

ТРАДИЦІЙНИЙ КОСТЮМ НАРОДІВ ПРОВІНЦІЇ ЮНЬНАНЬ У ЖАНРОВОМУ ТА СЮЖЕТНО- ТЕМАТИЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ ЮНЬ- НАНЬСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

ID ORCID 0009-0005-9972-5136

Хен ЧЖАН

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Стаття присвячена аналізу напрямів художньо-образної репрезентації традиційного етнічного костюму провінції Юньнань у контексті сучасного живопису регіональної юньнаньської школи. Основна увага зосереджена на дослідженні двох аспектів у жанровому та сюжетно-тематичному репертуарі школи: вираження за допомогою костюму регіональних етнічних особливостей через поєднання жанрів пейзажу і сюжетної картини; та внесення до жанру портрету етнічної художньої образності як виражального засобу, що допомагає розкрити внутрішню драматургію картини. Висновками дослідження є те, що саме через актуалізацію особливостей ландшафту та традиційної культури регіону, що складає цілісну картину ідентичності Юньнані, художня школа репрезентує багату палітру образів, які перебувають на межі традиційного та сучасного. У свою чергу, в контексті художнього вираження етнічної сутності регіону традиційний костюм народів Юньнані використовується митцями як повноцінна та різноманітна візуальна мова, що насамперед проявляється в портретному жанрі й трансформаціях пейзажу і сюжетної картини. Якщо для портрету подібна мистецька техніка є доволі традиційною, то залучення ландшафту як повноцінного «культурного героя» з власним багажем етнічних маркерів можна розглядати за 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 й розгорнуту панораму культурного розмаїття провінції. У свою чергу, залучення традиційного костюму й використання його елементів у різних живописних стратегіях і авторських стилістиках підсилюють регіональний колорит та етнічну специфіку «сильного» кольорового живопису Юньнані.

Ключові слова: традиційний костюм, художня репрезентація, сучасний живопис Китаю, юньнаньська школа живопису, етнографізм, Бай Ши, Сунь Цзінбо, Яо Чжунхуа

ВСТУП ТА ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ ТЕМИ

Відомому китайському досліднику етнічного мистецтва Хонг Є-Джі належить яскрава поетична метафора, котра характеризує провінцію Юньнань як «захопливий гобелен, витканий з ниток етнічного розмаїття й культурної спадщини» та «плавильний тигель з традицій, мов, звичаїв, сформованих століттями взаємодії між різноманітними етнічними групами» [1, с. 53]. Така оцінка є тим більш справедливою з огляду на унікальність побідної соціокультурної структури у порівнянні з іншими регіонами Китаю. Етнічна мапа Юньнані нараховує більше двох десятків народів, серед яких п'ятнадцять є унікальними саме в межах зазначеного регіону [1, с. 52]. Подібна складність

культурного ландшафту Юньнані зумовлює міждисциплінарний характер будь-яких його досліджень, коли вивчення того чи іншого аспекту в розвитку регіону вимагає одночасного звернення до антропології, соціології або історії.

Не є винятком 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 поширенні, ствердженні та вивченні особливостей костюму цієї провінції. Як підкреслюють Чжао Цзянь (赵佳音) та Ван І (王羿), традиційний китайський одяг «подібний до стилю китайського живопису вільної руки», а його юньнаньська гілка є поєднанням особливої художньої живописності та життєвої сили природи [11].

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, дзіппо, ну, пумі та ва), що є унікальними для китайського контексту в цілому. Хоч таке рішення в першу чергу спрямоване на пошук туристичної привабливості провінції, воно впливає і на художнє життя у регіоні, формує атмосферу автентичності та допомагає у збереженні етнічного розмаїття як культурного пріоритету провінції [8]. З точки зору розвитку школи живопису Юньнані, це мало значення для актуалізації етнічних тем у загальному сюжетно-тематичному репертуарі, а також стало важливим каталізатором для художнього осмислення символізму традиційного костюму.

Наприклад, у дослідженні символічного значення китайського костюму та напрямів його представлення у сучасному живописі Дай Пін (戴平) виділив три умовні групи символів: іконічні, знакові та символи без чіткого референційного значення. На думку дослідника, умовність цих груп пов'язана з неможливістю ідентифікувати конкретну символіку елементів костюма в 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. Оскільки традиційний китайський костюм не лише повідомляє інформацію, а й приховує її, ця обставина дає можливість художникам обирати референцію символів ансамблевого строю та акцентувати на чомусь конкретному [4, с. 143].

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

Вивчення етнічного костюму в зображальних мотивах школи юньнаньського живопису наскрізно пов'язане з науковими доробками тих дослідників, чиї праці заклали фундамент вивчення проблеми. Насамперед звернімо увагу на праці загального характеру, що актуалізують питання етнічної репрезентації меншин регіону в художніх творах. У цьому контексті велике значення для нашого дослідження мають статті Ло Лі (罗莉) [8], Сюе Цілун (薛其龙) [9] та Се Цзянде (谢建德) [10], де аналізується зазначена тенденція саме як важливе питання еволюції художньої культури. Кон-

кретизують проблематику, що винесена у заголовок статті, дослідження Тан Хайтао (汤海涛) [6], Лі Гуїнань (李贵男) [5] та Х. Є-Джі (Ji, H. Y.) [1], безпосередньо націлені на розв'язання проблем етнічної орієнтованості юньнаньської школи живопису. Насамкінець, окрему групу досліджень складають праці самих юньнаньських художників, які є викладачами регіональних академічних установ та виступають одночасно і як митці, і як дослідники. Серед них провідну роль відіграють Бай Ши (白实) [7] та Яо Чжунхуа (姚钟华) [13].

РЕГІОНАЛЬНИЙ ЕТНІЧНИЙ КОСТЮМ У СИСТЕМІ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ ПЕЙЗАЖУ ТА СЮЖЕТНОЇ КАРТИНИ

Як маркер присутності локального компоненту й ознака регіонального колориту, етнічна образність костюму використовується багатьма художниками Юньнані, що можна вважати однією з характерних рис цієї школи. Така манера дозволяє створювати панорамні сюжетні полотна, які фіксують типові сцени з селянського життя, показують елементи традиційного побуту й акцентують на синергії ландшафту та людини. Типове вираження такі риси знаходять у творчості Бай Ши та Яо Чжунхуа – двох художників, принципово важливих для розвитку юньнаньської 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 зі специфікою «червоної» землі Юньнані, яка для художників регіону виступає в ролі естетичного чинника. Митець зауважує: використання червоного кольору як фонового є непростим композиційним завданням, що змушує розкласти картину на кольорні плями й координувати їх з формами фігур і ландшафту. З іншого боку, це дозволяє краще зрозуміти сутність кольорних мотивів традиційного одягу народів сані, який, за поетичним висловом Бай Ши, «просочений червоною магією землі» [7, с. 46] (іл. 1). 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, котрий для звичайного селянина є способом взаємодії між буденністю та святом (іл. 2, 3).

Етнічні мотиви у творчості Яо Чжунхуа пов'язані з мейнстримними тенденціями у розвитку китайського образотворчого мистецтва, зокрема з провідним статусом «селянського реалізму» та важливістю для художника регіональної школи представляти власні місцеві художні тренди. Проте занурення митця в етнічну естетику пов'язане з його захопленням історичними художніми образами [3].



Іл. 1. Традиційний костюм народу сані в Юньнані.
URL: <https://www.yunnanexploration.com/costumes-of-sani-ethnic-people.html>



Іл. 2. Бай Ши. Червона земля. Золота, осіння. 2012.
Полотно, олія. 140 × 160 см



Іл. 3. Бай Ши. Червона земля. Серія III. 2013.
Полотно, олія. 140 × 160 см



Іл. 4. Яо Чжунхуа. Голос Пекіна. 1972. Полотно, олія

У 1972 р. 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. На віддаленому гірському плато селяни слухають національне радіо (звідси назва роботи «Голос Пекіна»). Як і в інших картинах Яо Чжунхуа цього періоду, точність відтворення костюму та самої сцени поєднується зі стереотипними узагальненнями, котрі є не стільки елементом повсякденної дійсності народів Юньнані, 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 фрагмента (іл. 4).

Цього ж року на замовлення Національного музею історії Китаю Яо Чжунхуа створює велике панно

«Жовта річка» (2,5 × 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 Чжунхуа до написання цього полотна сформувала творчий метод майстра на подальші роки: митець завжди досліджував місцеві культури, робив ескізи історичних та сучасних костюмів, намагаючись сформувати правильне авторське бачення ландшафту як своєрідного «історичного героя» (іл. 5). Саме ця картина надихнула Яо Чжунхуа на серію робіт, пов'язаних з Юньнанню. Практично впродовж 1970–1990-х рр. митець ретельно працював над образами народів цієї провінції, віддаючи перевагу народам *баї*, *сані* та *мяо* [13, 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-



Іл. 5. Яо Чжунхуа. Жовта річка. 1972. Полотно, олія.
250 × 500 см. Національний художній музей КНР



Іл. 6. Яо Чжунхуа. Повернення додому. 1990.
Полотно, олія. 130 × 180 см

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) (іл. 6), «Біля старого кам'яного млина» (1986) (іл. 7) та «Бамбукова картина» (1988) (іл. 8). Дані картини об'єднує ідея справжності селянської праці. Ця ідея зумовлює потребу в максимально автентичному представленні образів, без метафоричних перебільшень. Певним винятком із цього правила є полотно «Куафу жетя за сонцем» (1963), присвячене важливій для Юньнані легенді про походження гір та річок, де художник зберігає автентичну «простоту» чоловічого одягу на тлі гіперболізації ідеї руху (іл. 9).

Друга група представляє картини, що є панорамами 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» (1975) (іл. 10). Сюжет розгортається у «кам'яному лісі», на відомо-



Іл. 7. Яо Чжунхуа. Біля старого кам'яного млина. 1986.
Полотно, олія. 180 × 150 см



Іл. 8. Яо Чжунхуа. Бамбукова картина. 1988.
Полотно, олія. 140 × 180 см

му юньнанському гірському плато, яке в подальшому неодноразово буде в центрі уваги художників регіону. Сама подія пов'язана з важливим архаїчним ритуалом, що поєднує давні землеробські та скотарські культи. Схожу естетику народного свята з умовностями у відображенні ансамблевого одягу можна помітити у картині «Сані, гори, весна» (1981) (іл. 11).



Лл. 9. Яо Чжунхуа. *Куафу женеться за солнцем*. 1963. Полотно, олія. 102 × 180 см. Приватне зібрання



Лл. 10. Яо Чжунхуа. *Свято народу сані*. 1975. Полотно, олія. 185 × 200 см. Національний художній музей КНР



Лл. 11. Яо Чжунхуа. *Сані, гори, весна*. 1981. Полотно, олія. 130 × 170 см. Національний художній музей КНР



Лл. 12. Святковий одяг молодої незаміжньої дівчини народу сані з провінції Юньнань.
URL: <https://www.flickr.com/photos/davidstanleytravel/48626389221>

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. Сюе Цілун 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 [9, с. 89] (іл. 12).

ЕТНІЧНА ОБРАЗНІСТЬ ТРАДИЦІЙНОГО ОДЯГУ В ХУДОЖНІХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ

Помітною тенденцією є залучення етнічних особливостей естетики традиційного костюму в структуру *портретного художнього образу*. Досить часто такий тип поєднується з сюжетною картиною, що дозволяє показати дію, процес, взаємини і на цьому тлі через естетику костюму більш повно розкрити образну взаємодію.



Іл. 13. Сунь Цзінбо. *Нова пісня асі*. 1972. Полотно, олія.
130 × 215 см



Іл. 14. Святковий одяг молодих дівчат народу асі в Юньнані. URL: <https://www.yunnanexploration.com/costumes-of-axi-ethnic-people.html>

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

Його спогади щодо популярності етнічного живопису 1960–1970-х рр. пов'язують географічну віддаленість провінції Юньнань зі специфікою культурного середовища цього прикордонного регіону, котре художник характеризує як архаїчне та консервативне. З іншого боку, саме це, на думку Сунь Цзінбо, ще більше стимулювало бажання вчитися, переписувати тексти з книг, малювати з нечисленних альбомів, а також спостерігати за навколишнім селянським життям [14, с. 91]. Таким чином, картини Сунь Цзінбо є цікавим поєднанням самостійних творчих експериментів з академічною школою живопису, а також результатом постійної роботи з натурними ескізами.

До завершення Культурної революції Сунь Цзінбо працював у фарватері соцреалізму, проте і в цьому контексті митцю вдавалося знайти органічну межу репрезентації етнічного, реалістично-побутового та ідеологічно романтизованого образу. За

приклад згадаймо картину «Нова пісня асі» (1972), що використовує типовий образ щасливих селян, котрі сумлінно виконують повсякденну працю (іл. 13). Проте Сунь Цзінбо обирає ритуально-святковий антураж, до певної міри виправдовуючи піднесений настрій молодих дівчат-селянок з народу асі (іл. 14). Досить ретельно представляючи традиційний жіночий костюм, художник, утім, залишається 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 1960–1980-х рр., які здебільшого були написані в Юньнані за мотивами ескізів у селищах народів цього регіону. Для Сунь Цзінбо 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 в 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 неаксесуарного повсякденного одягу (тобто одяг без зовнішнього кола прикрас), уникаючи посилення яскравості та не заграючи з екзотикою місцевого орнаменту. При цьому всі належні ознаки жіночого костюму народу сані присутні та природно показані в портретному образі молоді дівчини (іл. 15).

Сюжетна основа картини є домінуючим мотивом у художньому рішенні твору «Учень тибетської початкової школи в Зеку, Цінхай» (1979). Як і в більшості своїх робіт, Сунь Цзінбо не імітує ознаки народності або етнічного значення своїх героїв, прагнучи розкрити життєву правдивість сцени реалістичними художніми засобами. У їх контексті етнічна виразність займає важливе місце, проте не стає приводом для гіперболізації. Учень школи показаний у природному середовищі та в справжньому повсякденному антуражі одягу, який віддзеркалює специфіку праці юнака. Саме це визначає стриманість кольору, специфіку побудови світла та межі тих етнічних ознак костюму, які глядач має побачити у подібній сцені (іл. 16).

Ознакою того, що митець тонко відчуває кордони між реалістичним образом та художньою метафорою, є його роботи на міфологічну тема-



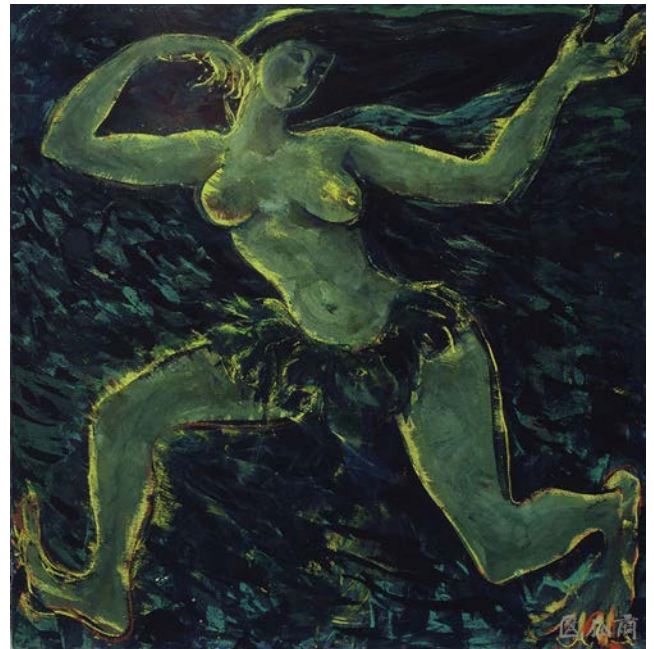
Іл. 15. Сунь Цзінбо. *Дівчина сані*. 1980. Картон, олія.
79 × 54 см

тику, в яких немає потреби переконувати глядача у зображальній правдивості сюжету. Такою є картина «Гірський привид» (1991), яку сам митець характеризував як данину поваги архаїчним першоджерелам юньнаньського фольклору, з якого вийшли ритуали, захисні форми костюму та декоративні мотиви (іл. 17).

Роботи на етнічну тематику, що виконані Сунь Цзінбо у Юньнані переважно у 1980–1990-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), яку можна назвати невід'ємною частиною загальної історії розвитку школи юньнаньського живопису (іл. 18). Сюжет картини пов'язаний з традиціями народу ва, який є частиною автохтонної етнічної культури регіону. Імовірно, що процесія на картині пов'язана з традиціями свята «зелених паростків», або *цінмяо* («青苗节»), в якому буйвіл 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.



Іл. 16. Сунь Цзінбо. *Учень тибетської початкової школи в Зеку, Цінхай*. 1979. Полотно, олія. 54 × 79 см



Іл. 17. Сунь Цзінбо. *Гірський привид*. 1991. Полотно, олія.
150 × 150 см

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. Науковець 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 рр. використовували перспективу, спрямовану вгору, щоби передати піднесений настрій персонажів. Проте «Люди з гори Ава» виконані максимально реалістично як «типовий груповий портрет, заснований на натурних ескізах» [6].

Звернімо увагу на те, що в цьому сюжеті Сунь Цзінбо використовує костюми персонажів та їх тілесну репрезентацію як метафору застигlosti часу та простору в специфічній культурній атмосфері



Лл. 18. Сунь Цзінбо. Люди з гори Ава. 1980. Дерево, полотно, олія. 200 × 500 см



Лл. 19. Мешканці Юньнані з народу ва святкують карнавал «Моніхей» у південно-західному Китаї, провінція Юньнань. 2017. URL: <https://www.ecns.cn/visual/hd/2017/05-01/128631.shtml>

Юньнані. Хоча митець і відштовхується від етнографічного матеріалу, зокрема у вирішенні жіночих образів (лл. 19), він підпорядковує його певному ідейному і пластичному задуму. Глядач не одразу 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 одягу 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 їхні нащадки. При цьому подібне поєднання елементів старого й нового одягу є важливою частиною юньнаньського побуту, і це ще більше посилює враження автентичності художнього реалізму Сунь Цзінбо.

ВИСНОВКИ

Таким чином, етнічні мотиви займають у край важливе місце у сюжетно-тематичному репертуарі юньнаньської школи живопису. Саме через актуалізацію особливостей ландшафту та традиційної культури регіону, що складають цілісну картину ідентичності Юньнані, художня школа репрезентує багату палітру образів, які перебувають на межі традиційного й сучасного. У свою чергу, в контексті художнього вираження етнічної сутності регіону традиційний костюм народів Юньнані використовується художниками як повноцінна та різноманітна візуальна мова, котра насамперед проявляється в портретному жанрі й трансформаціях пейзажу і сюжетної картини. І якщо для портрету подібна мистецька техніка є достатньо традиційною, то залучення ландшафту як повноцінного «культурного героя» з власним багажем етнічних маркерів можна розглядати як характерну рису саме юньнаньської школи живопису. Поєднання пейзажу й сюжетної картини дозволяє таким відомим митцям як Бай Ши, Сунь Цзінбо, 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 стилістичках підсилює регіональний колорит та етнічну специфіку «сильного» кольорового живопису Юньнані. Залежно від художнього завдання, митці підходять до цього творчо, поєднуючи формальну структуру творів (декоративні й живописні завдання) зі 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. ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ji H. Y. Yunnan's Ethnic Diversity and Cultural Heritage. *Intersecta Minds Journal*. 2023. Vol. 2, No. 3. С. 52–58. URL: <https://so13.tci-thaijo.org/index.php/IMJ/article/view/802> (дата звернення: 06.05.2025).
2. 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 [Fan Dіan'ān. Обробка Червоної Землі: Життя пана Бай Ши, художника олійних фарб. Сучасний олійний живопис. 2017. № 9. С. 2–5].
3. 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].
4. 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].
5. 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 Гуїнань. Короткий огляд портретів китайських етнічних меншин, виконаних олійним живописом. *Журнал Китайського університету Мінцзу (Філософія та соціальні науки)*. 2012. № 2. С. 137–139].
6. 汤海涛. 论 20 世纪 80 年代云南美术现象的历史成因. 中国文艺评论. 2019. 体积10. 頁41–49 [Тан Хайтао. Про історичні причини феномену мистецтва Юньнані у 1980-х роках. *Огляд китайської літератури та мистецтва*. 2019. № 10. С. 41–49].
7. 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].
8. 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. 体积5. 頁1–7 [Ло Лі. Культивування та розвиток етнічних культурних індустрій Юньнані. *Журнал Юньнанського університету національностей (Філософія та соціальні науки)*. 2016. Т. 5. С. 1–7].
9. 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 Юньнані*. 2017. № 6. С. 88–92].
10. 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 [Се Цзянде. Реальність і вибір: переосмислення сучасного мистецтва на теми етнічних меншин. *Журнал Нанкінського університету мистецтв: мистецтво та дизайн*. 2016. № 1. С. 198–200].
11. 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. Vol. 38, Issue 2. P. 107–115 [Чжао Цзянь, Ван І. Дослідження структури верхньої частини жіночого одягу гілки Луо національності І у Веншані, Юньнань. *Журнал фундаментальних наук текстильних університетів*. 2025. Т. 38, № 2. С. 107–115]. DOI: 10.13338/j.issn.1006-8341.2025.02.012
12. 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].
13. 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». *Мистецтвознавчі дослідження*. 2021. № 3. С. 29–32].
14. 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].

REFERENCES:

1. Ji, H. Y. (2023). Yunnan's Ethnic Diversity and Cultural Heritage. *Intersecta Minds Journal*, 2(3), 52–58. <https://so13.tci-thaijo.org/index.php/IMJ/article/view/802>.
2. Fan, D. [范迪安]. (2017). Hóng tǔdì shàng de gēngyún—bái shí xiānshēng de yóuhuà rénshēng. [红土地上的耕耘—白实先生的油画人生] [Treating the Red Earth: The Life of Mr. Bai Shi, an Oil Painter]. *Dāngdài yóuhuà – Modern Oil Painting*, (9), 2–5. [In Chinese].
3. Yao, Z. [姚钟华]. (2014). Guānyú huà fēngjǐng yǔ fēngjǐng huà de suíxiǎng [关于画风景与风景画的随想] [Reflections on Landscapes and Landscape Art]. *Měishù – Fine Arts*, (6), 89–93. [In Chinese].
4. Dai, P. [戴平]. (1992). Zhōngguó mínzú fúshì de fúhào yùyi [中国民族服饰的符号寓意] [The Symbolic Meaning of Chinese National Costumes]. *Shànghǎi shèhuì kēxuéyuàn xuéshù jìkān – Academic Quarterly of the Shanghai Academy of Social Sciences*, (4), 141–148. [In Chinese].
5. Li, G. N. [李贵男]. (2012). Zhongguo shaoshu minzu xiangxiang youhua qianyi [中国少数民族肖像油画浅议] [A brief discussion on portrait oil painting of Chinese ethnic minorities]. *Zhongguo Minzu Daxue Xuebao: Zhexue Shehui Kexue Ban – Journal of Minzu University of China: Philosophy and Social Sciences Edition*, (2), 137–139. [In Chinese].
6. Tang, H. [汤海涛]. (2019). Lùn 20 shìjì 80 niándài yúnnán měishù xiānxiàng de lìshǐ chéngyīn [论 20 世纪 80 年代云南美术现象的历史成因] [On the historical reasons for the Yunnan art phenomenon in the 1980s]. *Zhōngguó wényì pínglùn – Chinese Literature and Art Review*, (10), 41–49. [In Chinese].
7. Bai, S. [白实]. (2017). "Yǒu shìzǐ shù de hóngtǔ jiāyuán" xīliè [“有柿子树的红土家园”系列] [Series "Red Earth with Persimmon Trees"]. *Dāngdài yóuhuà – Modern Oil Painting*, (9), 46–47. [In Chinese].
8. Luo, L. [罗莉]. (2016). Cóng yúnnán kàn mínzú wénhuà chānyè de péiyù yǔ fāzhǎn [从云南看民族文化产业的培育与发展] [Cultivation and Development of Yunnan Ethnic Cultural Industries]. *Yúnnán mínzú dàxué xuébào (zhéxué shèhuì kēxué bǎn) – Journal of Yunnan University of Nationalities (Philosophy and Social Sciences)*, (5), 1–7. [In Chinese].
9. Xue, Q. [薛其龙]. (2017). Shǎoshù mínzú shěnměi yǔ dāngdài yìshù shěnměi de jiàngòu—yǐ yúnnán yízú sā nǐ zhī xī dà nuò hēi cūn wéi lì [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] [Aesthetics of Ethnic Minorities and the Construction of Aesthetics of Contemporary Art: A Case Study of Danuohei Village, San Branch of the Yi Ethnic Group in Yunnan]. *Yúnnán shèhuì kēxué – Yunnan Social Sciences*, (6), 88–92. [In Chinese].
10. Xie, J. [谢建德]. (2016). Xiànré yǔ xuǎnzé—guānyú dāngdài shǎoshù mínzú tícái měishù chuàngzuò de zài sīkǎo [现实与选择—关于当代少数民族题材美术创作的再思考] [Reality and Choice: Rethinking Contemporary Art on Ethnic Minority Themes]. *Nánjīng yìshù xuéyuàn xuébào: Měishù yǔ shèjì – Journal of Nanjing University of the Arts: Art and Design*, (1), 198–200. [In Chinese].
11. Zhao, J., & Wang, Y. [赵佳音, & 王羿]. (2025). Zhào jiāyīn, wáng yì. Yúnnán wénshān yízú luò zhī xī nǚzǐ shàngyī jiégòu yánjiū [云南文山彝族俅支系女子上衣结构研究] [Research on the structure of the upper part of women's clothing of the Luo branch of Yi nationality in Wenshan, Yunnan]. *Fangzhi Gaoxiao Jichu Kexue Xuebao – Journal of Basic Sciences of Textile Universities*, 38(2), 107–115. <https://doi.org/10.13338/j.issn.1006-8341.2025.02.012> [In Chinese].
12. Deng, H. & Gao, R. [邓鸿涛, & 高润喜]. (2016). Shǎoshù mínzú tícái yóuhuà zuòpǐn jiànshàng yǔ shìchǎng shōucáng [少数民族题材油画作品鉴赏与市场收藏] [Appreciation and Market Value of Oil Paintings Depicting Ethnic Minority Themes]. *Zhōngguó měishù – Chinese Art*, (2), 138–141. [In Chinese].
13. Huang, X., & Yao, Z. [黄星, & 姚钟华]. (2021). Huà wài zhī "huà"—guānyú yáozhōnghuà xiānshēng "fēngjǐng shānshuǐ fēngjǐng" zhǎnlǎn de fāngtán [画外之“话”—关于姚钟华先生

"风景山水风景" 展览的访谈] ["Words" beyond the painting – An interview on Mr. Yao Zhonghua's exhibition "Landscape and Landscape"]. *Měishù yánjiū – Art Studies*, (3), 29–32. [In Chinese].

14. Sun, J. [孙景波]. (2015). *Bihuà jiàoxué yǔ chuàngzuò ànlǐ sīkǎo* [壁画教学与创作案例思考] [Case studies on teaching and creativity in the field of murals]. *Zhōngguó měishù – Chinese Art*, (4), 90–99. [In Chinese].

DOI 10.61993/2786-7285.2025.01.14

Heng ZHANG

TRADITIONAL COSTUME OF ETHNIC GROUPS OF YUNNAN PROVINCE IN THE GENRE AND THEMATIC REPERTOIRE OF THE YUNNAN SCHOOL OF PAINTING

The article examines the artistic representation of traditional ethnic costume of Yunnan Province within the context of modern painting practices of the Yunnan school. Particular attention is given to two aspects of its genre and thematic repertoire of the school. The first concerns the identification of regional ethnic features through costume, achieved by combining the genres of landscape and narrative painting. The second involves the integration of ethnic imagery into portraiture as an expressive means, which, in the author's view, contributes to revealing the inner dramaturgy of the pictorial text. The study concludes that by actualizing the distinctive features of the landscape and traditional culture of the region, the Yunnan School presents a rich spectrum of imagery situated at the intersection of tradition and modernity. Traditional costume emerges as a developed visual language, employed both in portraiture and in the transformation of landscape and narrative painting. While such use of costume is conventional in portraiture, the involvement of the landscape as a "cultural hero" with its own set of ethnic markers represents a defining characteristic of the Yunnan School.

The synthesis of landscape and subject painting allows artists such as Bai Shi, Sun Jingbo and Yao Zhonghua to create a full and comprehensive panorama of the cultural diversity of the province. At the same time, the incorporation of traditional costume into various artistic strategies and individual styles enriches the regional identity and ethnic specificity of the Yunnan School's distinctive "strong color" painting.

KEYWORDS: traditional costume, artistic representation, modern Chinese painting, Yunnan school of painting, ethnography, Bai Shi, Sun Jingbo, Yao Zhonghua

Стаття надійшла до редакції: 08.05.2025

Прийнята до публікації: 03.06.2025

Дата публікації: 30.06.2025

© Чжан Х., 2025



Ця робота ліцензується відповідно до
Creative Commons Attribution 4.0 International License