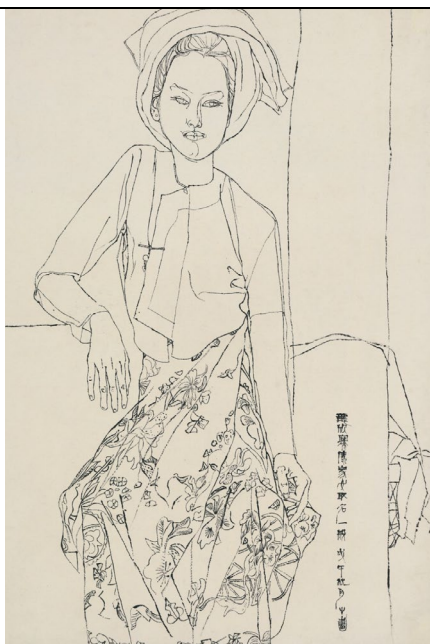
Іл. 19. Юань Юньшен (袁运生). «Пісня жнив». 1959.
Полотно, олія. 110×209 см.



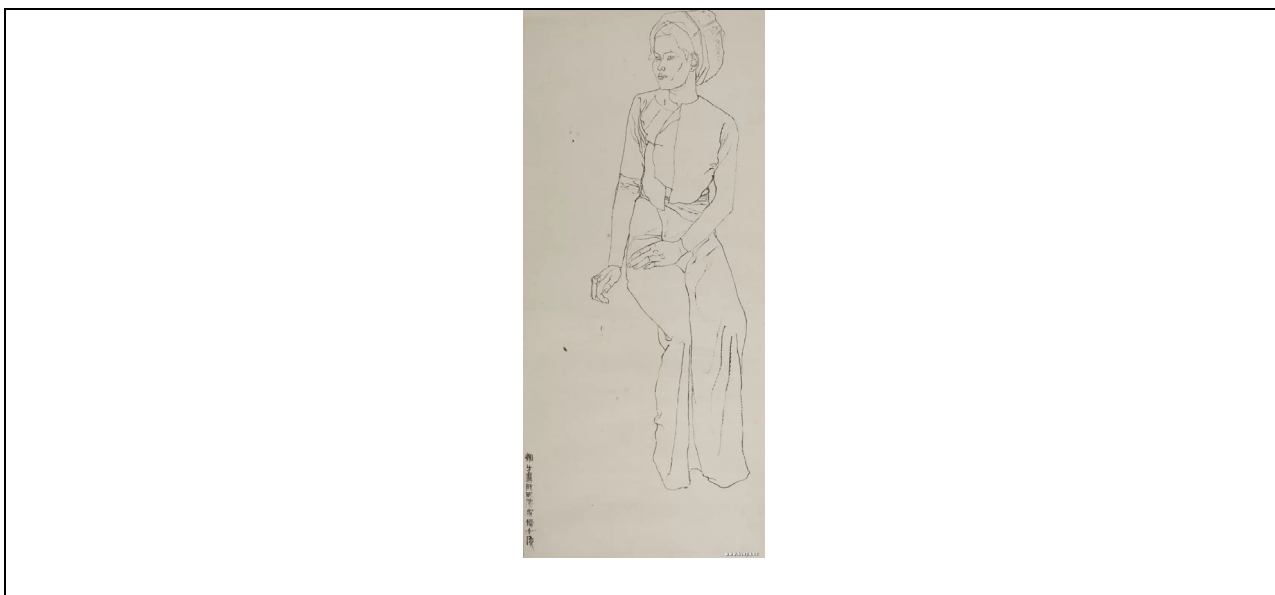
Іл. 20. Юань Юньшен (袁运生). «Спогади про водне село». 1962.
Полотно, олія. 243×245 см.



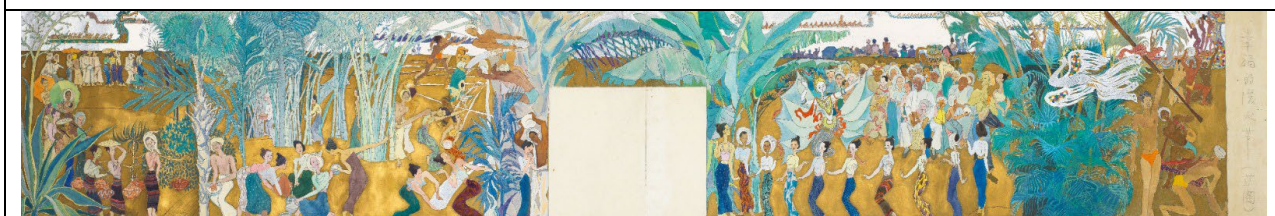
Іл. 21. Юань Юньшен (袁运生). «Автопортрет». 1975.
Полотно, олія. 28×35 см.



Іл. 22. Юань Юньшен (袁运生). «Фігура №1 (Юньнаньський штриховий малюнок)». 1978. Папір, туш. 95×64 см.



Іл. 23. Юань Юньшен (袁运生). «Жінка, що сидить (Юньнанський штриховий малюнок)». 1978. Папір, туш. 135×60 см.



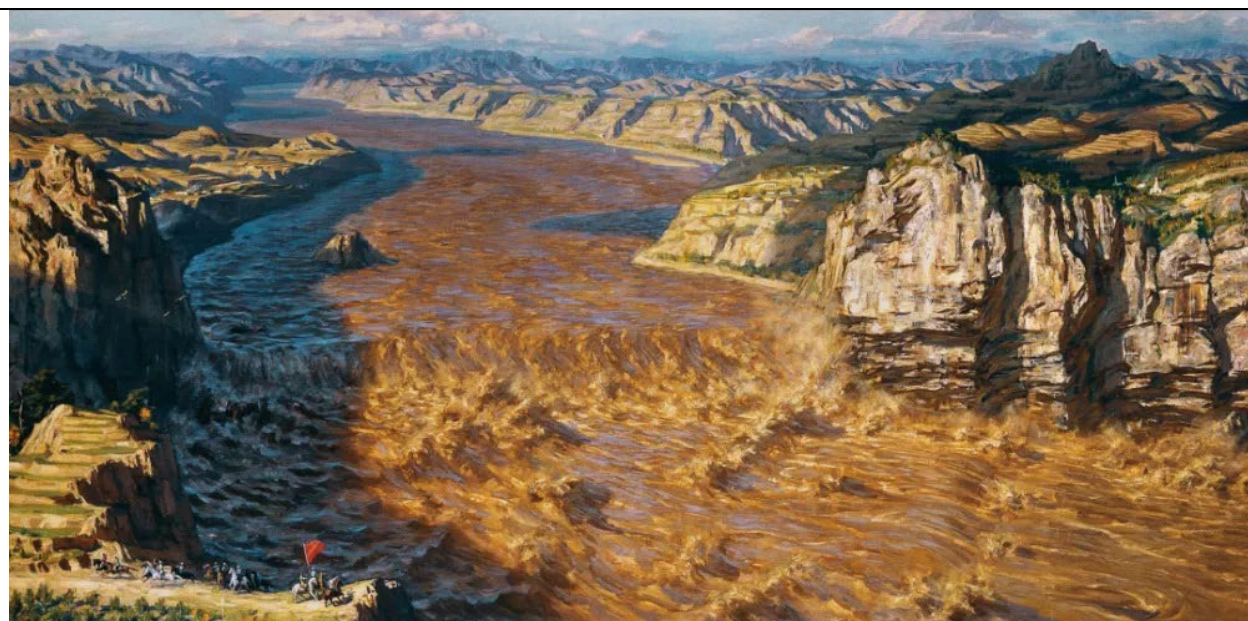
Іл. 24. Юань Юньшен (袁运生). «Фестиваль бризок води. Ода життю» (перший ескіз у кольорі). 33,9×198 см.



Іл. 25. Юань Юньшен (袁运生). «Фестиваль бризок води. Ода життю» (фрагмент). 1979



Іл. 26. Яо Чжунхуа (人物简介). «Ах! Земля». 1981 . Полотно, олія. 94×180 см
(колекція Національного музею мистецтв у Пекіні).



Іл. 27. Яо Чжунхуа (人物简介). «Жовта ріка» 1964-1981. Полотно, олія.
185×200 см. Колекція Національного музею мистецтв у Пекіні.



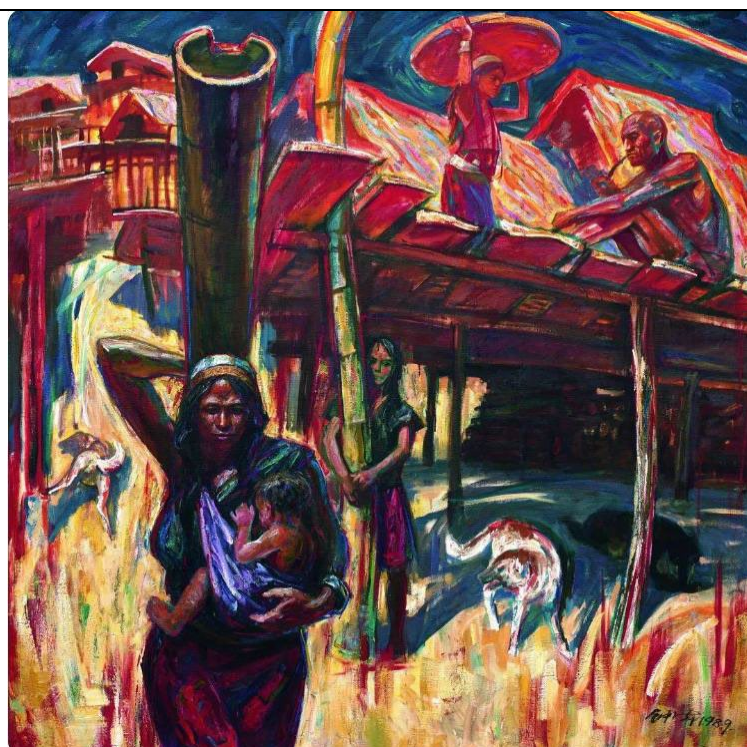
Іл. 28. Донг Сівен (董希文). «Церемонія заснування Китайської республіки». 1953. Полотно, олія. 405×230 см. Колекція Національного музею мистецтв



Іл. 29. Яо Чжунхуа (人物简介). «Полудень у селі Мен'юань». 1985. Папір, авторська техніка. 104×103 см.



Іл. 30. Яо Чжунхуа (人物简介). «Старий кам'яний млин». 1986. Полотно, олія. Колекція Пекінського музею академічного мистецтва



Іл. 31. Яо Чжунхуа (人物简介). «Ава на спині». 1989-1995 р.
Полотно, олія. 180×180 см.



Іл. 32. Чжан Сяоган (张晓刚). «Темна трилогія. Жах. Медитація. Меланхолія». 1989-1990 р. Полотно, олія



Іл. 33. Чжан Сяоган (张晓刚). «Фантазії про привидів. Судний день». 1985. Полотно, олія



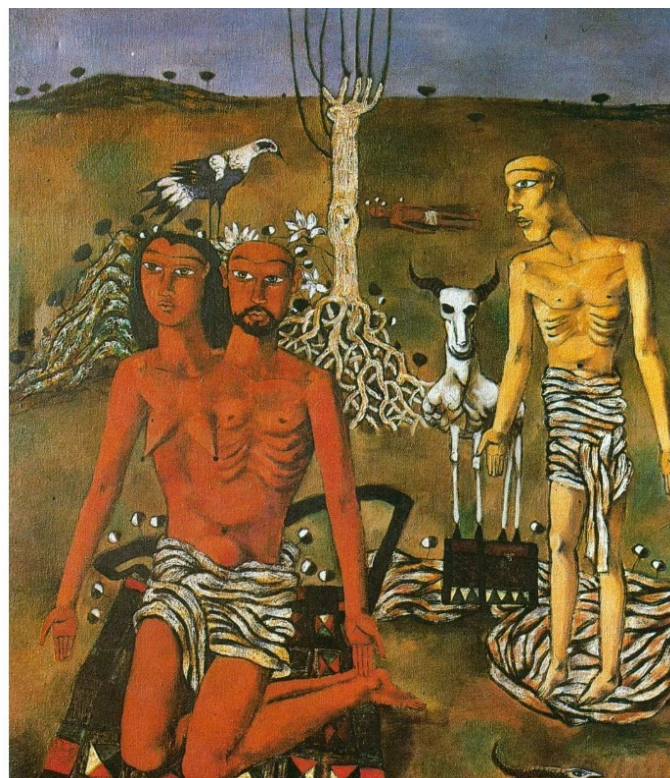
Іл. 34. Чжан Сяоган (张晓刚). «Барвисті привиди. Новонароджені привиди».1985. Полотно, олія



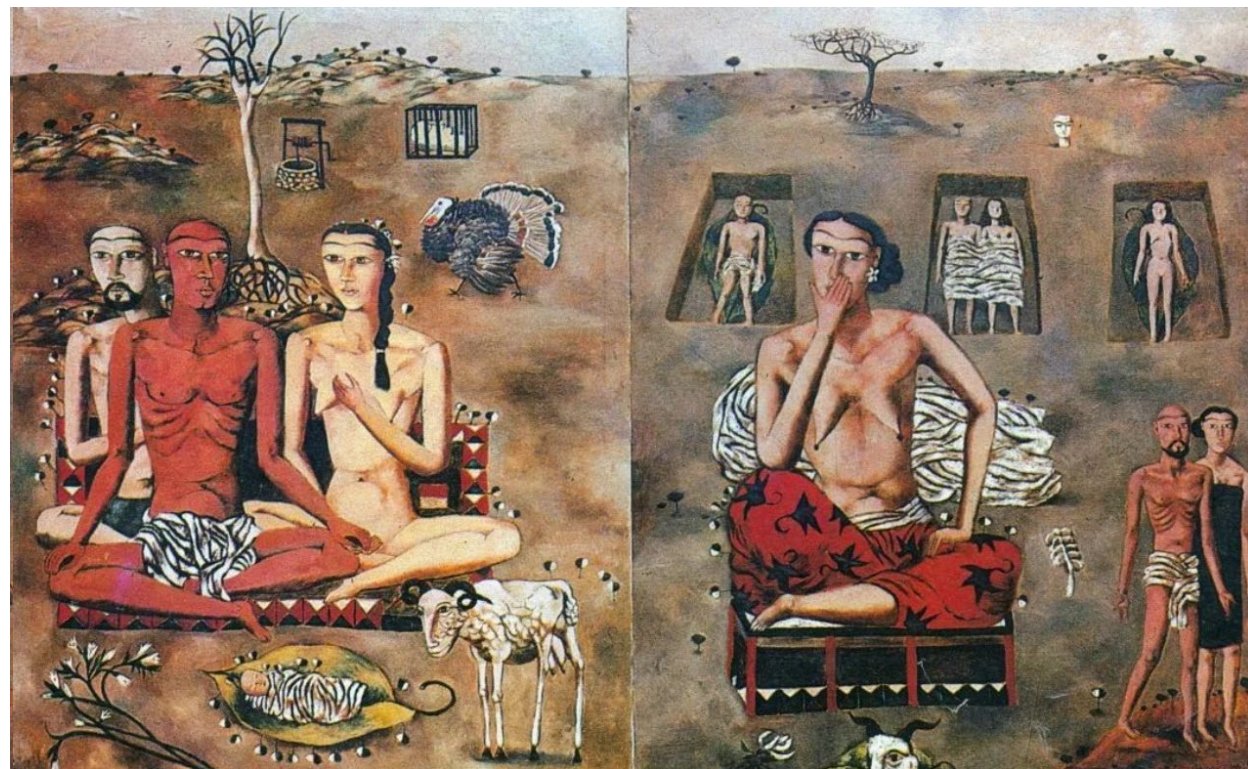
Іл. 35. Чжан Сяоган (张晓刚). «Поступове розгортання».1985. Папір, олія



Іл. 36. Чжан Сяоган (张晓明). «Портрет жінки». 1985. Полотно, олія.



Іл. 37. Чжан Сяоган (张晓明). «Інь і Ян (Бог Гір та його дияволи)». 1987-1988. Полотно, олія. 98×85 см.



Іл. 38. Чжан Сяоган 张晓刚. «Інь і Ян. Кохання в житті та смерті». 1987.
Полотно, олія



Іл. 39. Чжан Сяоган (张晓刚). Серія «Велика родина». 1994. Полотно, олія



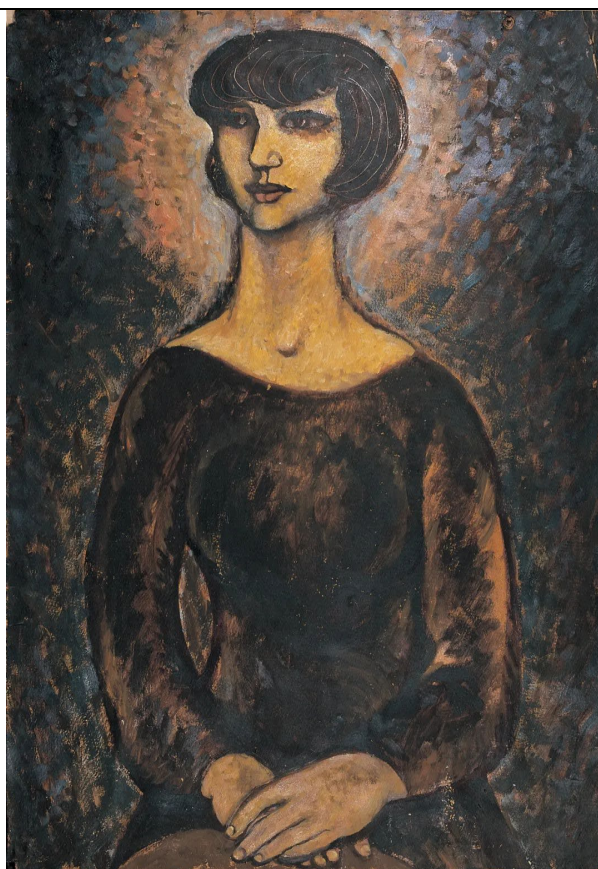
Іл.40. Мао Сюйхуей (毛旭輝). «Плато». 1981. Полотно, олія. 88×117 см.



Іл. 41. Мао Сюйхуей (毛旭輝). «П'ємо чай» 1981.
Папір, олія. ДВП. 62×110 см.



Іл. 42. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Оголена». 1981. Полотно, олія. 88×79 см.



Іл. 43. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Портрет жінки з нічним небом». 1982. Картон, олія. 78×54 см.



Іл. 44. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Ескізи в Децінь. Чжундянь. Юньнань».
1980. Полотно, олія. 25×36 см.



Іл. 45. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Ескізи біля входу в село Гуйшань».
1982. Папір, олія. 40×50 см.



Іл. 46. Мао Сьюхуей (毛旭辉). «Мати червоної землі».
1985. Полотно, олія. 73,5×54 см.



Іл. 47. Мао Сьюхуей (毛旭辉). «Жінки Гуйшаня».
1985. Полотно, олія. 110×87,5 см.



Іл. 48. Мао Сьюхуей (毛旭辉). «Гуйшань. Жінка та кінь». 1985.
Полотно, олія. 86×96,5 см.



Іл. 49. Мао Сьюхуей (毛旭辉). «Враження від Гуйшаня № 2». 1986.
Папір, пастель. 40×22 см.



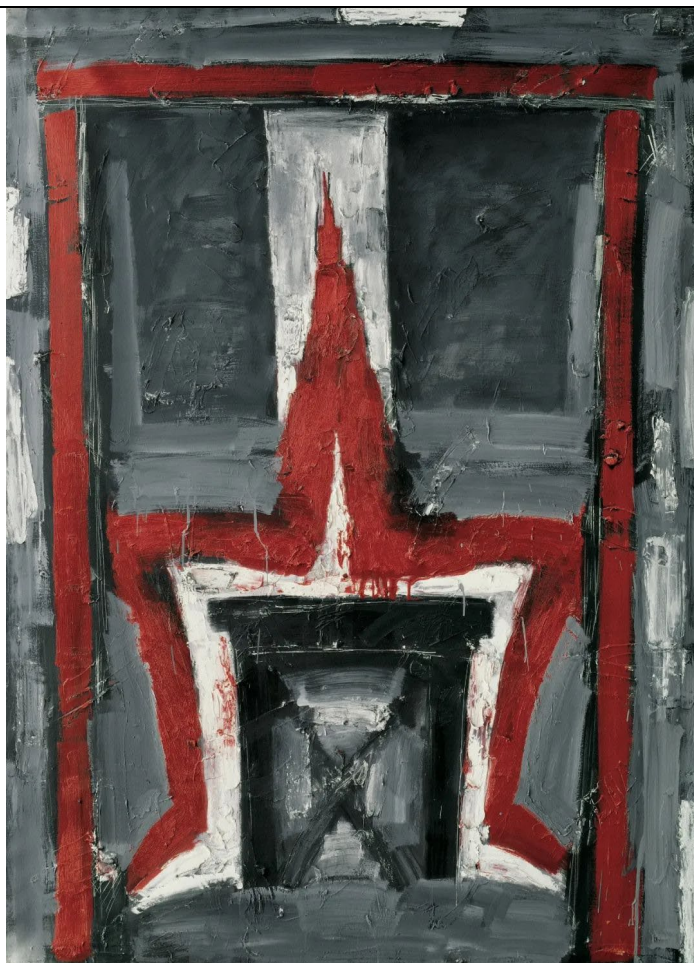
Іл. 50. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Гуйшань. Дар червоної землі. Зелені гілки навесні». 1987. Полотно, олія. 120×80 см.



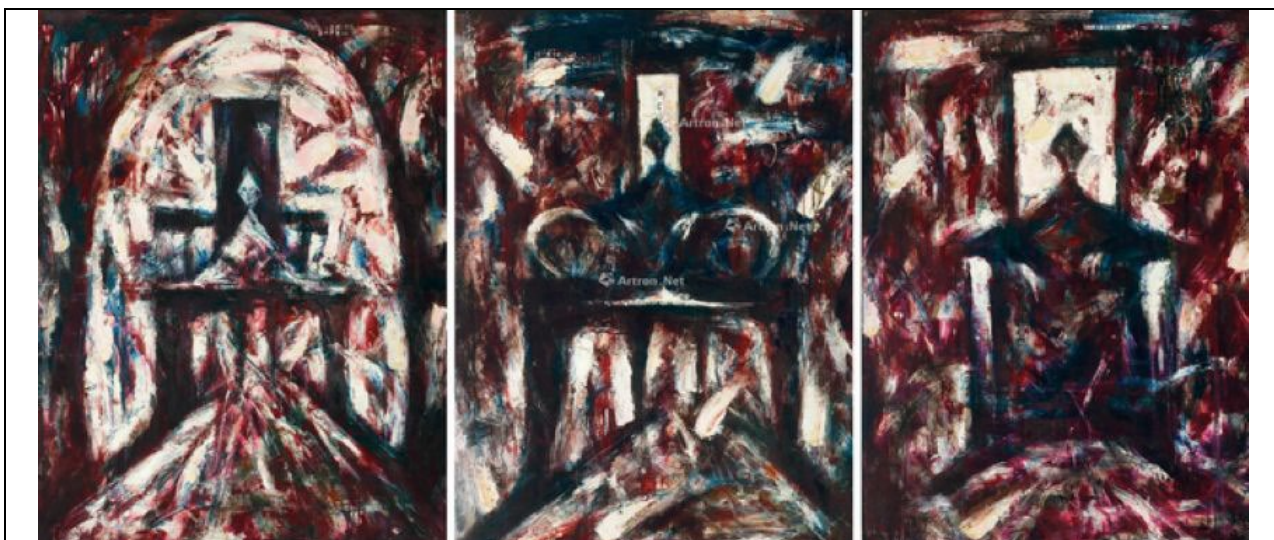
Іл. 51. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Гуйшань у березні». 1986. Полотно, олія. 90×100 см.



Іл. 52. Мао Сьюхуей (毛旭辉). «Приватний простір. Самоув'язнення». 1987.
Полотно, олія. 95×102 см.



Іл. 53. Мао Сьюхуей (毛旭辉). «Словник влади». 1993.
Полотно, олія. 180×130 см.



Іл. 54. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Дев'яносто батьків». 1994. Триптих.
Полотно, олія. 120×90 ×3 см



Іл. 55. Мао Сюйхуей (毛旭辉). «Батьки сидять на червоних кріслах». 1990. Полотно, олія. 90×90 см.



Іл. 56. Є Юнцін (叶永青). Заплутаний пейзаж. Птахи, квіти та фігури.
1988. Полотно, олія. 130×200 см.



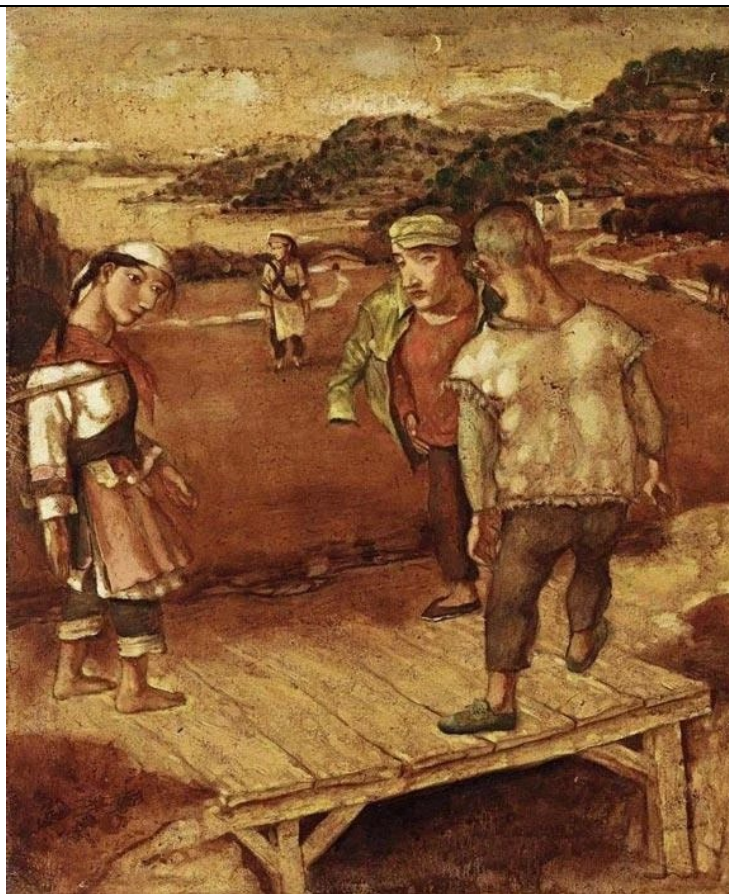
Іл. 57. Є Юнцін (叶永青). «Хто зіграє літню пісню». 1986.
Полотно, олія. 79×92 см.



Іл. 58. Є Юнцін (叶永青). «Весна пробуджує зимівників». 1986.
Полотно, олія. 70×91 см.



Іл. 59. Є Юнцін (叶永青). «Сестри-пастушки». 1984. Полотно, олія



Іл. 60. Є Юнцін (叶永青). «Схід місяця».1992. Полотно, олія.



Іл. 61. Є Юнцін (叶永青). «Пейзаж Гуйшаня. Зима». 1983. Полотно, олія



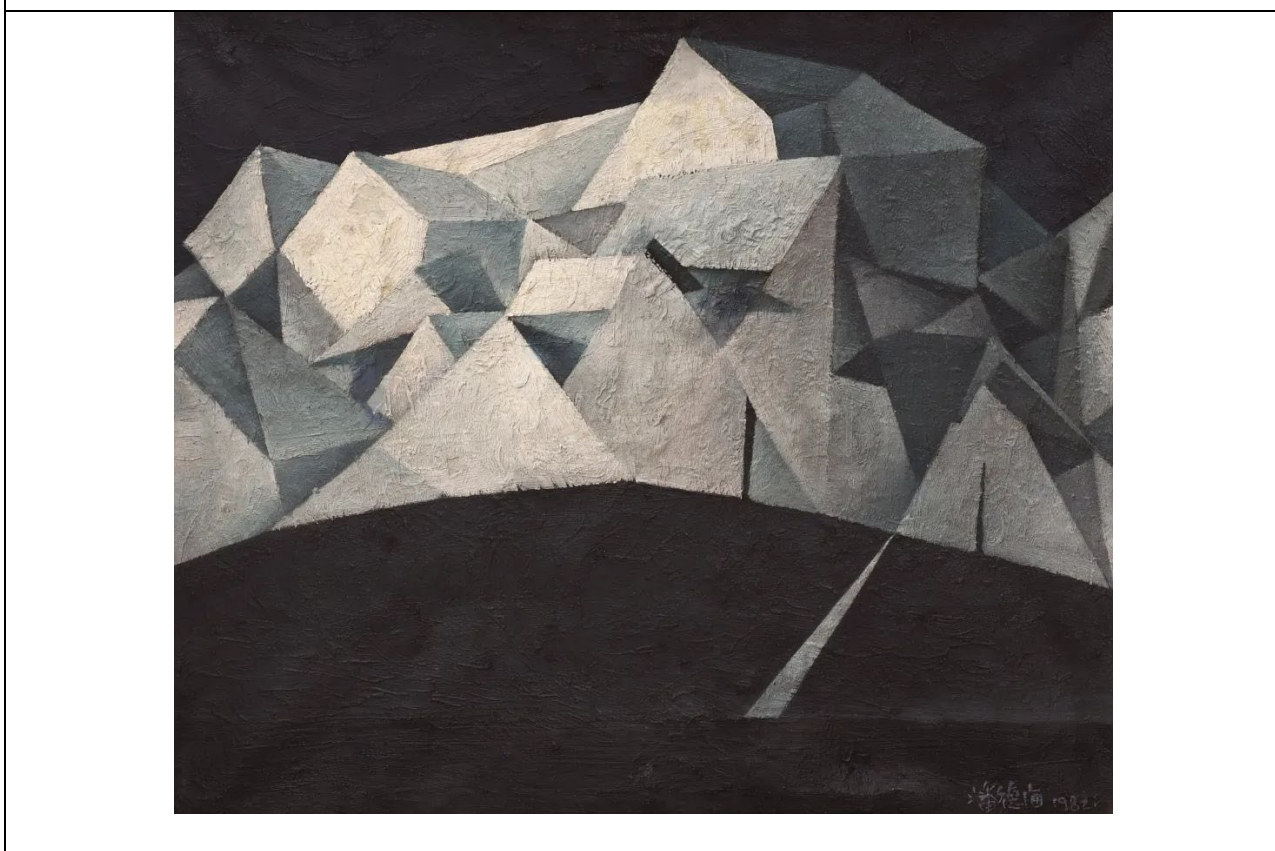
Іл. 62. Є Юнцін (叶永青). «Без назви». 1997. Полотно, олія



Іл. 63. Є Юнцін. «Одна з пташиних кліток взимку». 1995.
Колаж, змішана техніка. 292×145 см.



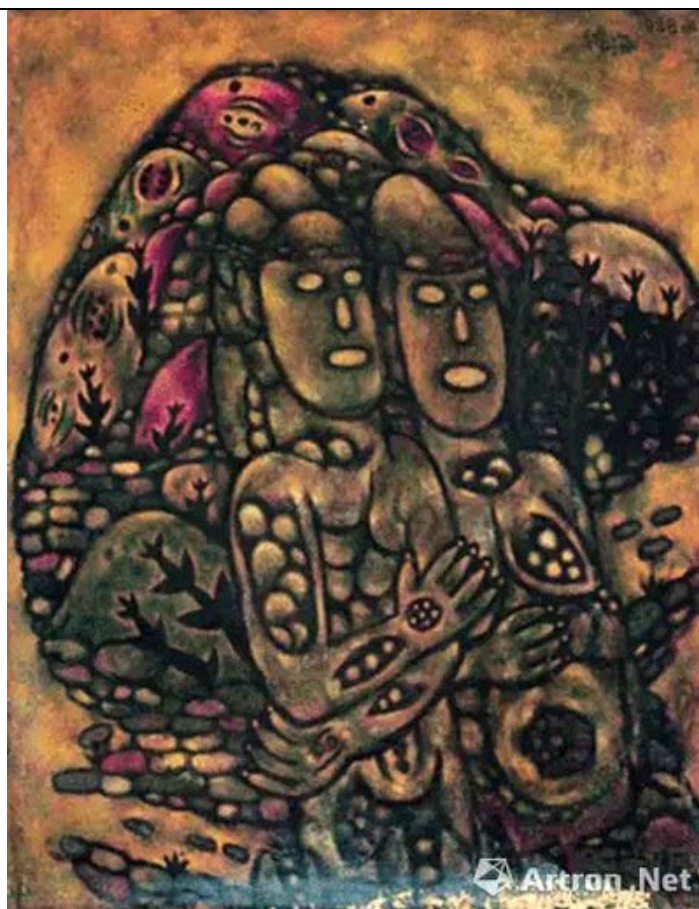
Іл. 64. Пан Дехай (潘德海). «Брудний, брудний». 1982.
ДВП, олія. 97×132 см.



Іл. 65. Пан Дехай (潘德海). «Старий будинок біля мосту Нантай у Куньміні». 1982. Полотно, олія. 43×50 см.



Іл. 66. Пан Дехай (潘德海). «Сон». 1985. Полотно, олія.



Іл. 67. Пан Дехай (潘德海). «Гірська стіна з двох осіб». кін. 1980-х рр.
Полотно, олія. 60×76 см.



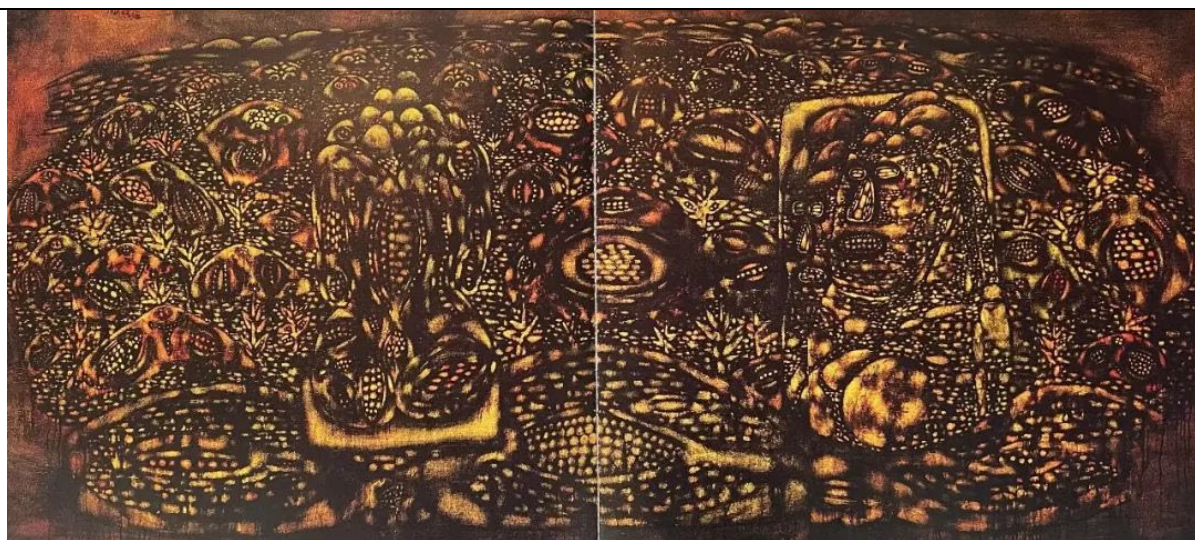
Іл. 68. Пан Дехай (潘德海). «Люди кукурудзи». 1990.
Полотно, олія. 160×130 см.



Іл. 69. Пан Дехай (潘德海). Триптих «Відкритий кукурудзяний пагорб».
1989. Полотно, олія. 120×90 см.



Іл. 70. Пан Дехай (潘德海). «Кольорова Кукурудза». 1989.
Папір, змішана техніка. 69×59 см.



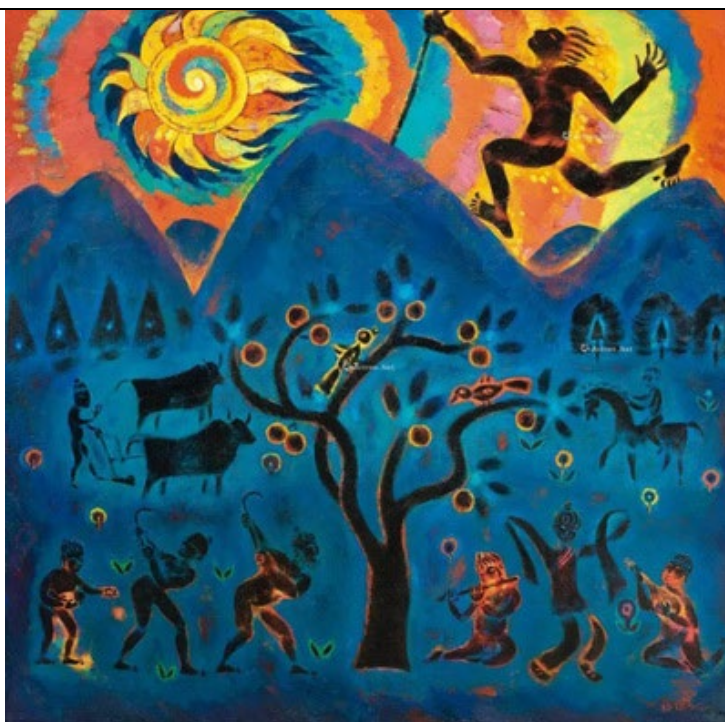
Іл. 71. Пан Дехай (潘德海). «Зламане зерно. Задня гора». 1988.
Полотно, олія. 120×90×3 см.



Іл. 72. Пан Дехай (潘德海). «Червона серія-1». 1995. Полотно, олія.



Іл. 73. Пан Дехай 潘德海. «Мати і дитина». 2006.
Полотно, олія. 120×100 см.



Іл. 74. Ян Цянь (杨千). «Куа-фу женеться за сонцем». 1984. Полотно, олія.
168×164 см.



Іл. 75. Ян Цянь (杨千). «Пейзаж Гуйшаня». 1984. Полотно, олія. 91×61 см.



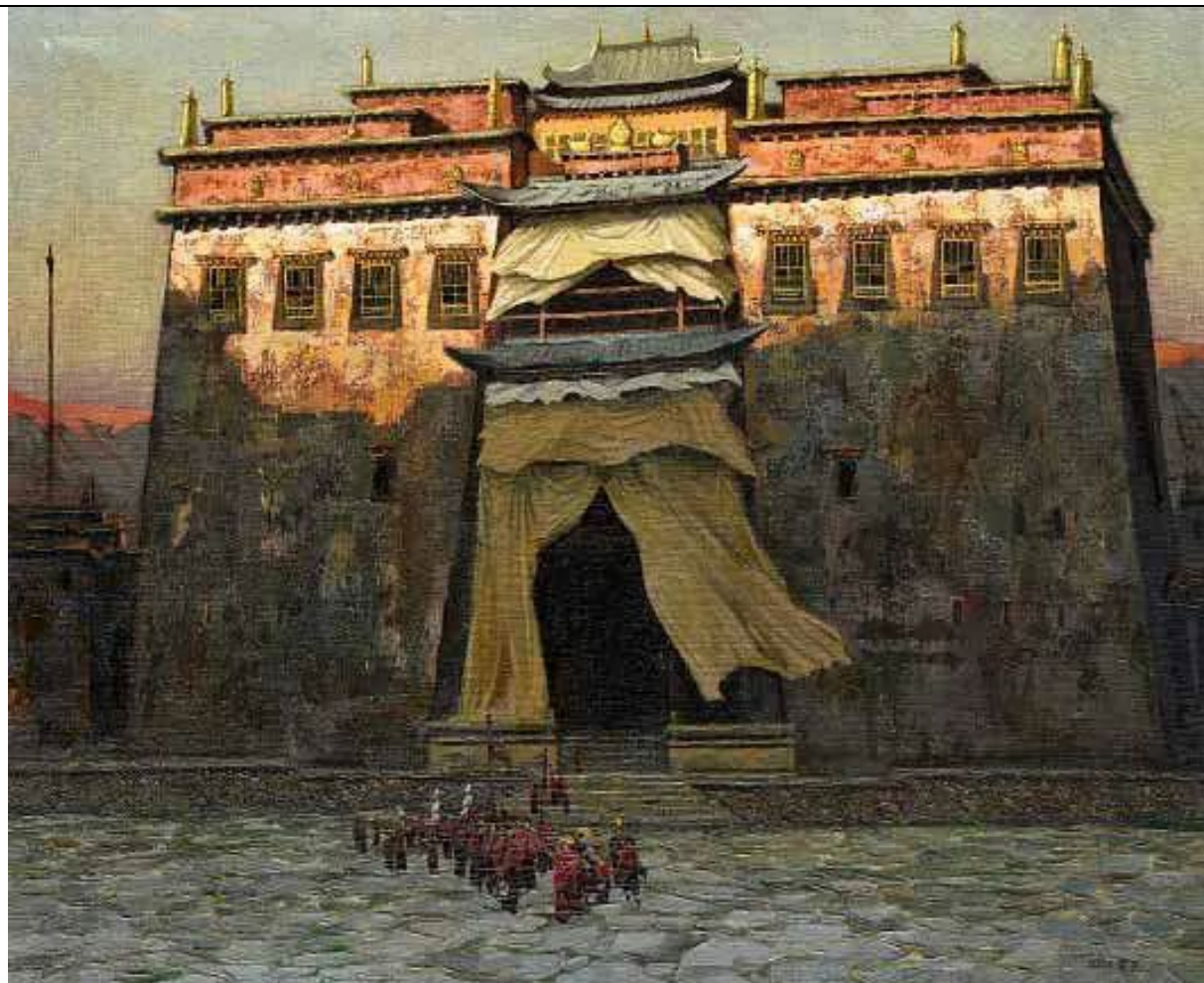
Іл. 76. Ян Цянь (杨千). «Манекени». 1990. Полотно, олія. 135×170 см.



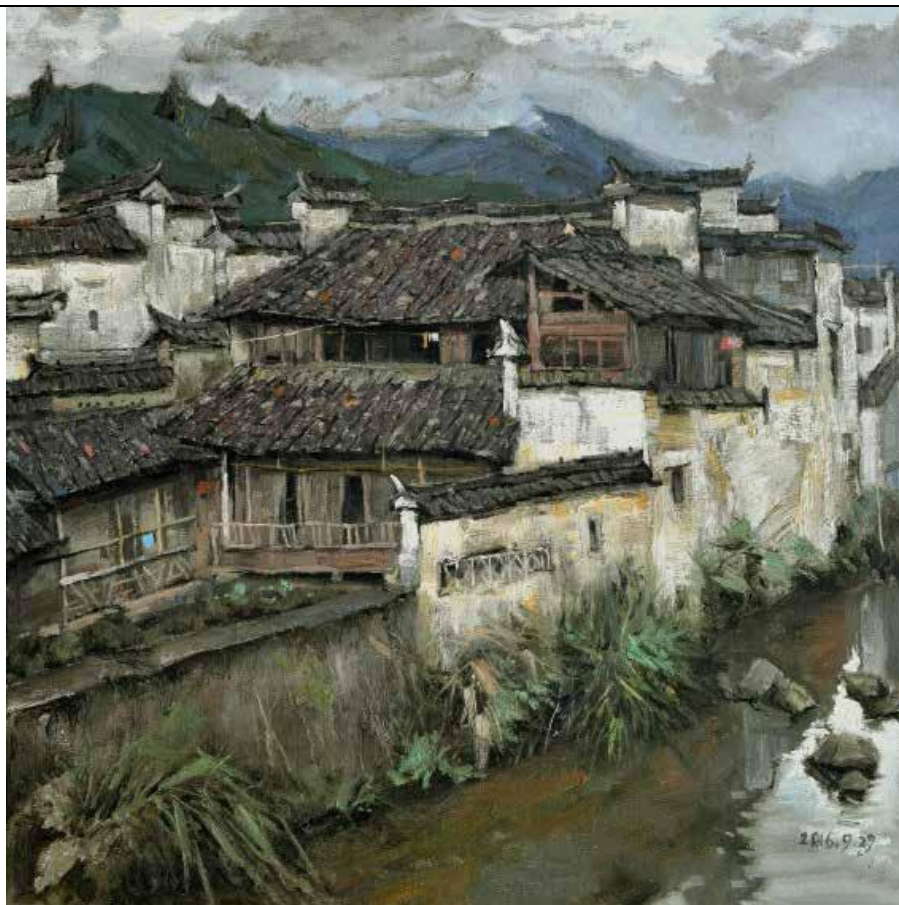
Іл. 77. Ян Цянь (杨千). Фігура з проєкцією Героїона. 1991.
Полотно, олія. 117×168 см.



Іл. 78. Ян Цянь (杨千). Фігура з проекцією Модріана. 1991. Полотно, олія.



Іл. 79. Ден Анке (邓安克). «Храм». 1993. Полотно, олія. 80×100 см.



Іл. 80. Ден Анке (邓安克). «Резиденція Хуей в Уюані № 5».
2016-2019. Полотно, олія. 80×80 см.



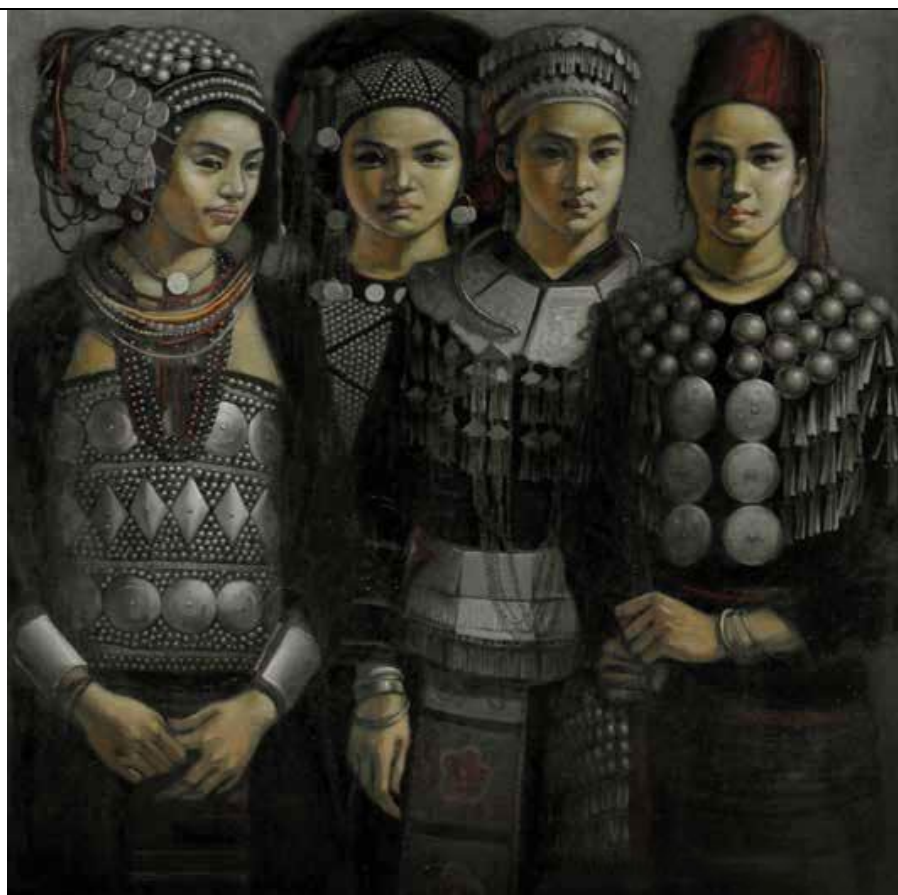
Іл. 81. Ден Анке (邓安克). «Шангри-Ла № 5». 1980. Полотно, олія. 65×81 см.



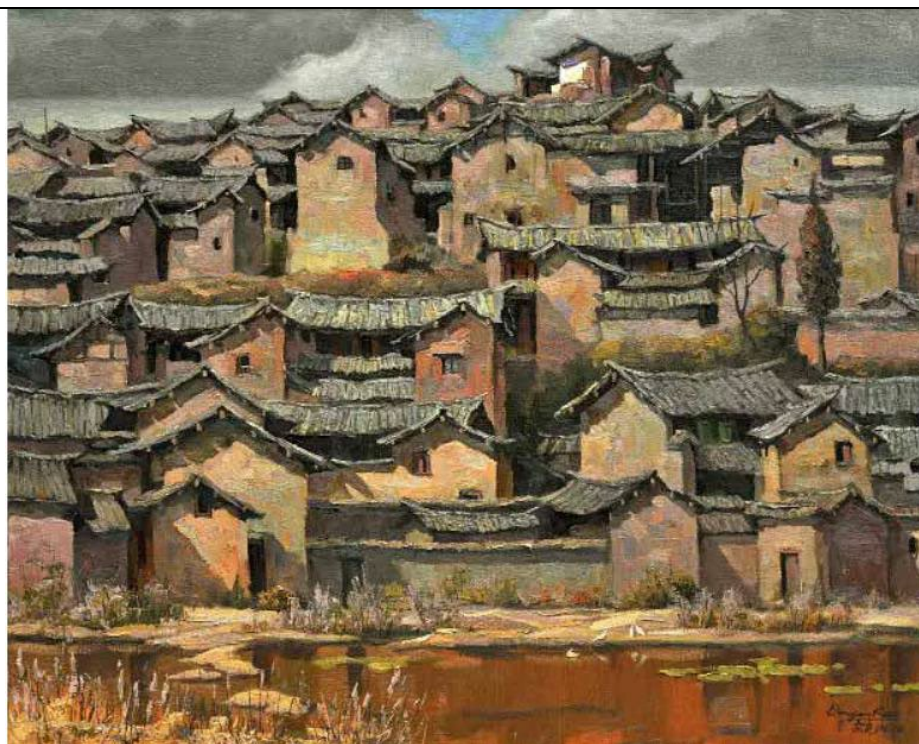
Іл. 82. Ден Анке (邓安克). «Паризький ескіз № 20». 2007.
Полотно, олія. 65×81 см.



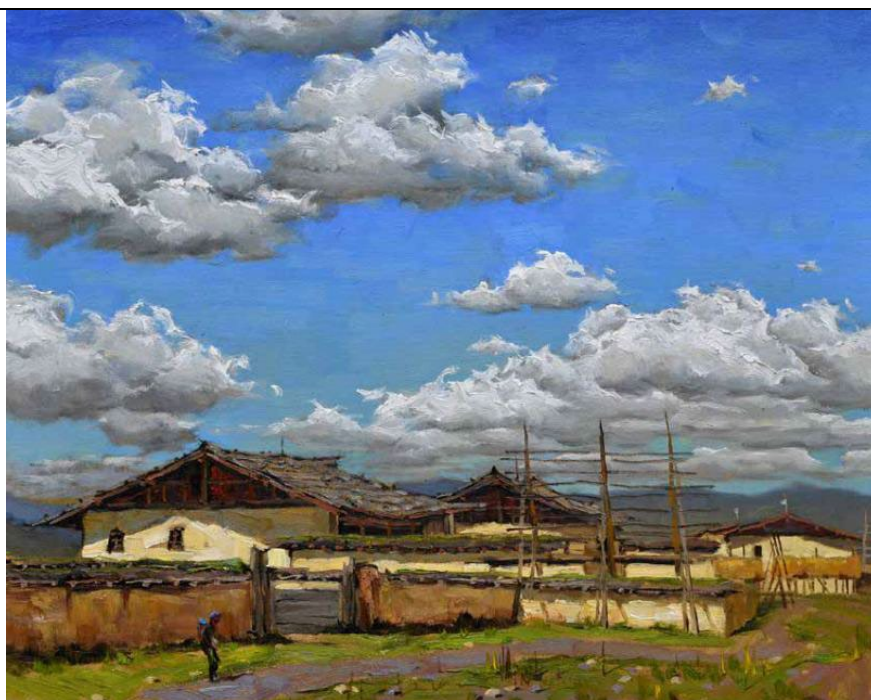
Іл. 83. Ден Анке (邓安克). «Збирання спогадів II» (права сторона диптиха).
2016. Полотно, олія. 105×105 см.



Іл. 84. Ден Анке (邓安克). «Срібні прикраси». 1992.
Полотно, олія. 120×120 см.



Іл. 85. Ден Анке (邓安克). «Місто Гуаньжі». 2006. Полотно, олія. 65×81 см.



Іл. 86. Ден Анке (邓安克). «Шангри-Ла-1». 2012. Полотно, олія. 65×81 см.



Іл. 87. Ден Анке (邓安克). «Шангри-Ла-2». 2012. Полотно, олія. 81×81 см.



Іл. 88. Ден Анке (邓安克). «Великий каньйон 3» (серія). 2004.
Полотно, олія. 65×81 см.



Іл. 89. Чжоу Чансінь (周昌新). «Свідок». 2019. Полотно, олія. 200×300 см.



Іл. 90. Чжоу Чансінь (周昌新). «Осіння пісня про лотос». 2020.
Полотно, олія. 200×300 см.



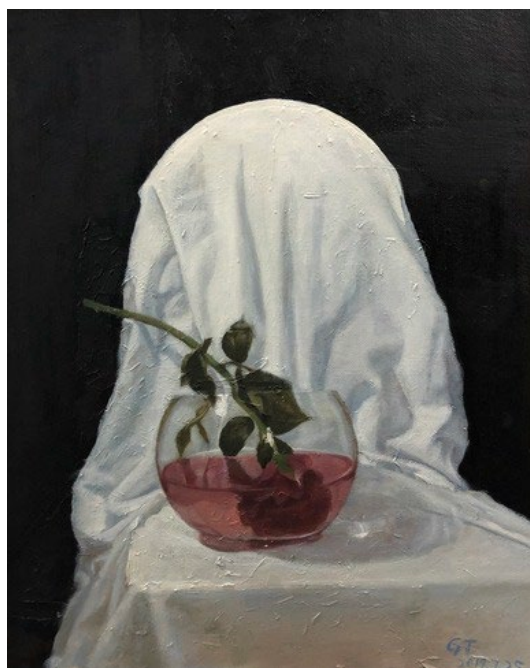
Іл. 91. Чжоу Чансінь (周昌新). «Ніжність Золотих пісків». 2020.
Полотно, олія. 200×300 см.



Іл. 92. Гао Тань (高添). «Мрія». 2018. Полотно, олія. 50×60 см.



Іл. 93. Гао Тань (高添). «Поле». 2019. Полотно, олія. 20×100 см.



Іл. 94. Гао Тань (高添). «Натюрморт». 2019. Полотно, олія. 50×40 см.



Іл. 95. Ян Цзолін (杨作霖). «Рання осінь». 2011. Полотно, олія.



Іл. 96. Ян Цзолін (杨作霖). «Ранок». 2006. Полотно, олія. 60×50 см.



Іл. 97. Ян Цзолін (杨作霖). «Блакитний вітер». 2009.
Полотно, олія. 170×140 см.



Іл. 98. Ян Цзолін (杨作霖). Хмари. 2019. Полотно, олія. 60×73 см.



Іл. 99. Ян Цзолін (杨作霖). «Нарис у народності Цзінпо». 2009.
Полотно, олія. 60×65 см.



Іл. 100. Ян Цзолін (杨作霖). «Проходи в дризі». 2019.
Полотно, олія. 60×73 см.



Іл. 101. Хуан Лунбін (黄龙兵). «Будівля 29». 2020.
Полотно, олія. 60×73 см.



Іл. 102. Цю Ліньян (邱麟焱). «Чому б не забути». 2021.
Полотно, олія. 40×30 см.



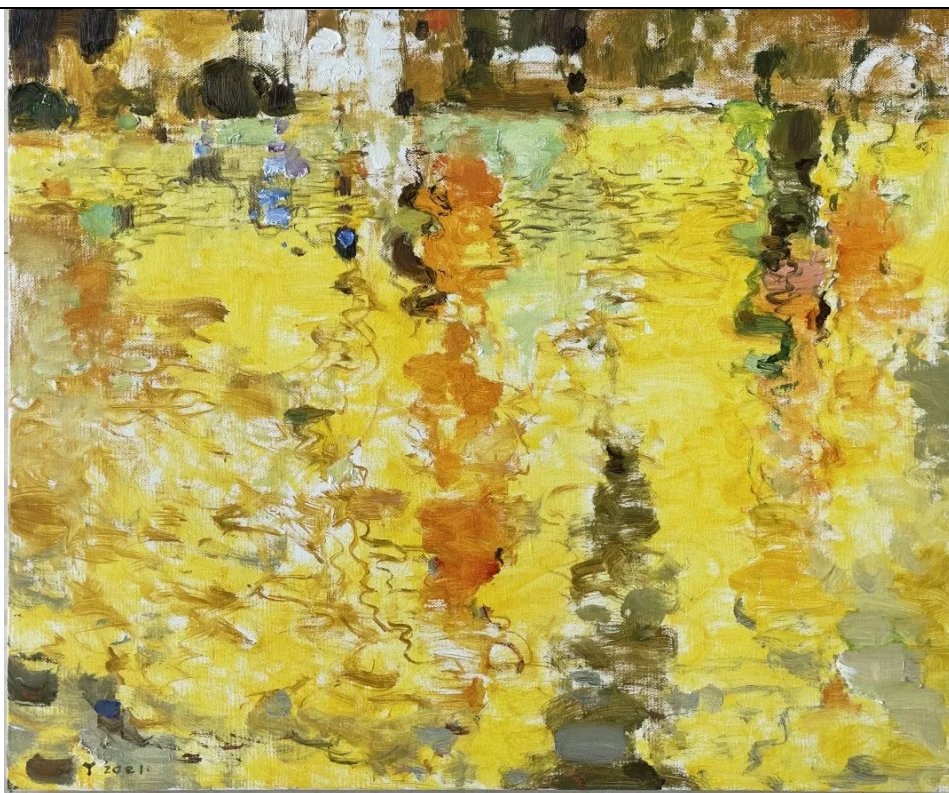
Іл. 103. Ян Цзолін (杨作霖). «Пісня дикої природи». 2011.
Полотно, олія. 90×90 см.



Іл. 104. Ю Сюньфан (喻勋芳). «Квітковий вінок». 2019.
Полотно, олія. 40×50 см.



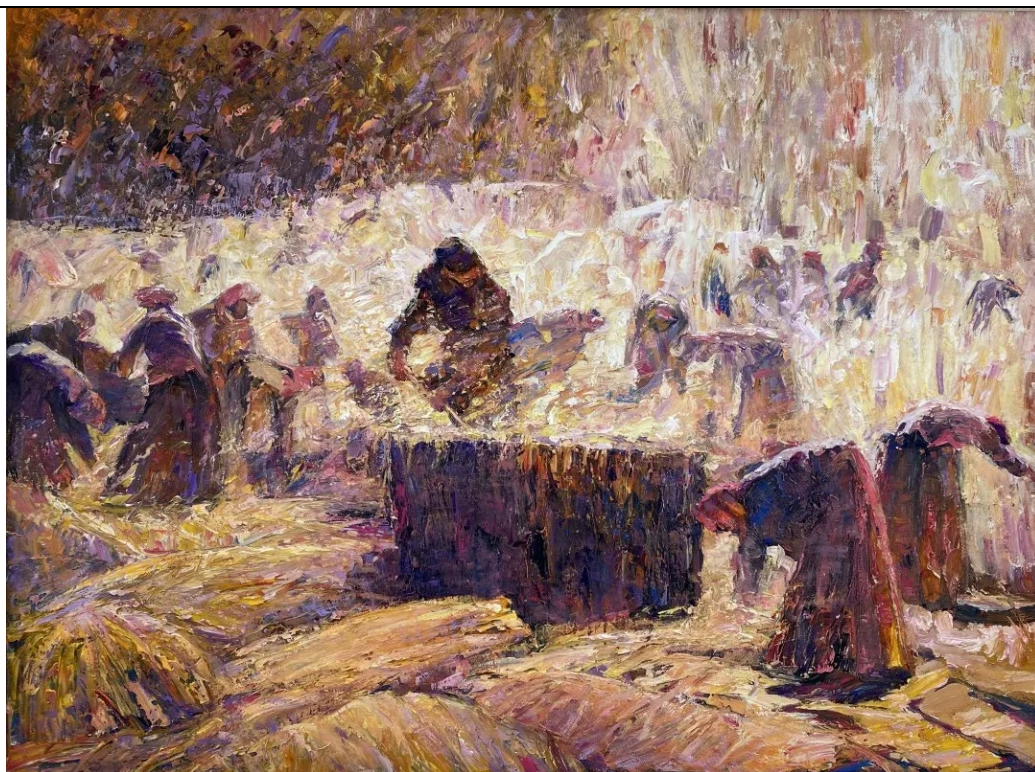
Іл. 105. Ян Веньцзюнь (杨文军). «Закуток». Полотно, олія. 2020. 50×40 см.



Іл. 106. Ян Цзируо (杨紫若). «Танець фантазії». 2021.
Полотно, олія. 66×80 см.



Іл. 107. Чень Цзіпін (陈继平). «Пізній холод в осінніх горах». 2021.
Полотно, олія. 90×70 см.



Іл. 108. Ван Юншунь (王永顺). «Пісні жнив у прикордонному селі Юньнань». 2021. Полотно, олія. 60×80 см.



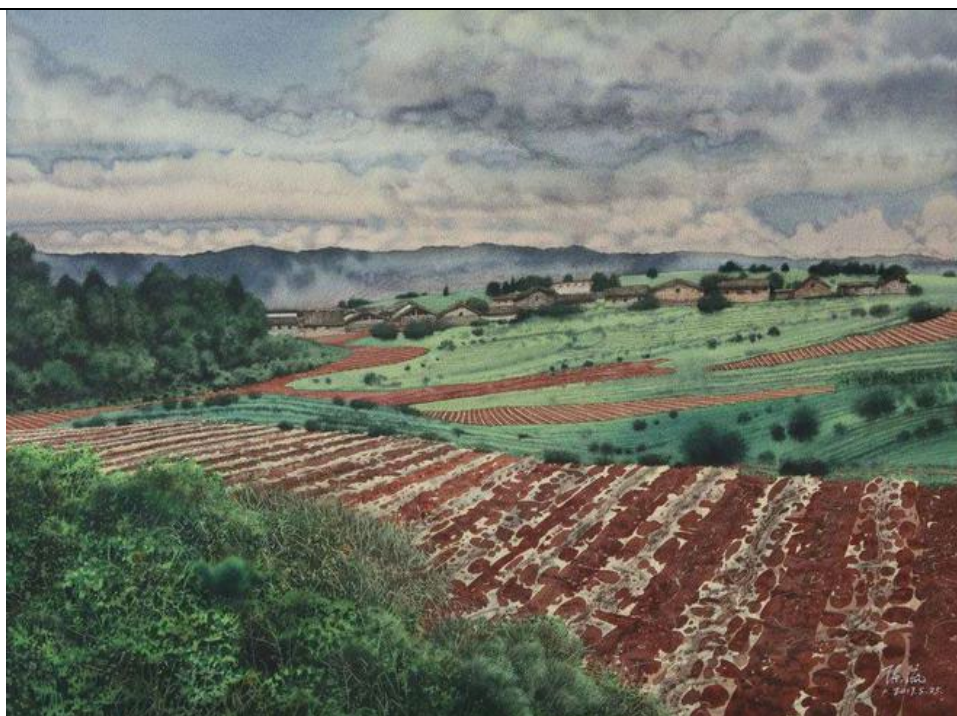
Іл. 109. Венг Кайсюнь (翁凯旋). «Старе місто-3». 1989. Полотно, олія.



Іл. 110. Венг Кайсюнь (翁凯旋). «Гора Юлонг-2». 2024.
Полотно, олія. 75×75 см.



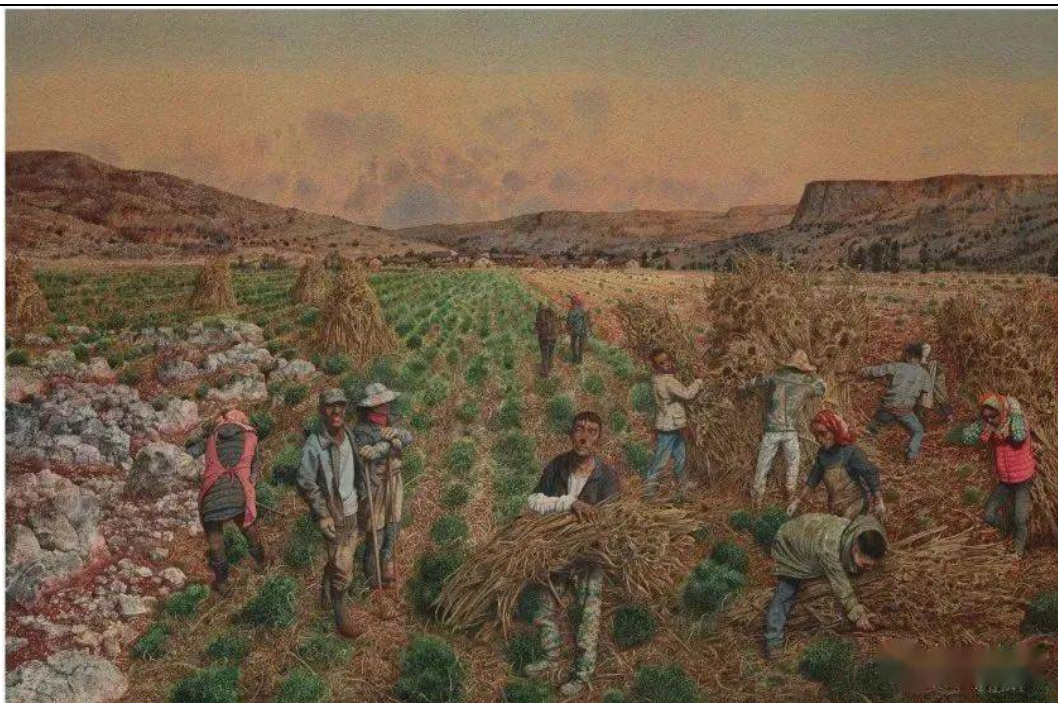
Іл. 111. Венг Кайсюнь (翁凯旋). «Вісім видів весняного снігу Цзяньнань».
2017. Полотно, олія. 170×180 см.



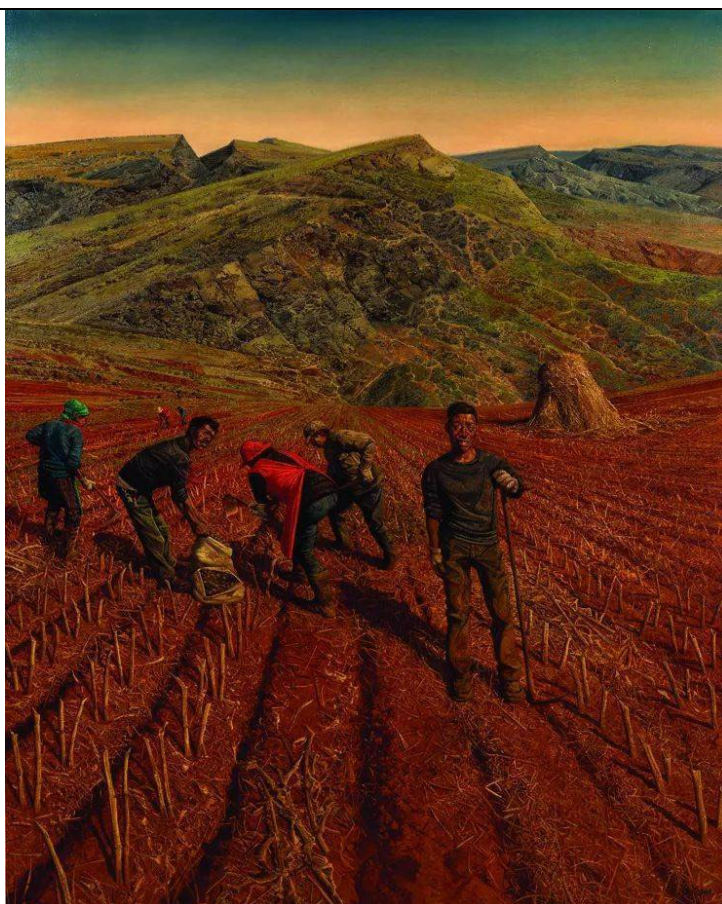
Іл. 112. Чень Лю (陈流). «Хвала Землі». 2017. Папір, акварель. 55×75 см.



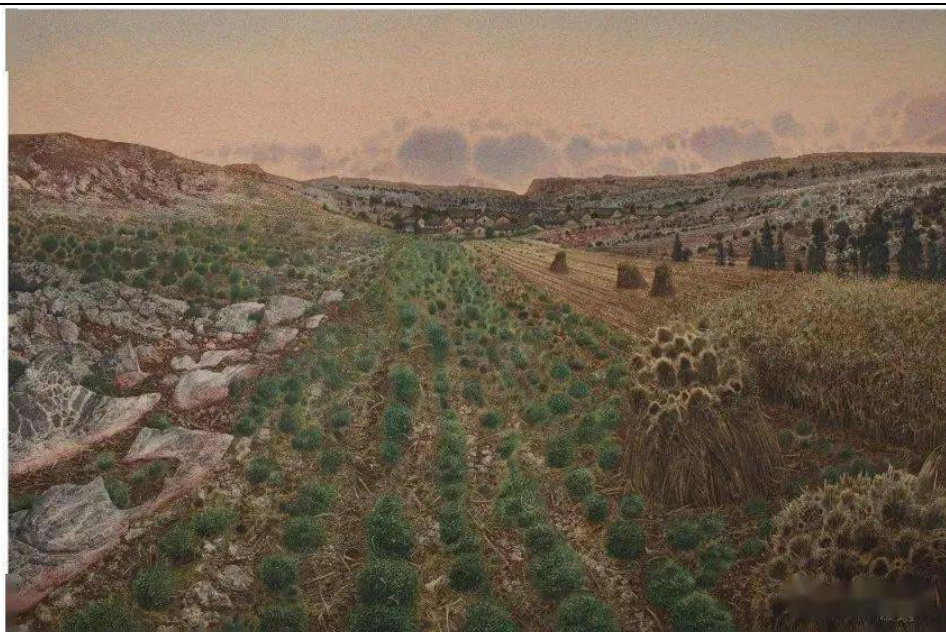
Іл. 113. Чень Лю (陈流). «Ерос Імпресії». 2020. Полотно, олія. 80×100 см.



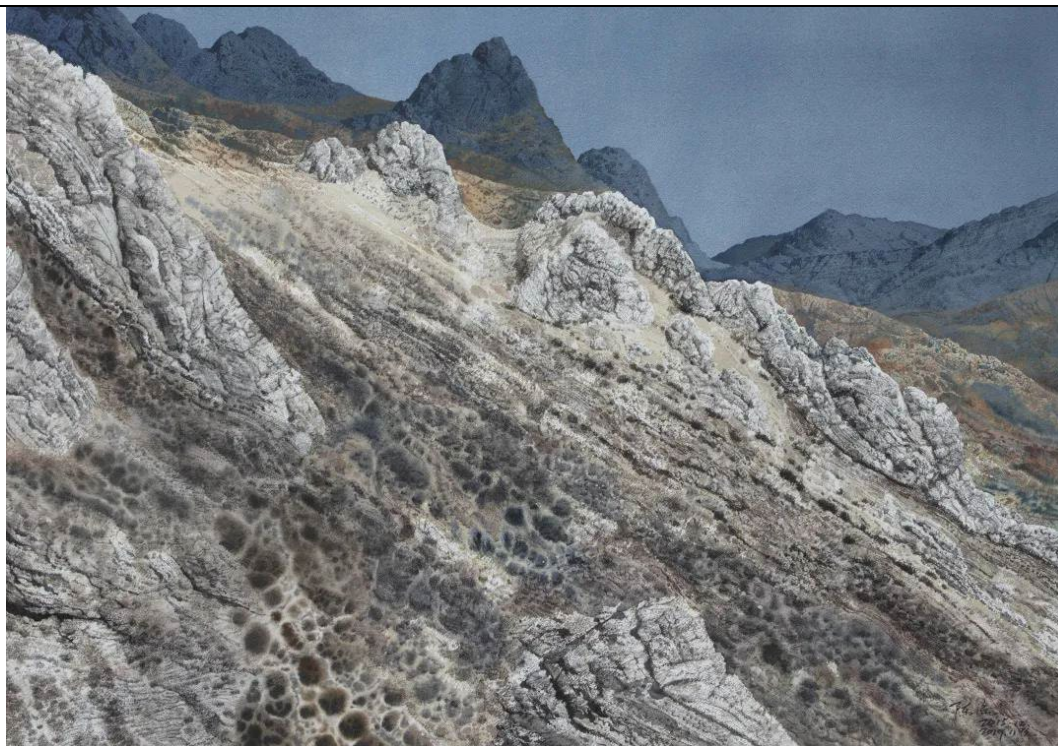
Іл. 114. Чень Лю (陈流). «Хвала Землі». 2018. Папір, акварель. 150×110 см.



Іл. 115. Чень Лю (陈流). «Хвала Землі». 2020.
Полотно, олія. 210×170 см.



Іл. 116. Чень Лю (陈流). «Хвала Землі. Світла частина». 2017.
Папір, акварель. 55×75 см.



Іл. 117. Чень Лю (陈流). «Снігова Гора Шика-1». 2019.
Папір, акварель. 108×78 см.



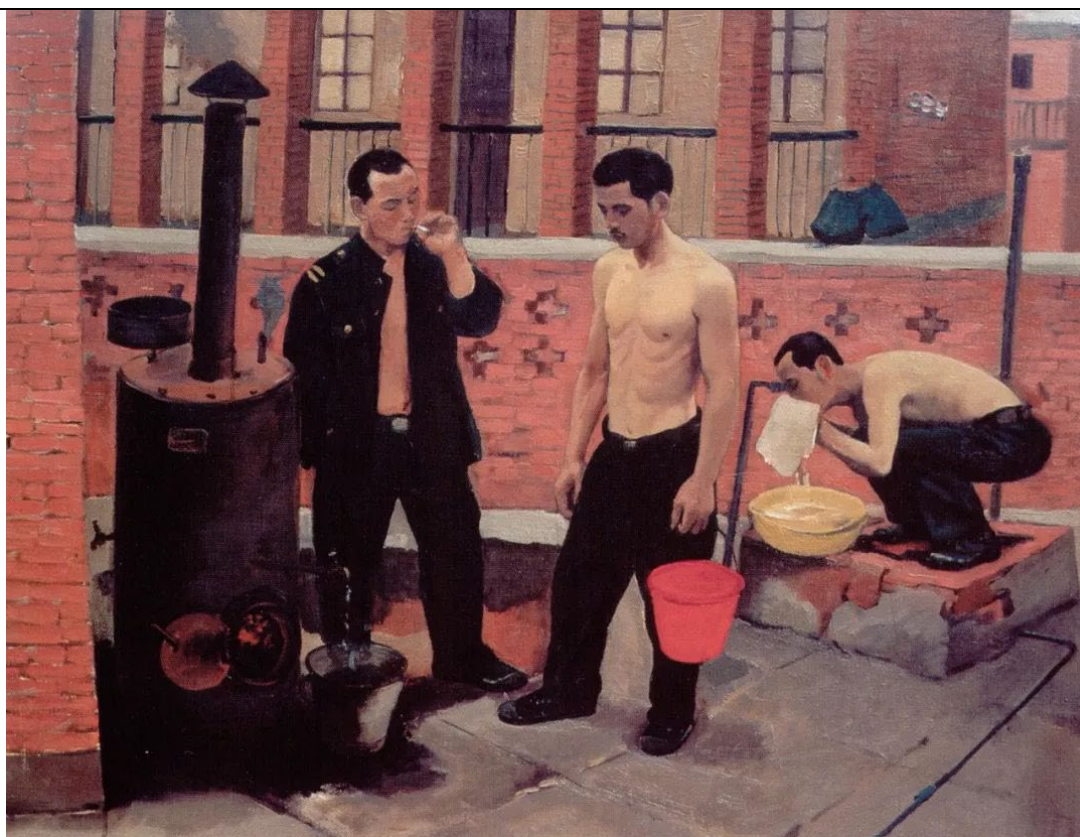
Іл. 118. Чень Лю (陈流). «Придорожня сцена № 3». 2020.
Полотно, олія. 80×100 см.



Іл. 119. Чень Лю (陈流). «Червона глина. Хмара-9». 2015.
Папір, акварель. 55×75 см.



Іл.120. Чень Лю (陈流). «Червона глина. Хмара-7». 2000. Полотно, олія



Іл. 121. Тан Чжиганг (唐志冈). «Ранок». 1989. Полотно, олія. 130×175 см.



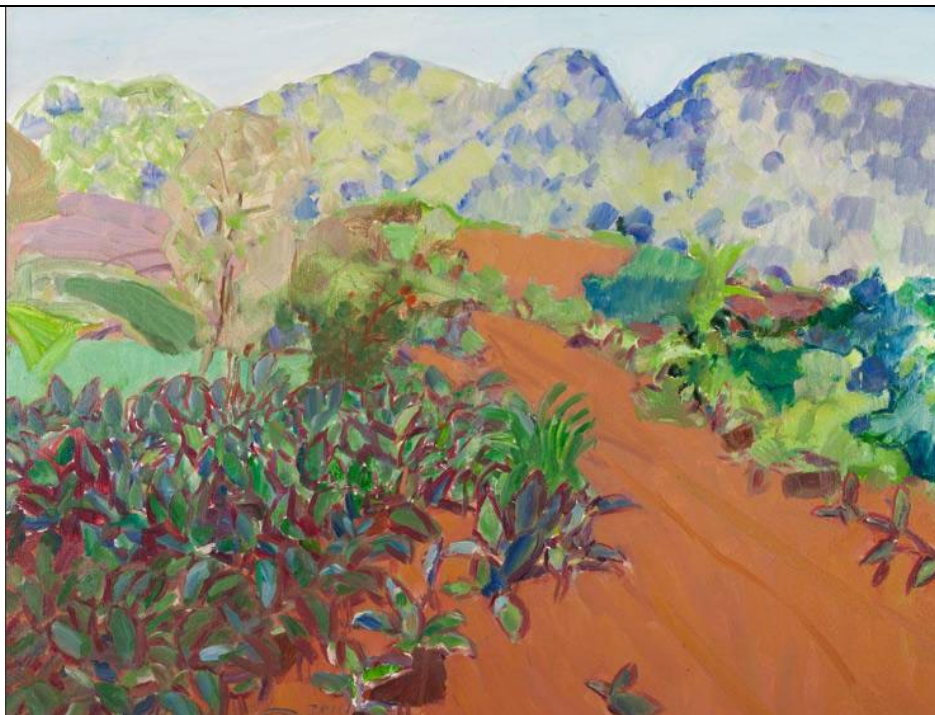
Іл. 122. Тан Чжиганг (唐志冈). «Юньмін. Без назви». 1989. Полотно, олія. 130×175 см.



Іл. 123. Тан Чжиганг (唐志冈). «Лютий. Червона земля». 1988.
Полотно, олія. 130×195 см.



Іл. 124. Тан Чжиганг (唐志冈). «Дитяча зустріч-9». 1999. Полотно, олія.



Іл. 125. Тан Чжиганг (唐志冈). «Юньнань Пучжехей-1». 2014 .
Полотно, олія. 80×100 см.



Іл. 126. Тан Чжиганг (唐志冈). «Джерело Вуха. Юньнаньський пейзажний
ескіз-1». 2013. Полотно, олія. 70×90 см.



Іл. 127. Традиційний костюм народу сані в Юньнані. URL:
<https://www.yunnanexploration.com/costumes-of-sani-ethnic-people.html>



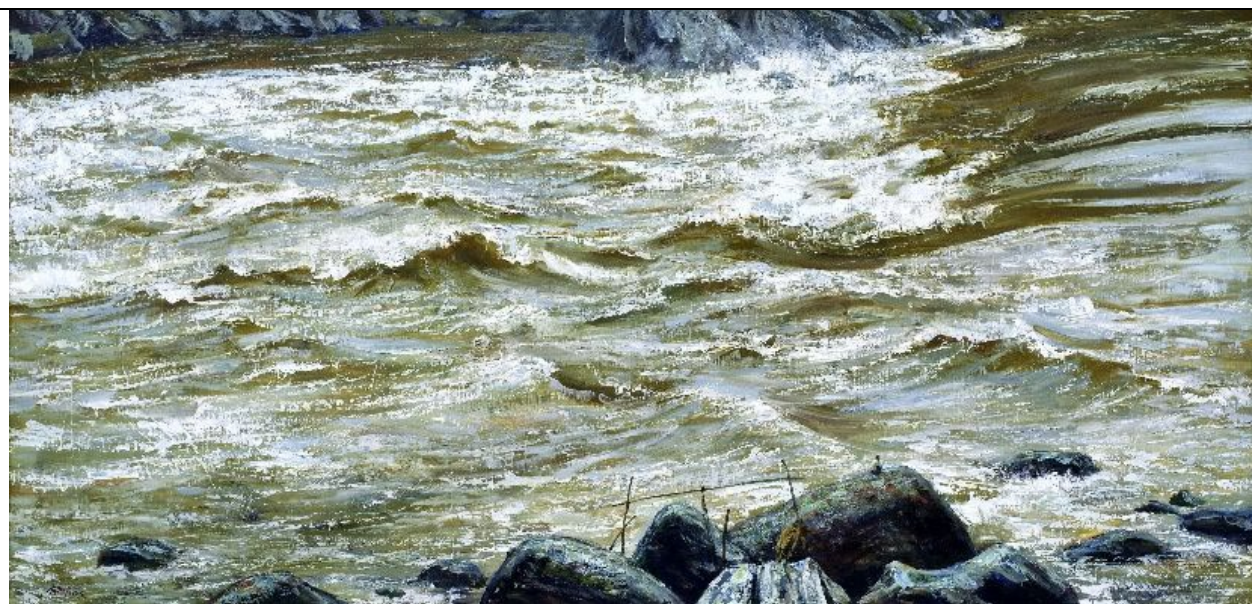
Іл. 128. Бай Ши (白实). «Червона земля. Золота. Осіння. 2012».
Полотно, олія. 140×160 см.



Іл. 129. Бай Ши (白实). «Червона земля. Серія III». 2013.
Полотно, олія. 140×160 см.



Іл. 130. Яо Чжунхуа (人物简介). «Слухаючи голос Пекіна». 1972. Полотно, олія.



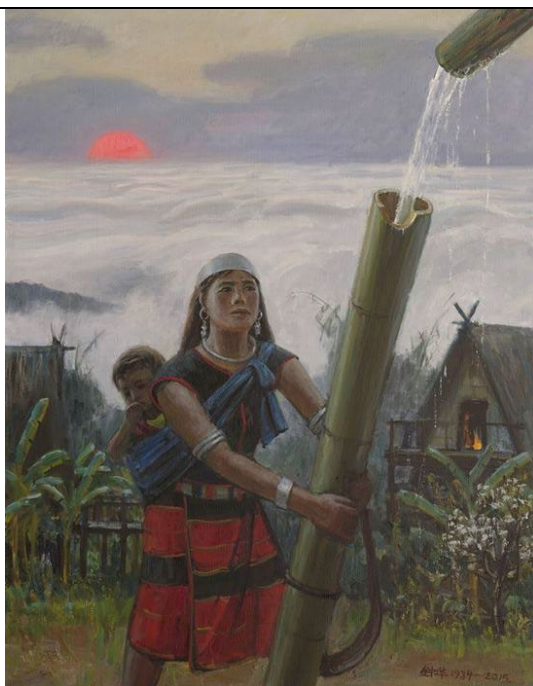
Іл. 131. Яо Чжунхуа (人物简介). «Річка Нуцзян». 2005.
ДВП, олія. 91×183 см.



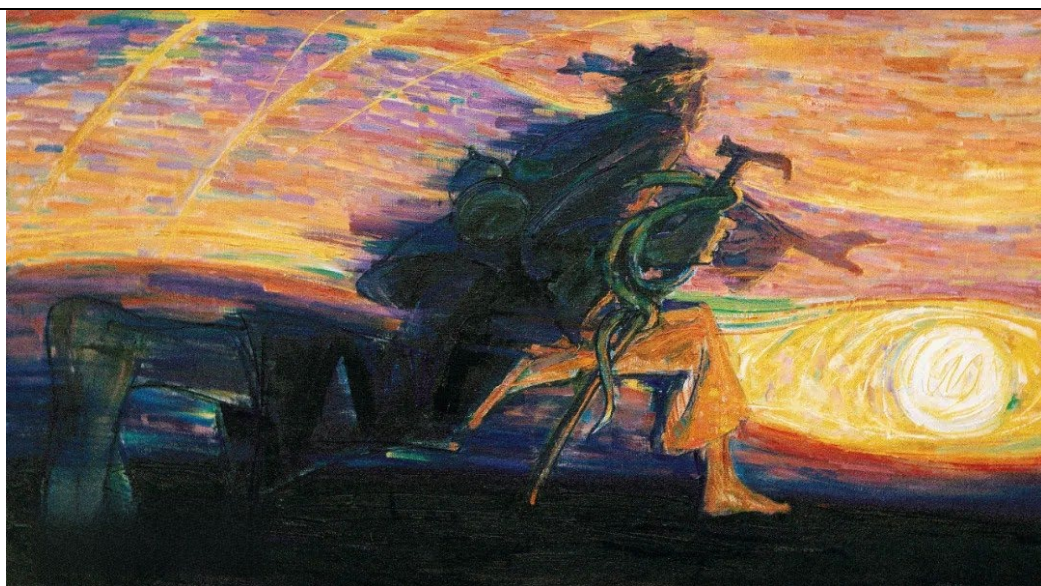
Іл. 132. Яо Чжунхуа (人物简介). «Повернення додому». 1990.
Полотно, олія. 130×180 см.



Іл. 133. Яо Чжунхуа (人物简介). «Весна іде». 1980.
Полотно, олія. 120×84 см.



Іл. 134. Яо Чжунхуа (人物简介). «Чиста весна в горі Ва». 1984.
Полотно, олія. 140×110 см.



Іл. 135. Яо Чжунхуа (人物简介). «Куафу женеться за солнцем». 1963.
Полотно, олія. 102×180 см. Приватне зібрання.



Іл. 136. Яо Чжунхуа (人物简介). «Свято народу Сані». 1975. Полотно, олія.
185×200 см. Національний художній музей КНР



Іл. 137. Яо Чжунхуа (人物簡介). «Сані. Гори. Весна». 1981. Полотно, олія.
130×170 см. Національний художній музей КНР



Іл. 138. Святковий одяг молодої незаміжньої дівчини народу сані з провінції Юньнань. URL: <https://www.flickr.com/photos/davidstanleytravel/48626389221>



Іл. 139. Сунь Цзінбо (孙景波). «Нова пісня Асі». 1972.
Полотно, олія. 130×215 см.



Іл. 140. Святковий одяг молодих дівчат народу асі в Юньнані. URL: <https://www.yunnanexploration.com/costumes-of-axi-ethnic-people.html>



Іл. 141. Сунь Цзінбо (孙景波). «Дівчина Сані». 1980.
Картон. олія. 79×54 см.



Іл. 142. Сунь Цзінбо (孙景波). «Учень тибетської початкової школи в Зеку. Цінхай». 1979. Полотно, олія. 54×79 см.



Іл. 143. Сунь Цзінбо (孙景波). «Гірський привид». 1991. Полотно, олія. 150×150 см.



Іл. 144. Сунь Цзінбо (孙景波). «Люди з гори Ава». 1980.
Дерево. Полотно, олія. 200×500 см.



Іл. 145. Мешканці народу ва святкують карнавал «Моніхей» у південно-західному Китаї, провінція Юньнань. 2017. URL:
<https://www.ecns.cn/visual/hd/2017/05-01/128631.shtml#nextpage>

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Чжан Х. Характерні особливості школи юньнанського живопису у творчості Ден Анке (邓安克) та його учнів «молодшого» покоління. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. Т. XXVI. № 2. С. 92–101.
DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.02.06>
URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/53>
2. Котляр Є., Чжан Х. Формування юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини ХХ ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 3. Т. 2. С. 98–112.
DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-14>
URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/2926/2753>
3. Чжан Х. Традиційний костюм народів провінції Юньнань у жанровому та сюжетно-тематичному репертуарі юньнаньської школи живопису. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2025. Т. XXVII. № 1. С. 167–176.
DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.01.14>
URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/60>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Чжан Х. Характерні особливості школи Юньнанського живопису у творчості Ден Анке (邓安克). *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*: тези доповідей. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 13–14 листопада 2024 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2024. С. 203-207. URL:

https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-01/Methodology_Tesy_13-14_11_2024_9.pdf

6. Чжан Х. Чжоу Чансінь (周昌新) – представник молодшого покоління «сильного» кольорового живопису школи Юньнань. *Дванадцяті наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 65-річчю заснування факультету теорії та історії мистецтва в НАОМА: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, НАОМА, 30 листопада 2024 р.* Львів-Торунь: Liha-Pres, 2024. – С. 202-203. URL: https://www.platonconference.kiev.ua/documents/12_platon_chit.pdf
7. Чжан Х., Котляр Є. Селянський реалізм Яо Чжунхуа (人物简介): сюжетно-образні особливості у творах 1970-х – 1990-х рр. *2nd International Scientific – Practical Conference «Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives»*, Klaipėda University, March 7th, 2025. Klaipėda, 2025. С. 195-198.
8. Чжан Х. Образи міста та ландшафту у пейзажах Венг Кейсюня (翁凯旋). *Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17-18 квітня 2025 року.* Харків: ХДАДМ, 2025. – С. 131-133. URL: www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/06/taranush-chitanna-2025.pdf