

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-14>

Євген КОТЛЯР

кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0001-7698-418X

Хен ЧЖАН

аспірант 4 курсу кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0009-0005-9972-5136

Бібліографічний опис статті: Котляр, Е., Чжан, Хен (2025). Формування юньнаньської школи живопису в Китаї першої та другої третини ХХ ст.: від «паризького» до «соцреалістичного» мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 98–112, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-14>

ФОРМУВАННЯ ЮНЬНАНЬСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ТА ДРУГОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.: ВІД «ПАРИЗЬКОГО» ДО «СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО» МИСТЕЦТВА

Метою статті є дослідження процесу формування юньнаньської школи живопису у контексті загальної еволюції образотворчого мистецтва Китаю упродовж двох періодів: «паризького» 1930–1940-х років та «соцреалістичного» 1950-х – середини 1970-х років.

Методологія. Автори спираються на методи типологічного, компаративного та історико-хронологічного аналізу. З метою визначення та обґрунтування основних етапів юньнаньської школи живопису був використаний метод періодизації.

Наукова новизна. Здійснений аналіз періоджерел дозволив визначити, дослідити та обґрунтувати основні етапи розвитку юньнаньської школи живопису та зосередитись на аналізі мистецтва «паризького» та «соцреалістичного» періодів. Досліджено внутрішні взаємозв'язки у контексті еволюції живопису кожного періоду, виявлено та проаналізовано сюжетно-тематичні особливості та динаміку стильового репертуару.

Висновки. Творчість митців «паризького» періоду першої половини ХХ ст. відіграла ключову роль для демаркації традиційного і модерного мистецтва. Знайомство із західноєвропейськими тенденціями в живописі спонукало митців до переосмислення власного досвіду, що помітно на прикладі творчості Ляо Сінсюе та Лю Цзімін – двох найвпливовіших постатей у живописі регіону цього часу. Обидва митці доклали чимало зусиль для взаємної інкорпорації китайського і західного мистецтва, намагаючись сформувати модерністське обличчя китайського живопису як самодостатнього явища. Поєднання організаційних і творчих зусиль дозволило сформувати контури юньнаньської школи живопису, які стають помітними в 1940-х роках і в царині художньої освіти, і у виставково-експозиційних проєктах. Юньнаньська школа живопису у 1950–1960-х роках відрізнялась широким розмаїттям жанрів та образно-стилістичних форм, що проявилось у характерній стилістичній та видовій еkleктиці. Ознакою цього стала тенденція використання гошуа для зображення соцреалістичних мотивів (творчість Ван Цзінюаня та Мей Сяоціна), та на противагу цьому, олійного живопису – для вираження неформальних символічних змістів (Чжан Дін). Саме у 1950-х роках юньнаньська школа виходить на загальнокитайський рівень: встановлюється її сюжетно-тематичний репертуар, стають впізнаними окремі художні напрямки (у першу чергу, живопису з етнічними мотивами), а також формуються засади феномену «сильного кольорового живопису».

Практичне значення. Текстові та зображальні матеріали публікації поглиблюють уявлення про регіональний живопис у контексті українського сходознавства, що має потенціал для наукової та навчальної роботи.

Ключові слова: китайське образотворче мистецтво, юньнаньська школа живопису, мистецтво провінції Юньнань, модернізм, «паризький» етап в еволюції китайського живопису, соцреалізм.

Yevgen KOTLYAR

PhD, Professor, Head of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0001-7698-418X

Heng ZHANG

postgraduate student of the 4th year of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0009-0005-9972-5136

To cite this article: Kotlyar, Ye., Zhang, Heng (2025). Formuvannia yunnansjkoï shkoly zhyvopysu v Kytai pershoi ta druhoi tretyny XX st.: vid “paryzjkoho” do “sotsrealistychnoho” mystetstva [Formation of the Yunnan school of painting in China in the first and second third of the 20th century: from the “Parisian” to the “socialist realist” arts]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 98–112, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-14>

FORMATION OF THE YUNNAN SCHOOL OF PAINTING IN CHINA IN THE FIRST AND SECOND THIRD OF THE 20TH CENTURY: FROM THE “PARISIAN” TO THE “SOCIALIST REALIST” ARTS

The purpose of the article is to study the process of formation of the Yunnan school of painting in the context of the evolution of Chinese fine arts during two periods: the “Parisian” 1930–1940s and the “socialist realist” 1950s – mid-1970s.

Methodology. The authors use the methods of typological, comparative and historical-chronological analysis. In order to identify and substantiate the main stages of the Yunnan school of painting, the periodization method was used.

Scientific novelty. The analysis of sources made it possible to identify, research and substantiate the main stages of the development of the Yunnan school of painting and focus on the analysis of the art of the first two periods: “Parisian” and “socialist realist” art. Internal relationships are studied in the context of the evolution of painting of each individual period. The article identifies and analyzes the thematic features of painting and the dynamics of the style repertoire.

Conclusions. The work of artists of the “Parisian” period of the first half of the 20th century. played a key role in the demarcation of traditional and modern art. Acquaintance with Western European trends in painting prompted artists to rethink their own experience, which is noticeable in the work of Liao Xinxue and Li Jiming – the two most influential figures in painting in the region at that time. Both artists made a lot of efforts for the mutual incorporation of Chinese and Western art, trying to form the modernist face of Chinese painting as a self-sufficient phenomenon. The combination of organizational and creative efforts allowed to form the concept of the Yunnan school of painting. This becomes noticeable in the 1940s both in the field of art education and in exhibition projects. The Yunnan School of Painting in the 1950s and 1960s was distinguished by a wide variety of genres and stylistic forms, which was manifested in a characteristic stylistic and species eclecticism. A sign of this was the tendency to use gohua to depict socialist realist motifs (the work of Wang Jinyuan and Mei Xiaoping). In contrast, the use of oil painting to express informal symbolic meanings (for example, in the paintings of Zhang Ding) showed the connection of oil painting with the traditions of Chinese art. It was in the 1950s that the Yunnan School reached the all-Chinese level: its thematic repertoire was established, artistic trends (primarily painting with ethnic motifs) emerged, and the foundations of the phenomenon of “strong color painting” were formed.

Practical significance. The text and visual materials of the publication deepen the understanding of regional painting in the context of Ukrainian oriental studies, which has practical potential for scientific and educational work.

Key words: Chinese fine arts, Yunnan school of painting, art of Yunnan province, modernism, “Parisian” stage in the evolution of Chinese painting, socialist realism.

Постановка проблеми. Дослідження становлення юньнаньської школи живопису (云南画派) у XX–XXI 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 1920–1940-х років, пов’язаний

із навчанням китайських художників за кордоном та пошуком дотичності традиційного мистецтва до західноєвропейських тенденцій; 2) етап соціалістичного реалізму 1950–1970-х років (мистецтво після заснування Нового Китаю); 3) 1980–1990-ті роки – період трансформацій та переосмислення спадщини 1920–1940-х років (в окремих працях його характеризують як живопис «другого» покоління китайського модернізму); 4) насамкінець, етап початку XXI століття, який, у свою чергу, поступово набуває власну внутрішню періодизаційну структуру. Подібна етапна система розвитку юньнаньської

школи живопису є загальним 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, Гао Мінлу (高名潞), автор «Історії сучасного образотворчого мистецтва Китаю»), що дозволяє характеризувати її як провідну форму вивчення регіональних шкіл живопису.

Звертає 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 рік – 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 митців за межами Китаю, розглядаються як другорядний процес у відношенні до мейнстріму 1950–1990-х років.

Важливою рисою 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 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 не є загальним правилом для Китаю 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 не є лінійним і має власну внутрішню логіку формування. Оскільки художня освіта напряму впливає із інституційних процесів, зазначений фактор має прямий стосунок до класичного підходу аналізу школи у віддзеркаленні 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 слід враховувати у дослідженні цієї школи.

Метою статті є дослідження процесу формування юньнаньської школи живопису у контексті загальної еволюції образотворчого мистецтва Китаю упродовж двох періодів: «паризького» 1930–1940-х років та «соцреалістичного» 1950-х – середини 1970-х років.

Огляд попередніх досліджень. У сучасній дослідженнях формування школи живопису Юньнаня зосереджується навколо двох підходів. Вчені, які вивчають історії сучасного живопису Китаю прагнуть до універсалізації, намагаючись вписати художнє життя регіону до загальноприйнятої концепції. Наприклад, у згаданій 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. У переліку таких дослідників особливе місце посідає Тан Хайтао (森茂芳 & 森文, 2007; 汤海, 2019). В якості частини історіографії питання ми розглядаємо публікації вчених, що здійснені в контексті українського сходознавства, зокрема фахові публікації Ш. Ван та Є. Котляра (Ван, 2024; Котляр, Ван, 2024).

Виклад основного матеріалу. *Етап раннього модернізму 1920–1940-х років.* Ляо Сінсюе (廖新学; 1903–1958) є однією із найважливіших постатей у формуванні школи живопису Юньнаня. 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 років (熊丽芬, 2015, с. 68).

У Куньміні Ляо Сіньює працює в галереях, дає приватні уроки олійного живопису та наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років вже має репутацію провідного сучасного художника регіону, що зарекомендував себе у портретному жанрі та міському пейзажі. У його творчості важливе значення набувають образи життя у провінції, що закріпилося у його подальшому творчому почерку (сцени з життя селян на тлі природних ландшафтів).

Дослідники його творчості звертають увагу на те, що як один з небагатьох митців олійного живопису в Юньнані 1930-х років, Ляо Сіньює сприймався як сучасний митець, який працював на перетині китайських та західних традицій, а також опанував різні види образотворчого мистецтва (живопис, скульптуру та графіку). Незабаром він очолив відділ образотворчого мистецтва Центру народної освіти провінції Юньнань, а влітку 1932 року за підтримки місцевого уряду був відраджений на навчання до

Франції. Не зважаючи на свої мистецькі здобутки, у Парижі художник обрав майстерню скульптури одного з учнів Огюста Родена та за більше ніж десятирічне перебування в Франції зумів здобути статус видатного китайського скульптора (红帆, 2008, с. 77).

Для розвитку школи юньнанського живопису західна кар'єра Ляо Сіньює мала непересічне значення. Художник ніколи не поривав взаємин із своїми учнями у Куньміні, продовжував керувати авторською галереєю «Сіньює Мейлінь». У 1937 році у Куньміні у залі народної освіти провінції Юньнань відбулась групова виставка олійного живопису, яка по суті стала звітною експозицією школи Ляо Сіньює. Сам митець представив на цій виставки картини, присвячені Юньнаню («Селяни садять рис» (рис. 1), «Життя рибалок», «Куньмінська повінь» та «Вибух порохового складу в Куньміні»). Суспільний резонанс у Юньнані мали і його паризькі виставки, зокрема дві персональні експозиції живопису і скульптури у 1946 році (рис. 2–3). Зрештою, восени 1948 року Ляо Сіньює, після п'ятнадцяти років життя та творчості у західній Європі, повертається до Юньнаня. Його звітна



Рис. 1. Ляо Сіньює. «Посадка рису». 1950. Полотно, олія



Рис. 2. Ляо Сінсьює.
«Портрет пані Ляо Сінсьює». 1940-і. П., о.



Рис. 3. Ляо Сінсьює.
«Ескіз жіночої фігури у Парижі». 1940. П., о.

виставка у Куньміні, в Залі перемоги в анти-японській війні, стала своєрідним програмним маніфестом юньнаньської школи олійного живопису та мала величезний вплив на тодішню художню спільноту у провінції (рис. 4). З точки зору розвитку юньнаньської школи, надзвичайно плідним стало десятиріччя творчості митця у 1940–1950-х роках. Ляо Сінсьює продовжує зосереджуватись на місцевих сюжетах, постійно звертається до образів повсякдення регіону, поєднує селянську та міську тематику (рис. 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 навчалася 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 Юйлянь, Фан Цзюньбі, Цай Вейляня тощо) відбулося на початку 1980-х років, що в цілому було пов'язано із актуалізацією жіночого живопису Китаю як самостійного художнього явища (Ван, 2024; Котляр, Ван, 2024). У цей період часу живопис та непростий

творчий шлях мисткині стали прецедентом для всієї юньнаньської школи, яка шукала мотивацію для подолання соцреалізму та прагнула оновити художню мову у тому числі через звернення до художньої спадщини республіканського Китаю першої половини ХХ ст. Прикладом цього є виступ Юань Юньшеня, 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 років (Chetham, 1984, с. 85).

Творчий злет Лю Цзимін припадає на кінець 1940–1950-ті років, коли вона, як випускниця Пекінської національної академії мистецтв була за рекомендаціями Сюй Бейхуна запрошена для продовження навчання у Франції. Перебування у колі китайських художників «першого» покоління модерністів (зокрема, Пань Юйлянь та Цзоу Ву-Кі) справило неабиякий вплив на її манеру, яка все більше наближалася до постімпресіонізму (熊秉明, 2005, с. 70–73).

Пошук власного авторського художнього стилю є помітним у творчості Лю Цзимін часів її навчання у Франції, адже художниця пробувала різні системи освіти та змінила щонайменше п'ять художніх студій (від позаакадемічної



Рис. 4. Ляо Сінсьює. «Яблука». 1948. П., о.

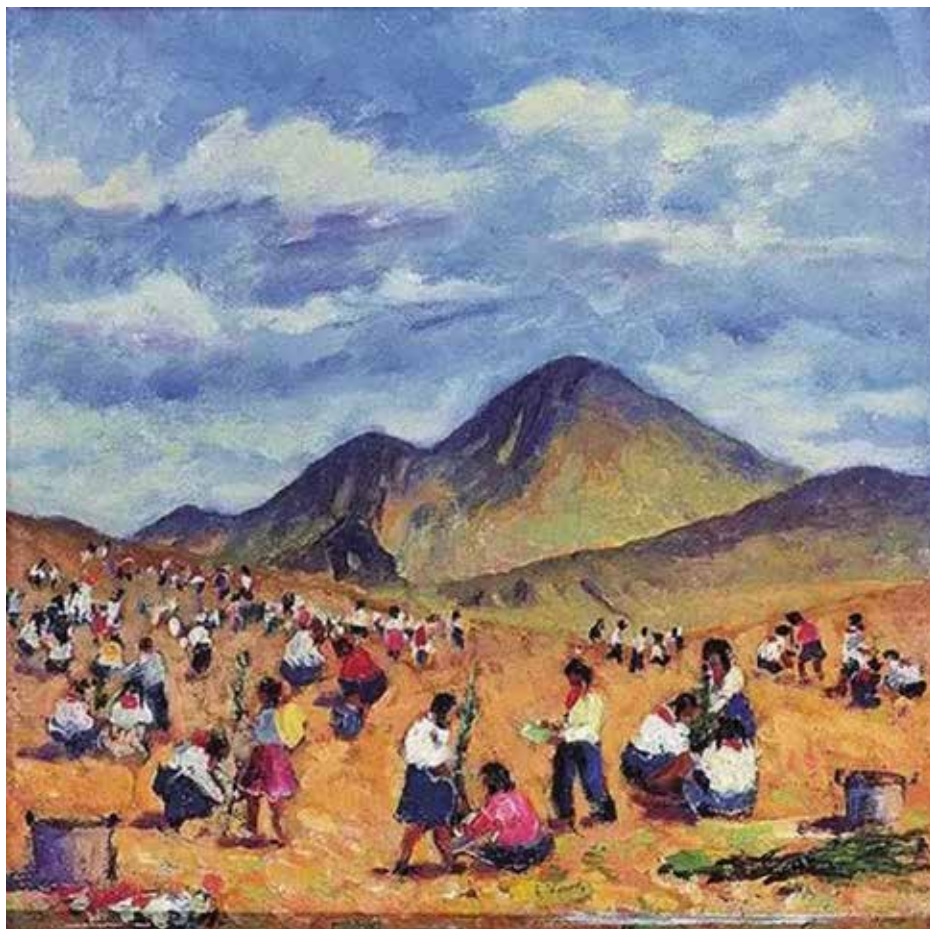


Рис. 5. Ляо Сінсьює. «Посадка дерев на горі Чанчун у Куньміні». 1956. П., о.

приватної «Гранд Шале» до майстерні Набонні у Паризькій академії мистецтв). Спільною рисою для китайських митців, що навчались у Франції, слід вважати прагнення показати власний художній досвід на батьківщині. Подібно до Ляо Сінсюе, картини Лю Цзимін експонувались в Китаї, а напередодні свого повернення мисткиня здійснила у Парижі персональну виставку.

Повернувшись до Куньміна у 1956 році, 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 (武俊, 2013, с. 64). Мистецька 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 (杨正国, 2009, с. 44).

Проте, як можна переконатись на прикладі порівняння картин паризького (рис. 6) та юньнаньського періодів (рис. 7), мисткиня навмисно застосовувала фігуративне спрощення.

На наш погляд, інтерпретація творчості Лю Цзимін та її ролі у формуванні школи живопису Юньнань має враховувати і соціокультурний контекст та суспільну атмосферу Китаю 1940–1950-х років, 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 стали віддзеркаленням патріархальних традицій, і лише її хвороба певною мірою вивільнила її життя для творчості та позбавило багатьох соціальних умовностей. Той факт, що Лю Цзимін повернулася до Нового Китаю після багаторічного і вкрай успішного навчання в Парижі, використовувалось як доказ громадської інтеграції старої аристократії до нової соціальної структури КНР. Не випадково у 1980-х роках, на хвилі відкриття «жіночого живопису», її стали називати «остання жінка-аристократка в китайському живописі» та «Бетховен живопису» (через



Рис. 6. Лю Цзимін.
«Жіночий портрет». 1947. П., о.



Рис. 7. Лю Цзимін.
«Автопортрет». 1961. П., о.

наслідки менінгіту Лю Цзімін в дитинстві оглухла) (张倩, 2003, с. 60–61).

У китайській академічній літературі стилістичні особливості живопису Лю Цзімін розглядаються у контексті еволюції європейського модернізму. Цілком закономірно, що в її олійному живопису відчувався вплив французьких постімпресіоністів. Про особливі відносини із естетикою Альбера Марке свідчить не тільки порівняння техніки та манери обох художників, але й прямі вказівки самої Лю Цзімін (杨佳, 2010, с. 32–33).

Етап соціалістичного реалізму 1950–1970-х років. Для розвитку будь-якої китайської регіональної художньої школи зазначений період є часом випробувань і буремних змін на тлі безперервної 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 році 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 країни. У другій половині 1950-х – початку 1960-х років мистецьке середовище Юньнань включало живопис соцреалізму, картини із виразними етнічними сюжетами та формальною мовою, а також різнобічні експерименти із традиційним живописом *гохуа*.

Мейнстрімні тенденції в китайському образотворчому мистецтві цього часу можна простежити на прикладі репертуару Національної художньої виставки у Пекіні, яка була започаткована у 1949 році 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 виставці 1949 року 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 характеризує початкову роль регіону в загальній художній ідеології КНР з її повною зміною мистецьких і громадських пріоритетів (赖荣幸, 2010, с. 75).

Проте вже друга Національна виставка 1955 року засвідчила не тільки саме існування юньнаньської школи, але й її особливу художню виразність на перетині західних, регіонально-етнічних та мейнстрімних тенденцій (吴雪杉, 2015, с. 65–66). Юньнань представляли роботи вже згаданого вище Ляо Сінсюе, який розглядався як один із головних засновників сучасного мистецтва Юньнаня та організатор регіональної художньої освіти, а також митців військової бригади Куньміна Лінг Лінга та Мей Сяоцін.

Творчість Лінг Лінга (林聆) пов'язана із домінуючим на той час у мистецтві Китаю соцреалізмом. 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 документуванням народження Нового Китаю. У творчості Лінг Ліня це набуло вкрай незвичних сюжетних мотивів, де побут, речі та повсякдення ніби говорять від імені людей. Стосовно юньнаньських мотивів, то такі митці як Лінг Лінг та Мей Сяоцін працювали безпосередньо із регіональними темами, акцентуючи у своїй творчості саме на провінції Юньнань. Це демонструє акварельна серія Лінг Ліня, присвячена старовинним передмістям Куньміна (рис. 8). 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 (汤海涛, 2019).

Прикладами таких робіт є картини Мей Сяоціна «Прогулянка тисячами миль снігу по плато» (1964) (рис. 9) та «Біля річки Ланьцан» Лінг 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 роках арт-критик Фен Му у передмові

до виставки картин художника в Наньчані: «Мей Сяоцін виріс разом з Новим Китаєм» (森茂芳, & 森文, 2007, с. 50–56). 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



Рис. 8. Лінг Лінг. «Старовинне передмістя Куньміна». 1949. Папір, акварель



Рис. 9. Мей Сяоцін. «Проходження тисяч миль снігом по плато». 1964. Папір, туш

розпочався із монументального полотна «В'їзд до Куньміна» (1956) (рис. 10).

Прикладом поєднання західноєвропейського живопису та китайських регіональних мотивів Юньнань є творчість Чжан Діна – одного з найбільш суперечливих художників 1950–1970-х років. Чжан Дін став відомим у художніх колах 1930–1940-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 1950–1960-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» (рис. 11). Вважається, що під час зустрічі Пікассо наголосив на тому, що він не розуміє чому китайці «повинні їздити до Парижа, щоб вивчати мистецтво» (王鲁湘, 2010, с. 49).

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 «Юньнанської 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 (рис. 12). Можна стверджувати, що Чжан Дін певною мірою закодував систему Пікассо у орнаментально-пласких формах цього умовного жіночого портрету.

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



Рис. 10. Мей Сяоцін. «В'їзд до Куньміна». 1956. П., о.



Рис. 11. Порівняння картин П. Пікассо (зліва: «Жаклін і квіти», 1954, п., о.) та Чжан Діна (справа: «Портрет юнака у сірому», поч. 1970-х, п., о.)



Рис. 12. Чжан Дін. «Жіноче ополчення». 1960. П., о.

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 (关于山水, 1961, 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* (潘欣信, & 王凯, 2010, с. 96). 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 (рис. 13).

Підсумовуючи зазначений етап 1950–1970-х років у розвитку юньнаньської школи живопису, слід звернути увагу на дві особливості. По-перше, маркування цього періоду як соцреалістичного є широким узагальненням, яке в більшості характеризує загальнокитайські тенденції. Південно-західна провінція розглядалась як віддалений та замкнений регіон, який не віддзеркалював в мистецтві типову пропагандистську картину становлення Нового Китаю. По-друге, етнічне розмаїття Юньнана дозволяло використовувати самобутність побуту і архаїчні повсякденні практики як джерело для образності і розмаїту сюжетно-тематичну палітру, що часто знімало з повістки критичні судження. Наприклад, вже згаданий вище Тан Хайтао, намагаючись узагальнити живопис Юньнана 1950–1960-х років характеризує цей етап як накопичення творчого потенціалу,



Рис. 13. Ван Цзінюань. «Прикордонники». 1973. Папір, туш

що відбилося у синергії жанрів, стилів, форм та навіть видів мистецтва (汤海涛, 2014, с. 115).

Зокрема, це стосується серії ксилографії Хуан Юн'юя до поетичного збірника «Ашима» (рис. 14), який поєднав літературні та живописні ремінісценції у вкрай впливовий етнічний наратив (魏海铭, 2013, 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 Даняня з його промовисто юньнаньською картиною «Дівчина Боуї». Зрештою, в цей час починає працювати низка молоді, творчий злет якої припадає на 1980–1990-ті рр. У цьому сенсі згадаємо картину Дін Шаогуана «Тасмнича Сішуанбаньна» (1994), яка створювалась на основі ескізів у 1960-х (рис. 15). Сам художник до еміграції в США у 1980 році майже двадцять років викладав на факультеті образотворчого мистецтва Юньнаньського університету мистецтв (1962–1979) (尹雯, 2000, 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 (рис. 16).

Висновки. Отже, 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 і модерного мистецтва. Знайомство із західноєвропейським живописом спонукало митців до переосмислення власного досвіду, що помітно на прикладі творчості Ляо Сінсює. Є очевидною художньо-стильова відмінність між його скульптурними роботами та олійним живописом. Митець приділив чимало уваги для взаємної інкорпорації китайського і західного мистецтва, намагаючись сформувати модерністське обличчя китайського живопису як самодостатнього явища. Зрештою, поєднання організаційних і творчих зусиль, а також прагнення першого покоління китайських модерністів працювати у Китаї, дозволило сформувати контури юньнаньської школи живопису. Вони стають помітними



Рис. 14. Хуан Юн'юй.
«Ашима». 1956. Папір, ксилографія



Рис. 15. Дін Шаогуан.
«Тасмнича Сішуанбаньна». 1994. П., о.



Рис. 16. Чжан Дін. «Міський пейзаж». Поч. 1960-х. П., о.

в 1940-х роках і в царині художньої освіти, і у виставково-експозиційних проєктах.

Юньнаньська школа живопису у 1950–1960-х роках 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. Вона віддзеркалилась у використанні *гохуа* для зображення соцреалістичних

мотивів (творчість Ван Цзінюаня та Мей Сяоціна), а олійного живопису – для вираження неформальних символічних змістів (Чжан Дін). Саме у 1950-х роках юньнаньська школа виходить на загальнокитайський рівень: встановлюється її сюжетно-тематичний репертуар, стають впізнаваними окремі художні напрямки (у першу чергу, живопису з етнічними мотивами), а також формуються засади феномену «сильного кольорового живопису».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Ш. Формування модерністичного обличчя жіночого живопису в Республіканському Китаю першої половини ХХ ст.: тематичний та жанровий репертуар. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 2. С. 68–77.
2. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 185–191.
3. Chetham D. The Art of Yuan Yunsheng. *The Massachusetts Review*. 1984. № 25 (1). P. 81–96.
4. 关于山水、花鸟画问题的讨论. 美术. 1961. 数字02. 页 47–48+68–69.
5. 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. 页 75–83.
6. 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. 页 74–77.
7. 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. 页 91–101.
8. 森茂芳, & 森文. (2007). 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. 页 50–56.
9. 汤海涛. 云南美术现象的发生及其文化效应. 美术. 2014. 数字 6. 页 113–116.
10. 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.
11. 王鲁湘. 为什么说张仃是个《大美术家》. 中国美术. 2010. 数字1. 页 44–51.
12. 魏海铭. 黄永玉的艺术人生. 文化交流. 2013. 数字11. 页 73–76.
13. 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. 页 62–70.
14. 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. 页 63–67.
15. 熊秉明. 《刘白鸣画集》序. 美术. 2005. 数字 3. 页 70–73.
16. 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. 页 67–71.
17. 杨佳. 云南早期风景油画探究. 美术教育研究. 2010. 数字 7. 页 32–33.

18. 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.
19. 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.
20. 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.

REFERENCES:

1. Wang, Sh. (2024). Formuvannia modernistychnoho oblychchia zhinochoho zhyvopysu v Respublikanskomu Kytaiu pershoi polovyny XX st.: tematychnii ta zhanrovyi repertuar. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 68–77 [in Ukrainian].
2. Kotlyar, Ye., Wang, Sh. (2024). Obraz zhinky u tvorchosti kytais'kykh khudozhnyts modernistok pershoi polovyny XX st.: mizh "lialkoii" ta "novoii ledi". *Fine Art and Culture Studies*, 3, 185–191 [in Ukrainian].
3. Chetham D. (1984). The Art of Yuan Yunsheng. *The Massachusetts Review*, 25 (1), 81–96 [in English].
4. (1961). 关于山水. 花鸟画问题的讨论 (1961) [About Landscape. Discussion on Issues Related to Flower and Bird Painting]. 美术 [Fine Arts], 2, 47–48+68–69 [in Chinese].
5. 红帆. (2008). 云南美术留学生与云南近现代美术教育 [Hong Fan. Yunnan Art Students Studying Abroad and Yunnan Modern and Contemporary Art Education]. 云南艺术学院学报 [Journal of Yunnan Arts Institute], 2, 75–83 [in Chinese].
6. 赖荣幸. (2010). 检阅与示范—1949 年第一届全国美展 [Lai Rongxing. Review and Demonstration – The First National Art Exhibition in 1949]. 美术学报 [Journal of Fine Arts], 3, 74–77 [in Chinese].
7. 潘欣信, & 王凯. (2010). 中国工笔画大事记简编 (1949–2010) [Pan Xinxin, & Wang Kai. A Brief Chronicle of Important Events in Chinese Fine Brushwork Painting (1949–2010)]. 中国画画刊 [Chinese Painting Magazine], 4, 91–101 [in Chinese].
8. 森茂芳, & 森文. (2007). 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 [Mori Shigeyoshi, & Mori Wen. This is an Art World of «Truth, Beauty and Solemnity» – a Review of Mei Xiaoqing's Artistic Creation]. 民族艺术研究 [National Art Research], 1, 50–56 [in Chinese].
9. 汤海涛. (2014). 云南美术现象的发生及其文化效应 [Tang Haitao. The Occurrence of Yunnan Art Phenomenon and Its Cultural Effect]. 美术 [Fine Arts], 6, 113–116 [in Chinese].
10. 汤海涛. (2019). 论 20 世纪 80 年代云南美术现象的历史成因 [Tang Haitao. On the Historical Causes of the Yunnan Art Phenomenon in the 1980s]. 收藏 [The Collector], 10 [in Chinese].
11. 王鲁湘. (2010). 为什么说张仃是个《大美术家》 [Wang Luxiang. Why is Zhang Ding a “Great Artist”?]. 中国美术 [Chinese Fine Arts], 1, 44–51 [in Chinese].
12. 魏海铭. (2013). 黄永玉的艺术人生 [Wei Haiming. Huang Yongyu's Artistic Life]. 文化交流 [Cultural Exchange], 11, 73–76 [in Chinese].
13. 吴雪杉. (2015). 媒介意识形态: 1950 年代的“速写运动” [Wu Xueshan. Media Ideology: The “Sketch Movement” of the 1950s]. 美术研究 [Fine Arts Research], 1, 62–70 [in Chinese].
14. 武俊. (2013). 引进与转换: 近现代云南美术教育溯源 [Wu Jun. Introduction and Transformation: The Origin of Modern Art Education in Yunnan]. 美术研究 [Fine Arts Research], 1, 63–67 [in Chinese].
15. 熊秉明. (2005). 刘自鸣画集》序 [Xiong Bingming. Preface to Liu Ziming's Painting Collection]. 美术 [Journal of Fine Arts], 3, 70–73 [in Chinese].
16. 熊丽芬. (2015). 滇南艺坛的先声 云南省博物馆藏廖新学作品赏介 [Xiong Lifen. A Pioneer of the Art Scene in Southern Yunnan: an Introduction to Liao Xinxue's Works in the Yunnan Provincial Museum]. 收藏家 [The Collector], 12, 67–71 [in Chinese].
17. 杨佳. (2010). 云南早期风景油画探究 [Yang Jia. Research on Oil Paintings Early Landscape in Yunnan]. 美术教育研究 [Art Education Research], 7, 32–33 [in Chinese].
18. 杨正国. (2009). 刘自鸣静物画浅析 [Yang Zhenguo. A Brief Analysis of Liu Ziming's Still Life Paintings]. 民族艺术研究 [National Art Research], 22 (2), 42–44 [in Chinese].
19. 尹雯. (2000). 丁绍光重彩画的民族审美意识特征 [Yin Wen. Characteristics of National Aesthetic Consciousness in Ding Shao Guang's Heavy Color Paintings]. 中国文化研究 [Chinese Cultural Studies], 2, 84–87 [in Chinese].
20. 张倩. (2003). 远离世俗的灵魂 特立于世的艺术—近访画家刘自鸣先生 [Zhang Qian. A Soul Far Away from the World, an Art that Stands Out from the World – A Recent Interview with Painter Liu Ziming]. 云南艺术学院学报 [Journal of Yunnan Arts Institute], 1, 60–61 [in Chinese].