

MODIFICATION OF THE CITY THEME IN THE VISUAL ART OF WESTERN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Babii Nadiia – Assistant Professor of the department
of design and art theory of Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk

Artistic interpretation of urban space is seen as an interpretation of an artistic text that reflects the emergence of new meanings and meanings, depending on the recipient. The analyzed sources are selected on the principle of declaring the themes of the city as «metaphors of consciousness», respectively, the artistic interpretation of urban space is considered as an interpretation of the artistic text that reflects the emergence of new meanings and meanings dependent on the recipient. In the works of artists of the 1950 s, metaphors of the city of illusion, delusion, islands, urban utopia generated by the aesthetics of avant-garde were noted. Creative reflections of the 1960 s focus on the themes of silent resistance, russification and lumpenization; 1980 s – loneliness of the artist, heterotopia. It is noted that visual works tend to intermediality as a literary principle of the concept.

Key words: western Ukrainian city, text, visual art in the second half of the XX century, marginals.

UDC 316.334.56:316.344.7]7.03+821.161.2(477.8) «1970/1980»

MODIFICATION OF THE CITY THEME IN THE VISUAL ART OF WESTERN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Babii Nadiia – Assistant Professor
of the department of design and art theory of Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk

Artistic interpretation of urban space is seen as an interpretation of an artistic text that reflects the emergence of new meanings and meanings, depending on the recipient. The analyzed sources are selected on the principle of declaring the themes of the city as «metaphors of consciousness», respectively, the artistic interpretation of urban space is considered as an interpretation of the artistic text that reflects the emergence of new meanings and meanings dependent on the recipient. In the works of artists of the 1950 s, metaphors of the city of illusion, delusion, islands, urban utopia generated by the aesthetics of avant-garde were noted. Creative reflections of the 1960 s focus on the themes of silent resistance, russification and lumpenization; 1980 s – loneliness of the artist, heterotopia. It is noted that visual works tend to intermediality as a literary principle of the concept.

The study uses the methodological principles of Cultural Studies, which postulate culture as an area of social diversity and struggle. Accordingly, cultural research is defined as an intellectual and political tradition in academic disciplines, in terms of theoretical paradigms or on the basis of relevant research objects. The technique of flannel contemplation is defined as an example of an artist in the context of a passer-by, who forms a fragmentary image of the city. The empirical basis of the study were visual works by Western Ukrainian artists, in which the theme of the city is a bright marker of the marginal environments of Western Ukrainian cities of 1970-1980.

Conclusions. As it was proved, the visual art of Western Ukraine in the second half of the twentieth century, despite the biased «peasantry», turns to the thematics of current urban planning. Visual images that are texts of the city, created on the basis of material signs. Starting from the flannel model of reflection, artists of different generations declared the feeling of the city as a creation of a model of the world as a whole. The theme of the city appears simultaneously in the formats of «open art» and counterculture, proving the dependence of the text of the city on the social context and the author's interpretation. The current vision, accordingly, delegates the social message to the material urban structure. The aesthetic image of the city reflects the fear of society, the loneliness of the artist, the structuring of «his» and «foreign», idealizes the city, denoting its aesthetic value, or gives this value the qualities of an archetype. In the context of the study, palimpsest reveals its nature by strategic means of accessibility of the individual urban experiences expression.

Key words: western Ukrainian city, text, visual art in the second half of the XX century, marginals.

Надійшла до редакції 11.03.2021 р.

УДК 5.655, 7.03 (761)

ВОЕННА ТЕМАТИКА В НОВИХ НЯНЬХУА КИТАЮ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Чжао Чженгуан – аспірант,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-4018-7397>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.467>
light.monet@qq.com

Стаття присвячена дослідженню воєнної тематики у нових няньхуа Китаю кінця XIX – початку XX ст. Із сучасних політичних подій найчастіше зображувалися на народній картині війни, на які так багата новітня китайська історія. Сучасну війну художники почали зображати старими перевіреними методами, тобто представляючи кожен батальну сцену як театральну. Виявлено, що протягом указанного періоду традиційна жанрова і художня система няньхуа зазнає кардинальних змін. Із кінця 30-х років XX ст. і в перші роки Китайської Народної Республіки комуністичні ідеологи розраховували, що виконані професійними художниками із залученням майстрів традиційних промислів, няньхуа, які за формою багато чого запозичували від старих картин, приваблять новизною комуністичної ідеології велику кількість селян та робітників.

Ключові слова: воєнна тематика, жанри, мистецтво Китаю, народна картина, новорічні картини, няньхуа, типологія.

Постановка проблеми. Починаючи з XII ст. у Китаї існував звичай напередодні Нового року прикрашати житлові приміщення барвистими друкованими картинами, які в XIX ст. отримали назву «няньхуа», що означає новорічна картина. Ці були пов'язані з культовою та обрядовою складовою свята; на них зображували святих буддистського, даоського і народного пантеону. Значну частину новорічних картин становили доброзичливі сюжети, що містять символічні знаки побажання сімейного щастя, багатства, вдалої торгівлі, гарного врожаю. З'ясовано, що окрему групу складають сюжети розважального характеру, які знайомлять із літературою і театральними виставами. Для виготовлення новорічних картин у майстернях використовували техніку ксилографії. Розташовані по всій території Китаю майстерні няньхуа протягом усього року масовим накладом насичували ринок друкованою продукцією. У другій пол. XIX ст. художня творчість няньхуа набула масового поширення і сформувалася в самостійний вид образотворчого мистецтва, розрахованого на задоволення естетичних смаків широких верств населення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Після утворення КНР у 1949 р. мистецтво народної картини стало предметом наукових досліджень. Цій темі присвячені праці відомих китайських учених А Ин [7], Ван Шуцунь [8; 9], Го Вейцю [10], Чжоу Ибай [12]. Зокрема, в праці А Ина [7] подано загальний нарис еволюції жанру, показано взаємозв'язок народної картини з розвитком ксилографії та мистецтвом друкованих ікон, що виготовлялися у буддистських храмах починаючи з V ст. Ван Шуцунь [8; 9] розширює уявлення про еволюцію новорічної картини, докладно описує розвиток виробництва няньхуа в найбільшому центрі на півночі Китаю – Янлюціні. Надзвичайно значущим є пояснення методів і принципів зображення на народній картині, а також інтерпретація основних символічних та оберегових сюжетів і образів. У вступній статті до альбому «Сучасне образотворче мистецтво Китаю. Няньхуа» [9] дослідник розглядає основні історичні етапи розвитку няньхуа XX ст. від масштабного виробництва і масового поширення на початку XX ст. до занепаду традиційних промислів, зумовленого воєнною ситуацією; зародження нових картин няньхуа у 30–40-х рр.; масове поширення нових новорічних картин, виготовлених уже друкарським способом у 50-х рр.; трагічний період «культурної революції» 1966–1976 рр., коли мистецтво няньхуа перестало існувати; розквіт культурного життя у 80–90-ті рр, який сприяв відродженню фольклорних традицій новорічної картини – няньхуа. Поза межами Китаю мистецтво няньхуа досліджували в Росії. Академік В. Алексєєв [1] першим спробував науково осмислити цю традиційну ланку китайського народного мистецтва. Фундаментальна праця В. Алексєєва «Китайська народна картина» [1] є комплексним дослідженням китайського фольклору в історичному, лінгвістичному, культурологічному аспектах. Величезний внесок у вивчення художньої спадщини няньхуа зробив Б. Ріфгін [3], який досліджував походження окремих колекцій та історію їх створення.

Останнім часом у синології з'являються роботи, у яких зазначається, що традиційне китайське суспільство володіло всім необхідним для своєї модернізації, яка могла б відбутися без втручання західних ідей і технологій. Яскравий приклад тому – монографія Девіда Дер-вей Вана «Пишність кінця століття. Пригнічений модернізм пізньої цинської прози, 1849–1911» [4], яка показує, що цинська література мала всі ознаки модернізації, паростки якої були знищені втручанням ззовні. Д. Ван виступає проти Руху Четвертого травня і його ідей, які змінили природний хід розвитку китайської літератури, спрямувавши його західним шляхом. Так само природна еволюція традиційної китайської народної картини була перервана борцями за нове комуністичне мистецтво, які знищили старовинне мистецтво, не запропонувавши життєздатної і привабливої моделі розвитку на новому історичному етапі.

Мета статті полягає у виявленні воєнної тематики в народній картині Китаю, широко представленій на поч. XX ст., що мала свої художні особливості і стильові характеристики.

Виклад матеріалу дослідження. У середині XX ст. нова соціально-політична ситуація в суспільстві, прагматичний погляд китайського керівництва на природу і завдання мистецтва, з одного боку, сприяють широкому поширенню народної картини, а з іншого – забезпечують її функціонування в рамках догматичної культури. Утилітарний підхід до мистецтва зумовив жанрову обмеженість няньхуа. З усього розмаїття традиційних жанрів на перше місце висуваються реалістичні жанри, покликані відобразити дійсність в її революційному розвитку. Провідну роль у мистецтві няньхуа відіграють суспільно-

політична, побутова тематика, портретний жанр, які надзвичайно яскраво й повно ілюструють соціально-політичні процеси в суспільстві. З огляду на це, важливо представити основні етапи формування цього унікального явища художньої культури Китаю першої половини XX століття.

З кінця XIX – початку XX ст., китайська народна картина стає одним із найпопулярніших видів образотворчого мистецтва. «Нові новорічні картини» (синь няньхуа 新年画) – термін, що означає явище імітації традиційних народних картин, які друкувалися в комуністичних районах Китаю з кінця 30-х років XX ст. і в перші роки Китайської Народної Республіки. Комуністичні ідеологи розраховували, що виконані професійними художниками із залученням майстрів традиційних промислів, які багато чого запозичували від старих картин, приваблять новизною комуністичної ідеології велику кількість селян та робітників. Про те, що основна увага приділялася саме пропаганді серед селян свідчать матеріали, які донесли до нас періодичні видання та реальні артефакти того часу. Сюжет подій у більшості зображень відбувається у багатому та процвітаючому селі, в якому організовані кооперативи та з'явилися перші трактори.

Теоретичне обґрунтування «новим няньхуа» дали в 30-ті роки художники з Яньані 延安. Вони прагнули знайти спосіб говорити з народом його мовою після провалу початого академією графіки Лу Сіня 鲁艺 експерименту «Рух за нову гравюру» (新木刻运动), метою якого було створення масової китайської гравюри за європейським зразком: чорно-біла кольорова гамма, світлотінь, експресіоністичні лінії, і настільки ж експресіоністичний трагізм змісту.

Для створення «нових няньхуа» на допомогу професійним граверам залучалися майстри тих промислів традиційних няньхуа, які від початку були орієнтовані на задоволення потреб сільського населення, таких як у містечку Янцябу у провінції Шаньдун. Майстрами повторювалась і дещо змінювалась композиційна схема та яскрава кольорова гама. Основним методом у створенні нових народних картин було надання старому змісту нових ідеологічних форм.

Набагато рідше до популяризації «нових» картин залучалися майстри з тих промислів, що виготовляли картинки для міської публіки. У районах, обділених увагою комуністичних пропагандистів, продовжували друкувати картинки зі старих дощечок, що, як засвідчують дискусії в тогочасній пресі, хвилювало ідеологів нового мистецтва. Втім, художнє значення старих картин комуністи усвідомлювали: в 1956 р. офіційна делегація КНР піднесла в дар Державному Ермітажу, що у Росії, колекцію народних картин містечка Таохуа'у поблизу Сучжоу, що складалася з нових відбитків зі старих дощечок: дверні боги меньшені 门神 [2; іл. 204], Лю Хар із золотою жабою [2; іл. 207, 208, картини без назви], божество-покровитель літераторів Куй-син 魁星 [2; іл. 209]. До 1956 р. продукції найстаріших у Китаї сучжоуських промислів у колекціях Державного Ермітажу було небагато.

Дивним чином термін «нові няньхуа» остаточно закріпився за традиційною простонародною друкованою графікою. У Стародавньому Китаї простонародна гравюра називалася просто «картинками» – хуар (画儿). В. Алексєєв не вжив біном *няньхуа* жодного разу, тільки *хуар* [1]. Винайдений для комуністичного лубка термін є не цілком вдалим, оскільки трискладове поєднання можна розділити за змістом двоюко: синь няньхуа («нові няньхуа») або синьнянь хуа («новорічні картинки», але так прийнято інтерпретувати двоскладовий термін *няньхуа*). Картинки, які друкувалися при Республіці відносять до старих, традиційних, проте правомірність цього викликає сумніви.

Слід зазначити, що прикмети нового часу з'являлися на листах народних гравюр досить активно. Майстри намагалися задовольнити запити покупців нового покоління, і очевидно, що процес модернізації йшов природним шляхом, а не за наказом згори. Це стосується і впровадження нових технологій для збільшення накладів та зниження собівартості виробництва, і поступового проникнення на листи старих гравюр прикмет нового побуту, яке почалося вже при Цин і засвідчувало, що китайці знайомилися із західною цивілізацією. Частіше почали зображати годинники, велосипеди, автомобілі та залізницю. Цікавими на народній картині є зображення і самих іноземців та китайців, які приїхали з-за кордону, і одягнуті у європейські костюми. Поява нових сюжетів у народній гравюрі в останні роки імперії була дуже поширеним явищем.

Розглянемо в народній картині Китаю воєнну тематику, широко представлену в художньому просторі та мала свої художні особливості і стильові характеристики. Із сучасних політичних подій найчастіше на народній картині зображувалися війни, на які така багата новітня китайська історія. Сучасну війну художники почали зображати старими перевіреними методами, тобто представляючи будь-яку батальну сцену як театральну, причому настільки досягли успіху в зображенні битв у вигляді сценічних мізансцен, що не потребували драматургічного матеріалу для того, щоб представити недавній бій як театральне дійство. Нікого не бентежило, що війни були вже інші: велися новою зброєю, з'явилися нові супротивники. Негативним фактом є те, що війни того

часу дуже часто не були переможними, і новітня історія Китаю не поспішала висувати нових героїв. Позитивна й оптимістична по самій своїй суті народна картина була немислима без фіксації перемоги добра над злом. Тому герої «призначалися», нехай навіть для цього доводилося фальсифікувати історію.

Розглянемо картину «Тайванський флот» (臺灣軍船圖) [3; іл. 200] Першими за часом зображення на народних картинах «новими ворогами» стали японці. Подія демонструє міць китайського військового флоту в Тайванській протоці. Конфлікт почався з того, що 1874 року аборигени вбили членів екіпажу потерпілого аварію японського вітрильника. Японці використали це як привід для завоювання острова. Цинському уряду після виплати контрибуції і за посередництва англійців вдалося домогтися відкликання японського контингенту. Китайці після цього почали приділяти велику увагу розвитку свого флоту, проводили навчання, але під час війни з Японією в 1894–1895 рр. цинський флот був розгромлений, а Тайвань захоплений Японією. Очевидно, картина видрукувана до цих подій. Звертає на себе увагу фігура чоловіка у європейському цивільному одязі, що стоїть на першому плані спиною до глядачів у весловому човні. Він жваво розмовляє з китайськими військовими, що є знаком модернізації флоту за західним зразком.

Картина «Ватажок японців, поплывавши на руки, захоплює Тайбей. Лю І, палаючи гнівом, зв'язує генерала Кабаяму» (倭酋唾手德台北, 劉義憤怒縛樺山) [3, іл. 201] має композицію, що перевантажена деталями. Великий напис у верхній частині аркуша докладно розповідає про те, що власне відбувається. Наприкінці травня 1895 р. почалася висадка японської гвардійської дивізії під командуванням задалегідь призначеного генерал-губернатором Тайваню Кабаями Сукенорі 樺山資紀 (1837–1922 рр.) на півночі острова. Кабаяма хвалився, що зайняти весь острів йому буде так само легко, як поплувати на долоню. За чотири дні до висадки десанту на острові була проголошена незалежна від Цинської імперії Держава народовладдя з обраним президентом Тан Цзин-Суном 唐景嵩 (1841–1903 рр.) на чолі. Однак при наближенні японців він утік на німецькому торговому судні, а оборону острова очолив Лю І 劉義, інше ім'я – Лю Юн-фу 劉永福 (1837–1917 рр.), учасник народного повстання на півдні Китаю в 1857 р. Лю І проголосив себе президентом, за сприяння китайських військ і корінного місцевого населення деякий час стримував просування японців на південь. У той час Кабаяма звернувся до Лю І, запропонувавши за винагороду здатися японській владі. На картині зображений момент, коли Лю І з гнівом відкидає спробу підкупу.

Композиція побудована як театральна мізансцена, що посилюється театральними позами другорядних військових персонажів. Дія розгортається в інтер'єрі приміщення. У центрі поважно сидять японський і китайський воєначальники. Уздовж уявних лаштунків вишикувалися китайські офіцери і голі по пояс аборигени в пов'язках на стегнах із листя, з пір'ям на голові. За спинами у китайців можна побачити японських офіцерів. Напис на картині свідчить, що після вдалих дій китайських військ японці припинили наступ. Насправді ж Лю І втікав з острова на англійському судні 18 жовтня 1895 р. Чи знав про це художник і намагався приховати, щоб не завадити патріотичному тону картини, і представити Лю І справжнім героєм. Можливо картина створена у короткий період літа – початку осені 1895 р., коли війська Лю І ще намагалися чинити опір. Однак таке припущення є сумнівним з огляду на великі розміри гравюри (57x105), численність персонажів, тонкість різьблення, добру якість барвників та великий напис.

Привертають увагу дві гравюри з провінції Шаньдун під назвою «Б'ємо японську державу з гармат» (炮打日本國) [3, іл. 202, 203]. Сюжет очевидно зобразив, перші дні китайсько-японської війни, коли була ще сильна віра в непереможність модернізованої китайської армії. Головним героєм обох картин є Сун Цин (1820–1902 рр.), воєначальник, що проявив себе ще під час придушення повстання тайпінів. Бойовими діями в Кореї в ході першої китайсько-японської війни він повинен був запобігти переходу японцями річки Ялу. Хоча народна картина представляє його героєм, він був у край непопулярним серед воїнів, що призвело до масового дезертирства його солдатів, поразки китайців у битві при Цзюляньчєні і форсування японцями річки Ялу в жовтні 1894 р. Останній епізод зображений на японській гравюрі укійо-е «Жорстокий бій на наплавному мості біля Цзюляньчєна» (清日九連城遊戰船橋) художника Кобаясі Тосиміцу, що працював у 1877–1904 рр. Японці переходять річку Ялу по понтонному мосту, незважаючи на запеклий вогонь китайської артилерії, яку часто зображають китайські художники.

Аналізуючи твір, насправді важко точно визначити, що за битва зображена на першій картині. Китайська «армія» – зліва, озброєна гарматами і рушницями, над командувачем армією солдат тримає прапорець з його ім'ям Сун-лаоші, що постає перед нами як театральний генерал. Зображення довершує ієрогліф 令 (наказ), вишитий на прапорці. Японці ж виглядають дивно.

Кожен із них є меншим за будь-якого китайця, вони захищаються від китайських гармат щитами, а озброєні списами. Військову міць китайської армії підкреслює монохромне зображення трьох гармат в «ар'єргарді» китайської армії. Сюжет другої картини є більш виразним. У 1894 р. Японія під приводом придушення селянського повстання в Кореї ввела в Сеул свої війська, захопила палац корейського короля і будівлю управління китайського намісництва. Китай був змушений вступити у війну з Японією, до якої, всупереч зображенню на першій картині, був абсолютно не підготовлений. На цій картині зліва зображений Сун Цин із прапорцем, «наказ» та інші китайські генерали, поруч із ними написані їхні прізвища. У правій частині картини японці оточили корейського короля, тут же присутній французький воєначальник – лисий старець із густою рудою бородою, який тримає прапорець із написом «Франція». Напис на картині свідчить, що дія відбувається «8-го числа 9-ого місяця», тоді як один із генералів загинув майже на місяць раніше. Театральність пози і костюми генералів демонструють урочистість та пафос події.

Актуальними для зображення для народних художників були бойові дії в ході повстання іхетуаней (1898–1901 рр.). Зауважимо, що повстанню передувала поява антихристиянських картинок, що висміюють християнські догмати і практику богослужінь, закликаючи до розправи над іноземцями. Настрій таких «листівок» значно відрізняється від звичних доброзичливих новорічних картинок і наводить на думку, що діячі антихристиянського руху використовували виробничі потужності промисловості, розміщуючи замовлення за своїми ескізами. Подібна практика була і за часів тайпінського повстання: тайпінська релігійна ідеологія забороняла малювати людей, тому на ньяньхуа того часу зображені тільки квіти і тварини, ймовірно, за ескізами художників зі стану повсталих.

Гравюра «Гармати в Пекіні б'ють по Сішіку» (北京炮打西什庫) [2, іл. 256; 3, іл. 204] зображує бій іхетуаней з французькими військами біля католицького храму Сішіка. Французи з рушницями, китайці озброєні списами і мечами. Головні героїні картини – дівчата-воїни, яких часто зображували на традиційних батальних картинах. Під час повстання в спеціальні загони Хунден чжао 紅燈 焰 («Червоний ліхтар горить») відбиралися маленькі дівчатка, які проходили в монастирях спеціальну підготовку, що магічним чином робила їх невразливими для куль. Вважалося навіть, що дівчатка могли літати і з повітря вражати ворога. Верхи на коні на чолі воїнства постає генерал Дун Фу-сян (1839–1908 рр.), командувач урядовими військами, які разом з Іхетуані боролися з іноземцями.

З усіх епізодів повстання іхетуаней найбільшою популярністю у народних художників користувалися події, пов'язані з битвою за Тяньцзінь. Центральний персонаж цих картин генерал і патріот Чи не Ши-чен (1836–1900 рр.) набагато більше підходив на роль героя, ніж Сун Цин, що став головним персонажем малюнків присвячених китайсько-японській війні.

Гравюра «Відбили Тяньцзінь» (恢復 天津) [6; 140] зображає події весни 1900 р. За трактуванням популяризатора картини У Цзи-ли, армія Восьми держав захопила Тяньцзінь, іноземці грабували і вбивали населення, а Не Ши-чен героїчними зусиллями відвоював місто в іноземців. Все, що відбувається у сюжеті гравюри розглядається як протиборство двох сторін – європейських агресорів і захисників китайців. Насправді сторін було три – армія Восьми держав, повсталі боксери-іхетуані і війська Цинського уряду, який спочатку підтримував виступ боксерів проти іноземців. Не Ши-чен командував корпусом імператорських військ і до певного часу рішуче і досить успішно воював проти заколотників, що викликало незадоволення анти іноземного угруповання в уряді. Коли його корпус був направлений для охорони Тяньцзіня від нападів іхетуанів, Не Ши-чен увійшов з ними у змову, і вони разом брали в облогу європейські концесії міста. Однак бузувірські методи повстанців викликали у бойового генерала огиду, конфлікт між Не Ши-ченом і керівниками повстанців став неминучим. Не Ши-чен наполіг на тому, щоб іхетуані перестали винищувати китайців-християн і пішли на штурм Тяньцзіня, який захищали іноземні війська. Договір проіснував недовго, Не Ши-чен був змушений відкрити вогонь по повстанцях, що змусило їх відійти від Тяньцзіня. Тим часом до обложеного міста підійшли війська союзників під командуванням генерала А. Стесселя. 9 липня 1900 р. Не Ши-чен очолив контратаку своїх військ, змусивши солдатів припинити відступ, але був убитий осколком від снаряда. Частини його корпусу відступили від Тяньцзіня, сам же генерал незабаром після загибелі став почесним героєм-патріотом, борцем за звільнення Китаю від іноземної присутності. В Тяньцзіні герою встановлено кінний постамент. На гравюрі події відбуваються трохи не так. Видно, що китайці входять у фортецю, звідки біжать іноземні військові. Які саме китайці – іхетуані чи регулярні частини, або і ті й інші разом, незрозуміло.

Схожа композиція з дивним змішанням нових і старих озброєнь із театральними позами деяких персонажів, трапляється ще на кількох гравюрах. Як приклад можна навести ще одну картину про битву за Тяньцзінь (大戦 天津) [6; 143, іл. 4], а також гравюру «Японські і німецькі війська ведуть великий бій за Циндао» (日 德 大戦 青島) [6; 143, іл. 3]. Це вже епізод Першої світової війни.

Подіям Синьхайської революції присвячена, серед інших, і картина «Народна армія м. Учана підняла справедливе повстання, і китайський народ знову відродився» (武昌 府 民 軍 起 義 漢 人 復 興) [2, іл. 259]. Події переносять нас у початковий період революції, коли гарнізон м. Учана підняв повстання проти маньчжурської династії. Виконана в Тяньцзіні гравюра являє собою химерну суміш старого і нового. Революційні офіцери і солдати одягнені і озброєні по-сучасному, захисники ж династії виглядають як театральні персонажі старих картин. Важко сказати, чи використаний цей прийом свідомо, чи лише наївність народного художника стала причиною такої інтерпретації боротьби між старим і новим.

Гравюра «Бай Лан штурмує Циньчуань» (白朗 過 秦川) [6; 141] оповідає про селянське повстання, яке стихійно спалахнуло влітку 1912 р. у провінції Хенань. Повстанці під керівництвом збіднілого поміщика Бай Лана (1873–1914 рр.) виступили проти поміщиків і чиновників. Вони об'єдналися в партизанську армію, яка протягом двох років вела військові дії проти урядових військ. Найвищого підйому повстання досягло наприкінці 1913 р. – першій пол. 1914 р. охопивши, крім Хенань, багато повітів Хубей, Аньхоя, Шеньсі, Ганьсу. У той час повсталі ставили своєю головною метою повалення реакційної військової диктатури Юань Ши-кая.

Повстання було придушене в серпні 1914 р., тоді ж загинув Бай Лан. Картина примітна тим, що зараз абсолютно незрозуміло, кого в цій битві художник вважає правим, а кого винним. Те ж саме стосується і останньої гравюри, яку ми згадаємо в цій статті – «Велика битва за Шаньхайгуань між Фен і Чжи» (山海關 奉 直 大 戰) [2, іл. 258], що зображує епізод Другої Чжілі-Фентяньської війни (第二次 直 奉 戰 爭) 1924 р. між двома мілітаристськими кліками. Протиборчі сторони виступають під однаковими 5-кольоровими прапорами. У бою бере участь піхота і кавалерія, але над полем бою літає літак, символ нової епохи, точно і зрозуміло відтворювати події якої художники народної картини так і не навчилися.

Висновок. Підсумовуючи викладене, зазначимо, що у мистецтві няньхуа поч. XX ст. присутня воєнна тематика. Спроби освоїти і зробити масовими народні картини із зображенням недавніх воєнних та політичних подій закінчилися в кінці 20-х – на початку 30-х рр. XX ст. непереконливими сценами недавніх внутрішніх китайських конфліктів. У народних картинах 30-х р. XX ст. домінує традиційна тематика побажання багатства в нових політичних і економічних умовах.

Комуністичні художники, створюючи «нові няньхуа», не стали продовжувати дослідів республіканських картин оновлення художніх засобів і сюжетів традиційної гравюри масового попиту. В. Алексєєв у своїх роботах про китайську народну картину часто повторював, що *хуаро* є відображенням великої культури в малій. У цьому аспекті у республіканських гравюр і «нових няньхуа» одна загальна проблема – «велика культура» ще не створена, точніше, створюється одночасно із самими картинами. Художники республіканського періоду намагалися вирішити це протиріччя природним шляхом, модернізуючи старі зразки так, як їм підказувало їхнє «ринкове чуття», вони створювали нові форми, вводили нові сюжети і образи. Результати були не дуже переконливими, але спроби працювати з новим матеріалом варті уваги і вивчення. Комуністичні ж художники багато теоретизували з приводу того, якими мають бути нові картини, проте в деяких аспектах їхня продукція є ближчою до традиційного новорічного лубка. Нові народні картини не скористалися досягненнями і художніми напрацюваннями ранніх республіканських картин. У *синь няньхуа* немає реальної політики і осмислення подій недавнього минулого, немає сатири, по суті є тільки дружелюбні побажання, обіцянка щастя від нової влади, вбрані у вельми традиційні форми. Республіканські гравюри з їхніми наївними, іноді смішними спробами використовувати старі прийоми для нових сюжетів виявляються насправді новішими, ніж «нові няньхуа», вони – продукт природного розвитку популярного жанру, а не ідеологічної установки. Республіканська друкована графіка ще володіла потенціалом природного внутрішнього розвитку.

Усі нинішні спроби відродити роботу промислів *няньхуа* по суті є їх музеефікацією, одним з багатьох способів залучення туристів. Втішає лише те, що дослідникам і ентузіастам вдається збирати і видавати належним чином збережені старі картини.

Перспективи подальших наукових розвідок. Отже, є підстави стверджувати, що дослідження народної картини няньхуа в контексті художньої історії Китаю є перспективним напрямом мистецтвознавства.

Список використаної літератури

1. Алексеев В. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. Москва : Наука, 1966. 260 с.
2. Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб. : Славия, 2003.
3. Редкие китайские народные картины из советских собраний / сост. Б.Л. Рифтин и Ван Шуцунь. Ленинград : Аврора; Пекин : Народное искусство, 1991.
4. Wang David Der-wei. Fin-de-Siècle splendor. Repressed modernities of Late Qing fiction, 1849–1911. Stanford: Stanford University Press, 1997. 433 p.
5. Wyss Marie. De la relation entre les «nouvelles nianhua» et «les nianhua populaires»: exemples d'intericonicité dans un art de propaganda. *De Gruyter. Asiatische Studien. Études Asiatique. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft.* Revue de la Société Suisse-Asie. 2014. Vol. 68. N 1. P. 373–400.
6. Wu Zi-li 吳自立. Qing mo, Min chu zhanshi muban nianhua chutan 清末民初战事木版年画出探 (Предварительные разыскания в области народных ксилографических картин няньхуа о военных делах, конец Цин — начало Республики) // 年画的价值 — 中国木版年画国际论坛会议论文集 (The value of New Year Prints. Proceedings of the international Symposium on China woodblock New Year Prints). Tianjin: Feng Jicai Institute of literature and art in Tianjin university, 2011. P. 140–147. (На кит. яз.).
7. 阿英 《中国年画发展史略》，北京，1954年
8. 王树村 《京剧版画》，北京，1959年
9. 王树村 《中国民间年画百图》，北京，1988年
10. 郭味蕕 《中国版画史略》，北京，1962年
11. 靳之林 《中国民间艺术》，北京：五洲传播出版社，2004年，139页
12. 周贻白 《南宋杂剧的舞台人物形象》，北京，1960年

References

1. Alekseev V. Kitayskaya narodnaya karta. Duhovnaya zhizn starogo Kitaya v narodnyih izobrazheniyah. [Chinese folk painting. The spiritual life of old China in folk images]. Moscow, 1966. 260 p. [in Russian].
2. Kitajskaya narodnaya karta nyan'hua iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha. Katalog vystavki. [Chinese folk painting Nianhua from the collection of the State Hermitage. Exhibition catalog] SPb. : Slaviya, 2003 [in Russian].
3. Riftin B., Shutsun Van. Redkie kitayskie narodnye kartiny iz sovetских sobraniy. [Rare Chinese folk paintings from Soviet collections]. Leningrad, 1991. 211 p. [in Russian].
4. Wang David Der-wei. Fin-de-Siècle splendor. Repressed modernities of Late Qing fiction, 1849–1911. Stanford: Stanford University Press, 1997. 433 p.
5. Wyss Marie. De la relation entre les «nouvelles nianhua» et «les nianhua populaires»: exemples d'intericonicité dans un art de propaganda. *De Gruyter. Asiatische Studien. Études Asiatique. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft.* Revue de la Société Suisse-Asie. 2014. Vol. 68. N 1. P. 373–400.
6. 吳自立. 清末民初战事木版年画出探 // 年画的价值 – 中国木版年画国际论坛会议论文集 [The value of New Year Prints. Proceedings of the international Symposium on China woodblock New Year Prints]. Tianjin: Feng Jicai Institute 2011. P. 140–147. [in Chinese].
7. 阿英 《中国年画发展史略》，北京，1954年[A Brief History of the Development of Chinese New Year Pictures], Beijing, 1954. [in Chinese].
8. 王树村 《京剧版画》，北京，1959年[Printmaking of the Peking Opera], Beijing, 1959. [in Chinese].
9. 王树村 《中国民间年画百图》，北京，1988年 [One Hundred of the Chinese Folk New Year Pictures], Beijing, 1988. [in Chinese].
10. 郭味蕕 《中国版画史略》，北京，1962年 [A Brief History of Chinese Printmaking], Beijing, 1962. [in Chinese].
11. 靳之林 《中国民间艺术》，北京：五洲传播出版社，2004年，139页[Chinese Folk Art], Beijing: Wuzhou Communication Publishing House, 2004, S.139. [in Chinese].
12. 周贻白 《南宋杂剧的舞台人物形象》，北京，1960年 [Images of Stage Characters in Zaju of the Southern Song Dynasty], Beijing, 1960. [in Chinese].

MILITARY THEMES IN THE NEW CHINESE NIANHUA OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

Zhao Zhegguan – Postgraduate Student
Lviv National Academy of Arts Lviv, Ukraine

The article is devoted into the study of military themes in the new Chinese Nianhua between late nineteenth and early twentieth century, when Chinese folk painting became one of the most popular types of fine arts. Military themes were often noticed in modern paintings, others like political events, which were so rich in modern Chinese history. Artists

began to portray modern warfare with old, proven methods, representing every battle scene as theatrical, and were so successful in depicting battles as stage mise-en-scène that they did not need dramatic material to present the recent battle as a theatrical act. It was found that during this period, the traditional genre and artistic system of nianhua undergoes radical changes since the late 30's of the twentieth century. And in the early years of the People's Republic of China, Communist ideologues hoped that professional artists, involving masters of traditional crafts, the Nianhua, who borrowed much from old paintings, would attract large numbers of peasants and workers with the novelty of communist ideology.

Key words: military themes, genres, Chinese art, folk painting, New year's pictures, nianhua, typology.

UDK 5.655, 7.03 (761)

MILITARY THEMES IN THE NEW CHINESE NIANHUA OF THE LATE XIX - EARLY XX CENTURY

Zhao Zhegguan – Postgraduate Student, Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim. The article is devoted into the study of military themes in the new Chinese Nianhua between late nineteenth and early twentieth century, when Chinese folk painting became one of the most popular types of fine arts. Military themes were often noticed in modern paintings, others like political events, which were so rich in modern Chinese history. Artists began to portray modern warfare with old, proven methods, representing every battle scene as theatrical, and were so successful in depicting battles as stage mise-en-scène that they did not need dramatic material to present the recent battle as a theatrical act. It was found that during this period, the traditional genre and artistic system of nianhua undergoes radical changes since the late 30's of the twentieth century.

Results. And in the early years of the People's Republic of China, Communist ideologues hoped that professional artists, involving masters of traditional crafts, the Nianhua, who borrowed much from old paintings, would attract large numbers of peasants and workers with the novelty of communist ideology. Since the XII century, in China, there was a custom on New Year's Eve. That is to decorate living spaces with colorful printed paintings, which in the XIX century was named «nianhua», it means New Year's picture. Nianhua were associated with the cult and ritual component of the holiday, they depicted the saints of the Buddhist, Taoist and folk pantheon. A significant part of Nianhua were friendly plots that contain symbolic signs of wishes for family happiness, wealth, successful trade, or a good harvest. It was found that a separate group consists of entertaining plots, which acquaint with literature and theatrical performances. Woodcut techniques were used in the workshops to make the new year's pictures.

Novelty. Nianhua workshops located throughout China have saturated the market with printed materials throughout the year. In the second half of the XIX century, the artistic work of Nianhua became widespread and formed into an independent form of fine art, which was designed to satisfy the aesthetic tastes of the general population. In the middle of the twentieth century, the new socio-political situation in society, the pragmatic view of the Chinese leadership on nature and the tasks of art, on the one hand, contribute to the widespread dissemination of the folk picture, and on the other – ensure its functioning within a dogmatic culture. The utilitarian approach to art led to the genre limitations of nannies. Of all the variety of traditional genres, realistic genres come to the fore, designed to reflect reality in its revolutionary development. The leading role in the art of nannies is played by socio-political, everyday themes, the portrait genre, which extremely vividly and fully illustrate the socio-political processes in society. Given this, it is important to present the main stages of formation of this unique phenomenon of artistic culture of China in the first half of XX century.

Key words: military themes, genres, Chinese art, folk painting, New year's pictures, nianhua, typology.

Надійшла до редакції 17.09.2021 р.

УДК 7.012:747

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ РЕКЛАМНОГО ПЛАКАТА ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХІ СТОЛІТТЯ

Кравчук Юлія Миколаївна – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-2062-3147>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.468>
juliakrava88@gmail.com

Розглянуто художньо-композиційні принципи рекламного плаката станом на перші десятиліття ХХІ ст. Досліджено проблематику збагачення плакатної форми на сучасному етапі розвитку проектно-творчої дизайнерської діяльності. Проаналізовано естетичну цінність та художньо-комунікативні особливості візуального образу рекламного плаката. Узагальнено та систематизовано відомі факти з історії плаката з метою структурованої репрезентації предмета дослідження. Виявлено композиційні, художньо-естетичні та комунікативні особливості сучасного рекламного плаката. Дизайн сучасного рекламного плаката розглянуто в контексті специфіки синтезу мистецтва та комунікаційних технологій.

З'ясовано, що професійно створений рекламний плакат, розроблений з урахуванням специфіки художньо-естетичних принципів, а також розуміння особливостей емоційного сприйняття композиційних прийомів – могутній інструмент впливу на свідомість споживача. Сучасний плакат є результатом проектної діяльності дизайнера, його