

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ШКОЛИ ЮНЬНАНЬСЬКОГО ЖИВОПИСУ У ТВОРЧОСТІ ДЕН АНКЕ (邓安克) ТА ЙОГО УЧНІВ «МОЛОДШОГО» ПОКОЛІННЯ

ID ORCID 0009-0005-9972-5136

Хен ЧЖАН

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Проблематика регіональних художніх шкіл у живописі Китаю є надзвичайно важливою. Сучасний китайський живопис спирається на розмаїття локальних напрямів, проте в центрі уваги європейських дослідників переважно перебувають мейнстрімні художні явища. Натомість школа юньнаньського живопису має надзвичайно сильну позицію та через широке коло своїх представників впливає на загальну картину сучасного образотворчого мистецтва Китаю.

Мета статті полягає у вивченні характерних особливостей юньнаньської школи живопису на прикладі творчості одного з фундаторів школи, Ден Анке, та його учнів «молодшого» покоління Чжоу Чансіня та Гао Таня. Методологія дослідження спирається на історико-генетичні студії, що обґрунтовано потребою дослідження різних поколінь в еволюції живопису Юньнані. Як домінуючий застосовано спеціальний метод образно-стилістичного аналізу.

Творчість Ден Анке засвідчує важливість для сучасного китайського живопису регіонального художнього контексту. Унікальні особливості розвитку юньнаньської живописної школи демонструють розмаїття напрямів, яке при цьому є органічною частиною загального контексту олійного живопису Китаю. У творчості Ден Анке проявляється особливе ставлення до юньнаньського «сильного» кольорового живопису як до центральної художньої традиції, котра має репрезентативне значення. Творчість учнів Ден Анке «молодшого» покоління – Чжоу Чансіня та Гао Таня – засвідчує подальший розвиток художньої регіональної школи. Концепція «сильного» кольорового живопису продовжує домінувати у навчальних практиках та знаходить вираження у творчості молодих митців. У ході дослідження встановлено, що і Чжоу Чансінь, і Гао Тань активно експериментують з актуальними трендами в китайському образотворчому мистецтві. Для Чжоу Чансіня є характерним звернення до посттрадиційної естетики, застосування прийомів гохуа в олійному живописі. Гао Тань працює у міжжанровому просторі, експериментуючи з пейзажем, натюрмортом та сюжетно-тематичною картиною. Певний символізм і вирішення загальних формально-образних мистецьких завдань відрізняє їх творчість від етнографічної спрямованості їх учителя, підкреслюючи сучасний розвиток юньнаньської школи.

Ключові слова: сучасний живопис Китаю, юньнаньська школа живопису, «сильний» кольоровий живопис Юньнані, Ден Анке, Чжоу Чансінь, Гао Тань, етнографізм, колоризм, формальна мова

ВСТУП

Китайський живопис має надзвичайно розвинену регіональну парадигму, яка є наслідком унікальних географічних умов у поєднанні з соціокультурним та етнічним розмаїттям. Усе це пояснює важливу роль мистецтва регіональних меншин, яке функціонує у китайській художній культурі як повноцінний та впливовий феномен. Для сучасного митця зв'язок з регіональними школами або етнічними групами означає демонстрацію мистецької

ідентичності та закріплення символізму власного художнього статусу.

Усе зазначене повною мірою характеризує меншину Юньнані, що знаходиться на південному заході КНР (столиця – м. Куньмін). Упродовж другої половини XX – початку XXI ст. етнічна та соціокультурна особливість цього регіону зумовила формування власної школи живопису, яка отримала назву «юньнаньський “важкий” (“сильний”) кольоровий живопис» (云南重彩画) [1, с. 50–55]. Як художній феномен юньнаньська школа живопису прямо пов'я-

зана з багатим репертуаром природного довкілля у поєднанні з селянськими агломераціями та містами-мільйонниками. У цьому контексті Тан Хайтао вважає, що художній потенціал Юньнані (або Дянь) також є наслідком історичних взаємин місцевої культури з лаоською та в'єтнамською. При цьому і ландшафт, і культурні традиції Юньнані вирізняє відсутність характерної для багатьох регіонів Китаю скупченості людей та наявність важливої історичної спадщини [16, с. 45].

З інституціональної точки зору цей регіональний напрям у китайській 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.

Яскравим представником школи юньнаньського живопису є Ден Анке (邓安庆) – відомий сучасний китайський художник та педагог. Він є випускником (1977 р.) Академії мистецтва Юньнаньського коледжу мистецтва. Творче становлення Ден Анке пов'язане з регіональними художніми традиціями, які він представляє і на міжнародному рівні (переважно у Західній Європі, США та в країнах Азії) [2, с. 16–19].

Мета даної публікації полягає у вивченні характерних особливостей юньнаньської школи живопису на прикладі творчості одного з фундаторів школи, Ден Анке, та його учнів «молодшого» покоління Чжоу Чансіня та Гао Тяня.

ДОСЛІДНИЦЬКА ПАЛІТРА ЮНЬНАНЬСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

Юньнаньську школу живопису досліджує відомий митець та вчений Ву Джун (武俊). Його розвідки охоплюють як теоретичну проблематику викладання [3], так і питання творчості окремих представників цього регіонального художнього осередку [4]. Зазначимо, що саме Ву Джуну належить виділення та обґрунтування виняткової ролі Ден Анке у становленні вищої мистецької освіти в Юньнані у 1970–2000-х рр. [2, с. 16–18].

Велике значення для вивчення багатьох аспектів у розвитку художньої школи Юньнані має науковий доробок Ван Куньцяня (王坤茜), розвідки якого відомі з середини 2010-х рр. У полі його уваги перебувають переважно гострі проблемні питання, пов'язані з етнічною та гендерною репрезентацією. Окремо виділимо статті, в яких науковець досліджує проблематику візуального символізму живопису [6], пов'язуючи його з найбільш актуальними темами, наприклад локального статусу етнічних меншин Юньнані [7; 8].

Ознакою особливого значення окремих сюжетно-тематичних та жанрових напрямів у розвитку юньнаньської школи є дослідження Ши Сяохуа (石小花),

що зосереджується на вивченні пейзажних образів, розглядаючи їх як центральну форму вираження в художній еволюції школи [9, с. 151]. Як і в дослідженнях інших учених, Ши Сяохуа звертає особливу увагу на особливості художньої мови етнічних меншин [10, с. 45–47].

Зважаючи на те, що аналіз творчості представників «молодшої» генерації юньнаньської школи Чжоу Чансіня та Гао Тяня ще не вийшов на рівень окремого дослідження, ми звернулися до фахових публікацій загального характеру, які в цілому аналізують розвиток живопису зазначеної школи. Серед таких робіт варто виділити важливі публікації Лі Чжаоюй (李兆宇) [14] і На Ши (纳适) [15].

ТВОРЧІСТЬ ДЕН АНКЕ В КОНТЕКСТІ ШКОЛИ: КОЛО ОБРАЗІВ І ХУДОЖНІЙ МЕТОД

Як і більшість китайських художників, котрі у творчому сенсі сформувалися в буремний період 1980–1990-х рр., Ден Анке працює у різних жанрах, експериментуючи з різноманітними стилістичними напрямками. Проте найбільші його досягнення пов'язані з ландшафтними композиціями, що сполучають образи старовинних міст із природними осередками.

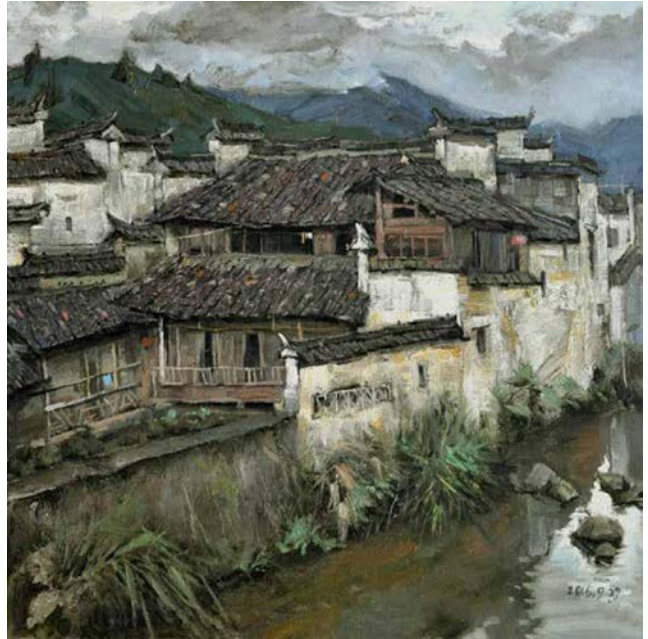
Велике значення має те, що митець народився у Юньнані та саме на ґрунті художньої самобутності цієї регіональної культури й школи здобув визнання. У своїх виступах і публікаціях Ден Анке неодноразово звертався до переосмислення власного досвіду як митця етнічної культури, що спонукає до пошуку історичних ремінісценцій та виявлення художньо-образних характеристик Юньнані [11]. Таке «відчуття Батьківщини», за словами Лю Міню (刘明玉), вирізняє Ден Анке з-поміж інших представників юньнаньської школи живопису [12, с. 17].

Наприклад, у серії робіт 1990-х рр., що присвячена місцям історичної спадщини Юньнані, живописець звертається до міської образності як до художнього засобу в інтерпретації сучасних властивостей 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 старих міст, історичних ландшафтів або окремих пам'яток. Як приклад згадаймо картину «Храм» (1993), що показує стару храмову архітектуру Юньнані в контексті історичного ландшафту, тобто поєднує дві важливі складові регіональної культури в одну спільну художню складову (іл. 1).

Живопис Ден Анке, присвячений старовинним містам Юньнані, 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



Іл. 1. Ден Анке. Храм. 1993. Полотно, олія. 80 × 100 см



Іл. 2. Ден Анке. Резиденція Хуей в Уюані № 5. 2016–2019. Полотно, олія. 80 × 80 см



Іл. 3. Ден Анке. Шангри-Ла № 5. 1980. Полотно, олія. 65 × 81 см



Іл. 4. Ден Анке. Паризький етюд № 20. 2007. Полотно, олія. 65 × 81 см

впритул пов'язані з міською культурою, що постійно знаходить місце й у творчості представників регіональної художньої школи. Проте для Ден Анке місто є передусім історичним простором, де перетинаються образи минулого з 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» [11, с. 80] (іл. 2).

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 природного ландшафту є характерним для робіт раннього етапу його творчості, наприклад серії «Шангри-Ла». Серія присвячена одному з найбільш загадкових та мальовничих місць Юньнані, яке поєднує старовинні міські осередки з унікальними

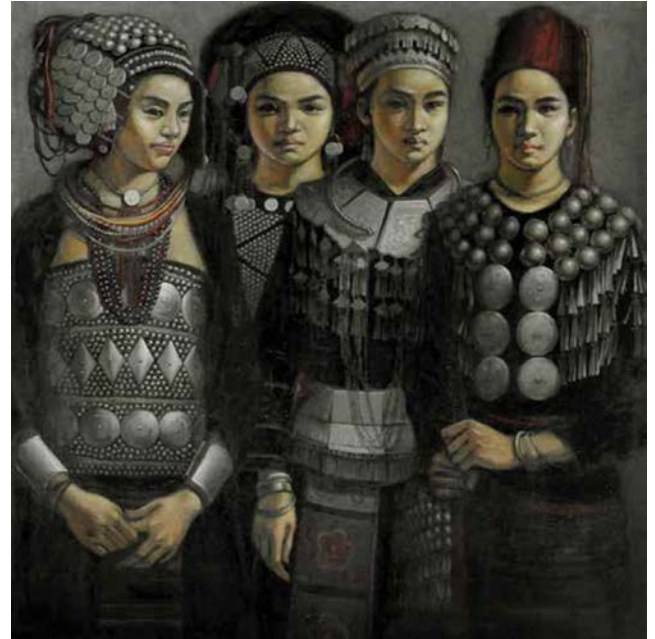
скелясто-водними ландшафтами (іл. 3). У художньому сенсі це поєднання є вкрай цікавим з образної точки зору, проте вимагає від художника дотримання правил жанрової репрезентації.

При цьому Ден Анке звертається і до класичного міського пейзажу, особливо у картинах, які фіксують його подорожі західноєвропейськими містами. Типовими картинами у відповідному жанрі є «Паризькі етюди» (2007) (іл. 4) – серія, що засвідчила увагу китайського художника до культури Франції, котра у першій половині ХХ ст. збурила художнє життя Китаю.

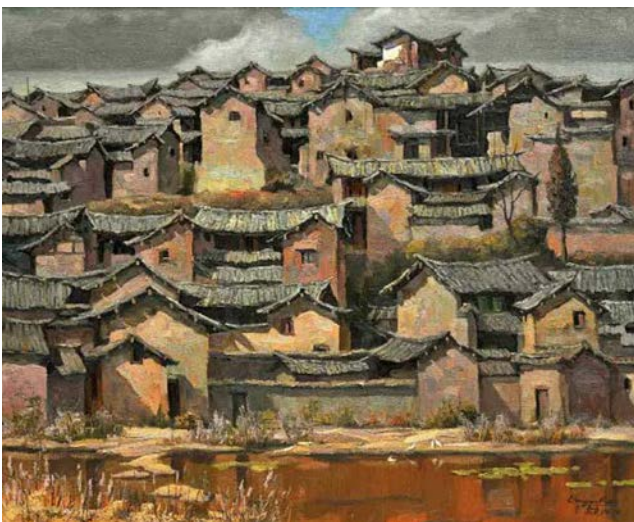
Міські образи та фіксація старовинних архітектурних ландшафтів Юньнані органічно перетинаються і в контексті символічних картин Ден Анке, в яких митець звертається до алегорій та художніх



Іл. 5. Ден Анке. *Збирання спогадів II* (права сторона диптиха). 2016. Полотно, олія. 105 × 105 см



Іл. 6. Ден Анке. *Срібні прикраси*. 1992. Полотно, олія. 120 × 120 см



Іл. 7. Ден Анке. *Місто Туаньжі*. 2006. Полотно, олія. 65 × 81 см



Іл. 8. Ден Анке. *Шангрі-Ла-1*. 2012. Полотно, олія. 65 × 81 см

метафор. На наш погляд, такі роботи можна поєднати в умовну серію, де автор використовує характерні елементи китайського парадного (палацового) живопису з його підкресленим символізмом та урочистим пафосом. Наприклад, серія «Збирання спогадів» (2015–2016) (іл. 5) є своєрідним підсумком багаторічного художнього дослідження автентичних архітектурних пам'яток Юньнані. У контексті зазначеної серії історична спадщина показана як символіка на геральдичному прапорі, що позначає більше ніж просто місце з минулого.

Елементи парадного портрету помітні й у символічній картині «Срібні прикраси» (1992) (іл. 6), яка присвячена народу мяо – одному з автохтонних етносів Юньнані. Жіночий ансамблевий костюм народу мяо має у своєму візуальному репертуарі

виразний елемент аксесуарної носії – специфічні металеві прикраси, що мають складне ритуальне значення. Як маркер ідентичності та засіб зображальної репрезентації, прикраси є символом архаїчного жіночого захисного амплуа, котре в сучасній етнографічній культурі мiao втратило первісне значення. Підкреслюючи цей мотив жінки-воїни, Ден Анке змінює знакову сутність архаїчного минулого, повертаючи йому справжнє значення.

З 2000-х рр. Ден Анке починає працювати в авторській «тихій» манері. Ця метафора виникла у художника під час роботи над образами старовинного міста Туаньжі (іл. 7), а остаточно закріпилась у серії «Шангрі-Ла» (2012) (іл. 8, 9).

Урочиста атмосфера цих робіт досягається за рахунок мінімізації художніх виразальних засобів,



Лл. 9. Ден Анке. *Шангри-Ла-2*. 2012. Полотно, олія. 81 × 81 см



Лл. 10. Ден Анке. *Великий каньйон 3*. 2004. Полотно, олія. 65 × 81 см

а також шляхом свідомого «знелюднення» міських пейзажів. Роботи Ден Анке зосереджені на архітектурі та ландшафті. Ігноруючи художні образі людей, що зазвичай неодмінно присутні в історичних місцях, художник позбавляється від зайвого «образного шуму», виявляючи таким чином образний потенціал пейзажу. Лю Міню підкреслює: «Перше, що я відчуваю в картинах Ден Анке, – це тиша» [12, с. 23].

У стилістичному сенсі авторська манера живопису Ден Анке є очевидною даниною традиціям юньнаньського «сильного» кольорового живопису. Проте, на відміну від інших представників регіональної школи, митець часто звертається до нейтральних кольорів, посилюючи їх образне звучання формально-композиційними засобами, а також тек-



Лл. 11. Чжоу Чансін. *Свідок*. 2019. Полотно, олія. 200 × 300 см



Лл. 12. Чжоу Чансін. *Осіння пісня про лотос*. 2020. Полотно, олія. 200 × 300 см

стурною технікою [13, с. 34–35]. Наприклад, у роботі «Великий каньйон 3» (2014) (іл. 10), яка є частиною більш значної серії, кольорова концепція є саме такою. На перший погляд, картина передає зелено-сріблясті світло-тонові характеристики старовинного міста досить лаконічно. При цьому дрібний мазок та прискіпливо написані деталі форм демонструють не зайву деталізацію як свого роду документацію образу, а навпаки, спробу монументалізувати конкретику мотиву, надати йому узагальненого звучання.

МОЛОДІ ПОСЛІДОВНИКИ ДЕН АНКЕ ЯК НАЩАДКИ ЮНЬ- НАНЬСЬКОЇ ШКОЛИ

Творчість Ден Анке, а також особливості художньої еволюції регіональної школи потребують більш широкого контекстуального аналізу, що дозволяє виявити властивості загального характеру та одночасно інтерпретувати унікальні риси у розвитку сучасного живопису Юньнані. Для розв'язання такого завдання вагоме значення мають історико-генетичні фактори, які можна простежи-



Іл. 13. Чжоу Чансін. *Ніжність Золотих пісків*. 2020. Полотно, олія. 200 × 300 см

ти на прикладі творчості учнів Ден Анке, зокрема представників «молодшої» генерації – Чжоу Чансіня (周昌新) та Гао Таня (高添).

На відміну від свого вчителя, який безпосередньо практикував метод соцреалізму та вже у зрілому віці свідомо відмовився від частини набутої художньої мови, Чжоу Чансін сформувався наприкінці 1990-х рр. у набагато більш відкритій атмосфері. Маючи практично необмежені можливості вибору, він звертався до різних напрямів, 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 індивідуального авторського пошуку.

Наприклад, картина «Свідок» (2019) (іл. 11) є типовим прикладом «сильного» кольорового живопису школи Юньнані. У сюжетному контексті твір є даниною поваги до традиційного жанру *хуа-няо* (квіти і 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 у контексті зображальних підходів школи вважається референцією поетизму, а також літературним підтекстом «нормативної» поетичної форми.

Картина «Осіння пісня про лотос» (2020) (іл. 12) демонструє інший аспект у розвитку юньнаньського живопису. З точки зору формального підходу, цей твір виконаний у манері «вільного пензля». Чжоу Чансін навмисно застосовує олійні фарби та широкий пензель для імітації рухів майстрів гунбі, тим самим створюючи враження, що олійна картина написана графічною технікою. Це поєднання разом з посиленою експресією теплих кольорів, які показані на гладкій поверхні води, створює сильне відчуття форми, що побудована одночасно плямами, мазками та промальованими лініями.

До подібного рішення Чжоу Чансін звертається і в картині «Ніжність Золотих пісків» (2020) (іл. 13). Цей твір менш декоративний та не так явно експлуатує традиційні підходи. Художник додає до репертуару виразальних засобів тонкі бризки фарби, які привносять до загального зображального простору ефект навмисного порушення цілісності форм. Проте це не руйнує сюжетно-тематичну єдність пейзажу, хоча й акцентує на вторинних засобах вираження.

У цілому творчість Чжоу Чансіня є прикладом найбільш традиційного напрямку розвитку сучасного «сильного» кольорового живопису юньнаньської школи. Він включає в себе використання живописних традицій та посилання на регіональну художню спадщину, але водночас дозволяє експеримен-



Іл. 14. Гао Тань. *Мрія*. 2018. Полотно, олія. 50 × 60 см

з 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 як зображальне тло. Картина оповідає про ритуал новорічного побажання, яке вивіщується на даху будинку у вигляді характерного тканого прапорця з написами.

Гао Тань застосовує щільний червоний колір з 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 з художніми традиціями «сильного» кольорового живопису, які, за словами На Ши (纳适), виражають експресивне значення на контрастах та акцентах [15, с. 77].



Іл. 15. Гао Тань. *Поле*. 2019. Полотно, олія. 20 × 100 см

тувати і з традиційними зображальними техніками, шукати власну авторську художню мову.

Продовжувачем традицій школи живопису Юньнані й безпосереднім учнем Ден Анке є також Гао Тань (高添). Він закінчив третю студію факультету олійного живопису Художнього інституту Юньнані, вчителями Гао Таня, крім Ден Анке, були такі відомі представники регіональної школи, як Чжао Юе (曹悦) та Ма Юня (马云). Важливість вивчення художнього доробку, жанрового репертуару та методу саме цього митця пов'язана з його вираженою здатністю одночасно і наслідувати типові властивості «сильного» кольорового живопису Юньнані, і розвивати власну творчість як самобутнього митця.

Лі Чжаоюй (李兆宇) зазначає, що 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 [14, с. 35]. Творчість Гао Таня представляє період трансформації та експериментального пошуку, що у першу чергу виражено в певній строкатості художнього репертуару. Митець прагне знайти власну лінію оповіді, звертається до різноманітних жанрів, експериментує зі стилістичними рішеннями.

Аналіз його творчості варто розпочати з картини «Мрія» (2018) (іл. 14), яка органічно споріднена



Іл. 16. Гао Тань. *Натюрморт*. 2019. Полотно, олія. 50 × 40 см

Ознакою пошуку відповідності між авторським баченням ландшафту та його візуальним представленням є картина «Поле» (2019), виконана у незвичному горизонтальному форматі (іл. 15). Провінція Юньнань відома своїми гірськими та рівнинними ландшафтами, які часто виступають мотивом для просторової орієнтації (гори – вертикальні форми; рівнини – горизонтальні). У даному разі художник відходить від традицій живописної школи Юньнані і в тоново-колірному сенсі, і з точки зору художньо-образного рішення. Пейзаж максимально відкритий і лаконічний, митець не застосовує дрібні форми та не деталізує контури.

У контексті нехарактерного для живопису школи Юньнань художнього підходу представляє Гао Тань і картину «Натюрморт» (2019) (іл. 16). Твір є незвичним у багатьох аспектах: від зображального до символічного. Художник створює своєрідну сюжетну колізію, котра впливає з жанрового стереотипу натюрморту як «тихого життя». Образ начебто має розкритись 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 й організація другого плану картини, де складки тканини вступають у взаємодію з предметними формами, привертаючи увагу до контрастів кольору у формі й світлотіні.

Творчість цих митців демонструє певний відхід від етнографізму, більш притаманного Ден Анке в бік більшої символічності й 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 і художніми традиціями.

ВИСНОВКИ

Таким чином, творчість Ден Анке засвідчує важливість для сучасного китайського живопису регіонального художнього контексту. Унікальні особливості розвитку юньнаньської живописної школи демонструють розмаїття напрямів, яке при цьому є органічною частиною загального репертуару олійного живопису Китаю.

Важливим висновком дослідження є те, що у творчості Ден Анке проявляється особливе ставлення до юньнаньського «сильного» кольорового живопису як до центральної художньої традиції, котра має репрезентативне значення. Художник розвивається у власному річищі, він змінює традиційні підходи та прагне працювати на рівні авторського стилістичного представлення.

Творчість учнів Ден Анке «молодшого» покоління – Чжоу Чансіня і Гао Таня (т. зв. міленіалів, які вийшли на художню арену на початку 2000-х рр.) – засвідчує подальший розвиток художньої регіо-

нальної школи. Концепція «сильного» кольорового живопису продовжує домінувати у навчальних практиках та знаходить вираження у творчості молодих митців. Між тим, і Чжоу Чансінь, і Гао Тань активно експериментують з актуальними трендами в китайському образотворчому мистецтві й виходять за межі етнографічних спостережень у творчості. Для Чжоу Чансіня є характерним звернення до посттрадиційної естетики, використання прийомів гошуа в олійній картині. Натомість Гао Тань працює у міжжанровому просторі, експериментуючи з пейзажем, натюрмортом та сюжетно-тематичною картиною. Творчість цих майстрів свідчить про наступний етап розвитку регіональної школи юньнаньського живопису в бік вирішення більш універсальних і сучасних завдань мистецтва, де збільшується роль суб'єктивного погляду. Проте живописна, зокрема колористична, стратегія цих митців наслідує й модернізує здобутки всієї школи. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. 许世虎, 曹斌. 云南重彩画艺术特点分析. 新西部: 理论版, 2007, (12X): 50–55 [Сюй Шиху, Цао Бинь. Аналіз художніх характеристик юньнаньського живопису з важкими кольорами. *Новий Захід: Теоретичне видання*. 2007. 12X. С. 50–55].
2. 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, (3), 16–19 [Ву Джун. Випуск 1977 року та сучасна вища мистецька освіта в Юньнані. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2014. № 3. С. 16–19].
3. 武俊. 选择 意义—浅论云南艺术学院油画第二工作室的理论与实践. 云南艺术学院学报, 2002, (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].
4. 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, (4): 71–74 [Ву Джун. Творчість і сучасний культурний дух: Коротка дискусія про творчість олійного живопису Юньнаньського художнього інституту. *Мистецтвознавство*. 2001. № 4. С. 71–74].
5. 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, (3): 16–19 [Ву Джун. Випуск 1977 року та сучасна вища мистецька освіта в Юньнані. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2014. № 3. С. 16–19].
6. 王坤茜. 云南少数民族女性视觉符号. 名作欣赏: 中旬, 2016, (1): 78–80 [Ван Куньцян. (2016). Візуальні символи жіночих меншин у Юньнані. *Оцінка шедеврів: середина місяця*. 2016. № 1. С. 78–80].
7. 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, (11), 36–38 [Ван Куньцян. Семіотична перспектива етнічних меншин у Юньнані. *Оцінка шедеврів*. 2015. № 11. С. 36–38].
8. 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, (1): 73–74 [Ван Куньцян. Унікальність візуальної системи етнічних меншин: оцінка шедеврів. *Оцінка шедеврів*. 2016. № 1. С. 73–74].
9. 石小花. 云南油画风景的现状分析. 艺术科技, 2014, (5): 151–154 [Ши Сяохуа. Аналіз поточної ситуації пейзажів олійного живопису в Юньнані. *Художня технологія*. 2014. № 5. С. 151–154].
10. 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, (24): 45–47 [Ши Сяохуа. Застосування мови живопису юньнаньських етнічних меншин у вираженні пейзажних образів у олійних картинах. *Молодь*. 2012. № 24. С. 45–47].
11. 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, (1): 79–80 [Ден Анке. Досвід природних кольорів і абстрактне створення кольорів картини. *Журнал Юньнаньського інституту мистецтв*. 2000. № 1. С. 79–80].
12. 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]. Академія мистецтва Юньнань, 2009].
13. 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, (10): 34–35 [Ван Цюян. Дослідження юньнаньського живопису в контексті сучасного мистецтва. *Популярна література і мистецтво*. 2012. № 10. С. 34–35].
14. 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, (23): 35 [Лі Чжаоюй. Спостерігаючи за чистою землею: розвиток олійного живопису Юньнань. *Популярна література і мистецтво*. 2012. № 23. С. 35].
15. 纳适. 论“云南画派”的生成—云南美术之瑰丽奇葩. 美术界, 2010, (5): 75–79 [На Ши. Про формування «Юньнаньської школи живопису» – чудові та чудові твори мистецтва Юньнань. *Світ мистецтва*. 2010. № 5. С. 75–79].

REFERENCES:

1. 许世虎, & 曹斌. (2007). 云南重彩画艺术特点分析. 新西部: 理论版, 12X, 50–55 [Xu Shihu, & Cao Bin. (2007). Analysis of the artistic characteristics of Yunnan heavy color painting. *New West: Theoretical Edition*, 12X, 50–55]. [In Chinese].
2. 武俊. (2014). 七七级与云南当代高等美术教育. 云南艺术学院学报, 3, 16–19 [Wu Jun. (2014). Class of 1977 and contemporary higher art education in Yunnan. *Journal of Yunnan Arts Institute*, 3, 16–19]. [In Chinese].
3. 武俊. (2002). 选择 意义—浅论云南艺术学院油画第二工作室的理论与实践与教学实践. 云南艺术学院学报, 3, 48–51 [Wu Jun. (2002). Choice and significance: A brief discussion on the theoretical research and teaching practice of the second oil painting studio of Yunnan Arts Institute. *Journal of Yunnan Arts Institute*, 3, 48–51]. [In Chinese].
4. 武俊. (2001). 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, 4, 71–74 [Wu Jun. (2001). Margin, Creation and Contemporary Cultural Spirit: A Brief Discussion on Oil Painting Art Creation of Yunnan Art Institute. *Fine Arts Research*, 4, 71–74]. [In Chinese].
5. 武俊. (2014). 七七级与云南当代高等美术教育. 云南艺术学院学报, 3, 16–19 [Wu Jun. (2014). Class of 1977 and contemporary higher art education in Yunnan. *Journal of Yunnan Arts Institute*, 3, 16–19]. [In Chinese].
6. 王坤茜. (2016). 云南少数民族女性视觉符号. 名作欣赏: 中旬, 1, 78–80 [Wang Kunqian. (2016). Visual symbols of ethnic minority women in Yunnan. *Masterpieces appreciation: mid-month*, 1, 78–80]. [In Chinese].
7. 王坤茜. (2015). 云南少数民族视觉艺术的符号学透视. 名作欣赏: 中旬, 11, 36–38 [Wang Kunqian. (2015). A semiotic perspective on the visual arts of ethnic minorities in Yunnan. *Masterpieces appreciation: mid-month*, 11, 36–38]. [In Chinese].
8. 王坤茜. (2016). 云南少数民族视觉艺术符号系统的独特性. 名作欣赏: 中旬, 1, 73–74 [Wang Kunqian. (2016). The uniqueness of the symbol system of the visual arts of ethnic minorities in Yunnan. *Masterpieces appreciation: mid-month*, 1, 73–74]. [In Chinese].
9. 石小花. (2014). 云南油画风景的现状分析. 艺术科技, 5, 151–154 [Shi Xiaohua. (2014). Analysis of the current status of Yunnan oil painting landscape. *Art Technology*, 5, 151–154]. [In Chinese].
10. 石小花. (2012). 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, 24, 45–47 [Shi Xiaohua. (2012). The application of Yunnan ethnic minority painting language in the expression of oil painting landscape imagery. *Youth Years*, 24, 45–47]. [In Chinese].
11. 邓安克. (2000). 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, 1, 79–80 [Deng Anke. (2000). The experience of natural colors and the abstract creation of picture colors. *Journal of Yunnan Arts Institute*, 1, 79–80]. [In Chinese].
12. 刘明玉. (2009). 邓安克民族民居绘画艺术研究 [D]. 云南艺术学院 [Liu Mingyu. (2009). Research on the painting art of Deng Anke national dwellings [D]. *Yunnan Art Institute*]. [In Chinese].
13. 王秋艳. (2012). 当代美术语境中的云南重彩画研究. 大众文艺: 学术版, 10, 34–35 [Wang Qiuyan. (2012). A study of Yunnan heavy color paintings in the context of contemporary aesthetics. *Popular Literature and Art*, 10, 34–35]. [In Chinese].
14. 李兆宇. (2012). 守望净土—云南风景油画的发展历程. 大众文艺: 学术版, 23, 35 [Li Zhaoyu. (2012). Watching the pure land: the development of Yunnan landscape oil painting. *Popular Literature and Art*, 23, 35]. [In Chinese].
15. 纳适. (2010). 论“云南画派”的生成—云南美术之瑰丽奇葩. 美术界, 5, 75–79 [Na Shi. (2010). On the formation of the "Yunnan School of Painting" – the magnificent and unique Yunnan art. *Art World*, 5, 75–79]. [In Chinese].

16. 汤海涛. 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, (3): 45–50 [Тан Хайтао. Досягнення та вплив творчості Юньнані за 40 років реформ і відкритості. Національне мистецтвознавство. 2019. № 3. С. 45–50].

16. 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, 3, 45–50 [Tang Haitao. (2019). The achievements and influence of Yunnan art creation in the 40 years of reform and opening up. *National Art Research*, 3, 45–50]. [In Chinese].

DOI 10.61993/2786-7285.2024.02.06

Heng ZHANG

DOMINANT FEATURES OF THE YUNNAN PAINTING SCHOOL IN THE WORK OF DENG ANKE (邓安克) AND HIS STUDENTS OF THE YOUNGER GENERATION

In Chinese painting, the study of regional art schools is a crucial area of research. Contemporary Chinese painting is shaped by a variety of local trends, yet European scholars focus on mainstream artistic phenomena. In contrast, the Yunnan painting school holds an extremely strong position, exerting a significant influence on the broader landscape of modern Chinese fine art through its diverse representatives.

The aim of the article is to examine the dominant features of the Yunnan painting school through the work of one of the founders of the school, Deng Anke, and his students from the younger generation, Zhou Changxin and Gao Tan. The research methodology is based on historical and genetic analysis, which is essential for understanding the evolution of Yunnan painting across generations. Additionally, the study employs figurative-stylistic analysis as a key method for evaluating artistic tendencies. Deng Anke's work underscores the importance of regional artistic contexts in contemporary Chinese painting. The unique development of the Yunnan painting school highlights its diverse directions, forming an integral part of the broader repertoire of Chinese oil painting. His works emphasize Yunnan "strong" color painting as a central artistic tradition with a distinct representative significance. The artistic development of Deng Anke's students, Zhou Changxin and Gao Tan, reflects the ongoing evolution of this regional school. The concept of strong color painting remains dominant in educational practices and continues to shape the work of emerging artists. The study reveals that both Zhou Changxin and Gao Tan actively engage with contemporary trends in Chinese fine art. Zhou Changxin integrates post-traditional aesthetics, incorporating gohua techniques into oil painting, while Gao Tan explores an intergenre space, experimenting with landscape, still life, and narrative painting. Their work, marked by symbolism and broader formal-figurative artistic inquiries, departs from the ethnographic orientation of their teacher, emphasizing the modern trajectory of the Yunnan school.

KEYWORDS: modern Chinese painting, Yunnan school of painting, "strong" color painting of Yunnan, Deng Anke, Zhou Changxin, Gao Tan, ethnography, colorism, formal language

Стаття надійшла до редакції: 12.07.2024

Прийнята до публікації: 07.08.2024

Дата публікації: 29.08.2024

© Чжан Х., 2024



Ця робота ліцензується відповідно до
Creative Commons Attribution 4.0 International License