

The methodological basis of the work is conditioned by the tasks and artistic specificity of the subject of research and includes: a musical and stylistic approach and a comprehensive musicological and structural analysis of the musical material itself.

Presentation of the main material. The analyzed examples of twentieth-century chamber vocal music are two works by composer Huang Ji.

The art song «Like a Flower is Not a Flower» was written by Huang Ji in 1933 to a poem by Bo Ju, an ancient poet of the sixth century (VIII-IX centuries) and the composition «Climbing the Tower» to the lyrics of Wang Zho (XI-XII centuries).

Conclusions. Thus, in the musical embodiment of the poems of the ancient Chinese poet of the VIII-IX centuries Bai Ju and the poet of the XI-XII centuries Wang Zhou, the early twentieth-century composer Huang Ji combined traditional Chinese melodic intonation and structural features with the Western European harmonic system of C major.

The composer's musical language is based on narrow melodic and intonational turns and a variant principle of deployment of the musical fabric, which are organized using the modes of Chinese traditional music with a romantic harmonic vertical. In these works, Huang Ji created an individual unique musical language that differs from both traditional Chinese pure pentatonic and the Western classical-romantic major-minor tradition.

Key words: Huang Ji, Chinese art song, genre, expressive means, romanticism, musical language.

Надійшла до редакції 2.11.2023 р.

УДК 379.27.1

ЗЛИТТЯ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУР У НЕФРИТОВИХ ВИРОБАХ ХЕ МА: ІСТОРИЧНЕ ТЛО, СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ДЖЕРЕЛА ФОРМ

Цимбала Лада – доцент, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів.

<http://orcid.org/0000-0002-2709-0283>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.672>

ladacymbala73@gmail.com

Чжоу Сяо – аспірант, Львівська національна академія мистецтв,
старший викладач, Ляонінський університет науки й техніки,

Інститут архітектури й художнього дизайну, Китай

<https://orcid.org/0000-0001-6699-4210>

6403193@qq.com

Деякі стилістичні особливості сучасного нефритового скульптора Хе Ма (1972 р. н.) мають виразні ознаки злиття традиційного китайського мистецтва з сучасним західним мистецтвом. Це безпосередньо пов'язано з історичними передумовами розвитку сучасного китайського мистецтва. Розглядається представницький та сучасний характер цього питання. Аналізується творчість Хе Ма в контексті історії розвитку китайського образотворчого мистецтва з кінця 1970 до кінця XX ст. Застосовуючи методи історичного, візуального та формального аналізу і порівняння, автори докладно вивчають художню особливості деяких типових скульптурних творів Хе Ма, створених наприкінці XX і до початку XXI ст. Метою статті є виявлення формальних та культурних джерел його творів; через це досліджуються впливи західного сучасного мистецтва на розвиток китайського мистецтва різьблення по нефриту та питання культурного злиття в розвитку китайського мистецтва різьблення по нефриту.

Ключові слова: Хе Ма, різьблення по нефриту, стилістичні особливості, джерела форм, злиття західної та китайської культур.

Постановка проблеми. 10 жовтня 1976 р. завершилася десятирічка «культурної революції»¹ в Китаї [1]. У грудні 1978 р. влада Китаю починає проводити національну політику «внутрішніх реформ» і «відкритості до зовнішнього світу». Від цього часу в історії розвитку Китаю починається нова сторінка. У процесі реформ літературна та художня творчість поступово вивільняється від єдиної закостенілої концепції соціалістичного реалізму, у творчих засобах та мистецьких образах почала проявлятися тенденція до розмаїття. У період 70–90-х рр. XX ст. у культурі Китаю відбувається переосмислення минулих творчих досягнень, ширяться західні тенденції сучасного мистецтва, які стали одним з основних факторів впливу на літературну та художню творчість. На початку XXI ст. можна спостерігати прояв цього феномена у традиційному декоративно-прикладному мистецтві, включно з різьбленням по нефриту. Деякі митці-практики, отримавши формальну мистецьку освіту, почали приділяти більшу увагу традиційному китайському мистецтву різьблення по нефриту, заново інтерпретуючи формальну мову й техніку виконання цього традиційного мистецтва. Водночас у творчому процесі вони почали використовувати творчі концепції та формальну мову сучасного західного мистецтва, через які виражали своє бачення навколишньої дійсності, обставини власного життя, ідеї, емоції, естетичні уподобання, завдяки чому деякі твори по-новому відображають лице сучасної епохи.

Огляд останніх публікацій. На початку XXI ст. у розвитку китайського мистецтва різьблення по нефриту з'явилися нові художні явища, які також стали новими академічними темами для вивчення

китайської теорії мистецтва. Однак, з точки зору складності явищ у розвитку сучасного мистецтва різьблення по нефриту, воно вже вийшло за рамки оригінальних досліджень традиційних китайських теорій різьблення по нефриту. Тоді як виходячи з різних видів опублікованої дослідницької літератури, існує загальна нестача систематичних, наукових і ретельних академічних досліджень про мистецтво сучасного китайського нефритового різьблення.

Вільний письменник Ю Вейлі у своїх шести томах «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Пекіна та їх вироби», «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Наньян та їх вироби», «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Шанхаю та їх вироби», «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Сучжоу та їх вироби», «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Сяньян та їх вироби» та «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Янчжоу та їх вироби» наводить інтерв'ю з представниками сучасних китайських майстрів нефритового різьблення з різних регіонів Китаю. Однак, з точки зору об'єктів інтерв'ю, він більше зосереджений на традиційних майстрах нефритового різьблення, не включаючи до інтерв'ю представників деяких «нових талантів» сучасного нефритового різьблення Китаю. Дослідник та учасник виставки Цянь Лян у своїй книзі «Традиційне китайське нефритове різьблення та сучасна скульптура» розповідає про історію розвитку китайського нефритового різьблення, а також висловлює свої погляди на «західну» тенденцію в сучасному китайському нефритовому різьбленні; проте, він не проводить глибокого аналізу творчості будь-якого репрезентативного художника в галузі нефритового різьблення. У своїй книзі «Наука різьблення по нефриту», майстер Хе Ма присвятив увагу мистецтву різьблення по нефриту, ремісничим навичкам і власному творчому мисленню в цьому виді мистецтва. Він розкриває технічні аспекти різьблення по нефриту та надає детальний огляд власних творчих ідей і підходів. Але й досі не було здійснено глибокого аналізу його художньої творчості в контексті загального розвитку сучасного китайського образотворчого мистецтва.

Мета статті – розглянути розвиток сучасного китайського мистецтва різьблення по нефриту в контексті історії розвитку сучасного китайського образотворчого мистецтва, дослідити роботи репрезентативних китайських сучасних різьбярів по нефриту за допомогою іконографії та формального аналізу, щоб з'ясувати проблеми «культурного злиття», що виникли в образотворчому мистецтві сучасного різьблення по нефриту в Китаї. Водночас робиться спроба знайти методологію дослідження, адаптовану до розвитку мистецтва різьблення по нефриту в сучасному Китаї.

Виклад дослідницького матеріалу. Символами значних змін досліджуваного періоду в Китаї стали поняття «переосмислення», «відкритість», «трансформація», «реформа», «вестернізація» тощо. Особливо виразно ці й подібні символи та настрої відобразилися в китайському художньому мистецтві. Такі концепції як «авангард», «модернізм», «новаторство», «анти-традиційність» пронизують всю китайську літературну та художню творчість, що призвело до нових значних змін у культурі від часів культурного руху 20-х рр. ХХ ст.

I. Історичний контекст розвитку китайського мистецтва від кінця 1970-х років до ХХІ ст.

18-22 грудня 1978 р. Центральний комітет Комуністичної партії Китаю провів у Пекіні III пленарний з'їзд XI Центрального комітету. Після цього в Китаї настає час повної відкритості. Китайська літературна та художня творчість вступає в цілком новий історичний етап. Розвиток китайського образотворчого мистецтва після «культурної революції» був предметом обговорення численних китайських та іноземних учених. Серед них відомий художній критик Гао Минлу (1949 р. н.) писав: «Період після завершення «культурної революції»², від 1976 до 1985 рр., називаємо часом «пост-культурної революції»...основним завданням нового мистецтва було звільнення від впливу «культурної революції», але під тиском колишніх традицій реалізму воно все ще продовжувало впливати на художні концепції» [2]. Справді, від початку «культурної революції» і до 1980-х років, коли протягом десятиліття китайське мистецтво перебувало під тиском «культурної революції», світ мистецтва перебував в емоційному замішанні та ідеологічній заангажованості. В образотворчому мистецтві виникли такі течії як «Синсин»³ (група «Зірки») [3], «Шанхен»⁴ (живопис шрамів) [4], «Сянтун»⁵ (сільське мистецтво) [5]. Художня творчість почала відмовлятися від фальшу й шаблонності мистецтва «культурної революції», зосередившись на звичайних людях і реальному житті, а метод критичного реалізму став раптово модною художньою тенденцією. Водночас, разом із появою теорій «абстракції», «краси форми», «художньої онтології» тощо, в мистецтвознавчих колах розгорнулися тривалі й масштабні дискусії. У той час мистецтво припинило виконувати роль політичного інструмента, і виникає тенденція до його автономного розвитку. Проте «живопис шрамів» та «сільське мистецтво» не мали достатньо часу для тривалого й стабільного розвитку. У 1985 році виник новий культурний рух – «нова хвиля 85»⁶ [6]. Цей рух сприяв значним реформам у китайських літературних та мистецьких колах. Під час цього культурного поштовху, лише протягом двох-

трьох років перекладена китайською мовою величезна кількість праць із західної філософії, літератури, теорії мистецтва тощо. Водночас почали домінувати в китайській літературі й мистецтві переосмислення традиційної культури і заклики до сучасного гуманізму. Лише протягом 1985-1986 рр. у понад 20 провінціях і містах створено приблизно 80 мистецьких угруповань. Такі угруповання діяли навіть у віддалених провінціях, як Внутрішня Монголія, Ганьсу, Нінся, Тибет і Цинхай. Вони публікували маніфести, організовували виставки й конференції. Оскільки така група митців отримала художню освіту після «великої культурної революції», то їх життєвий і навчальний досвід відрізнявся від покоління «червоних гвардійців» епохи «культурної революції» (покоління «шрамів», «сільського реалізму» та «групи Зірки»). Вони отримували значну за обсягом інформацію із західної літератури й мистецтва, а в їхніх творах явно проступають тенденції західного модернізму та постмодернізму. На їхніх виставках та маніфестах відображені войовнича риторика і вибухові форми дадаїзму, сюрреалізму та експресіонізму. Ця інформація, наче потік, ринула в суспільство, проникаючи в кожен куточок і скоро розповсюдилася серед молоді [7].

У цьому процесі чимало молодих митців почали експериментувати із західними концепціями, формами й художніми засобами. Протягом короткого часу мистецьке середовище відтворило форми сучасного мистецтва, які понад століття розвивалися на Заході. Після «нової хвилі 85» (1986 р.) сучасне мистецтво стало творчим напрямом і розповсюдилося у мистецькому світі. Це сповна відобразилося на художній виставці «Сямень Дада»⁷ [8]. За нею у 1989 р. слідувала «Виставка сучасного мистецтва Китаю»⁸ [9], яка завершила етап спроб розвитку китайського сучасного й новітнього мистецтва за десятиліття – від кінця 1970 до кінця 1980-х років. Наприкінці 1990 – початку 2000-х років процес «вестернізації», «осучаснення» й «постмодернізму» продовжився, розширився й проник в усі художні дисципліни. Він також почав проникати у мистецтво художнього різьблення по нефриту. Група скульпторів, художників, майстрів різьблення по нефриту, теоретиків та критиків, які отримали системну освіту в західних академічних школах, ставили й обговорювали питання «сучасності», «національної традиції» та «культурного синтезу» в процесі розвитку китайського різьблення по нефриту. У перші десятиліття XXI ст. частина незалежних митців, які не підкорилися впливу комерціалізації, почали експериментувати з «сучасними» елементами модерного західного мистецтва різьблення по нефриту, що призвело до більш «експериментального» підходу в цьому мистецтві. Це стало новим культурним феноменом у розвитку художнього різьблення по нефриту в Китаї.

II. Огляд стилістичних особливостей різьблених виробів із нефриту митця Хе Ма.

Хе Ма народився на початку 1970-х років, що певним чином вплинуло на його творчість і зовнішній вигляд робіт. У створених у 1990-х роках художніх зразках Хе Ма використовувались засоби «реалізму», «мистецтва шрамів» та «сільського мистецтва». Роботи позначені яскраво вираженим символізмом та критицизмом. На початку XXI ст. його роботи поступово відступають від творчої парадигми реалізму й традицій декоративно-прикладного мистецтва Китаю, стають більш експериментальними. Ці експерименти проявляються в пошуках балансу між творчими концепціями, використовуваними матеріалами, мистецькими засобами та змістом виробів.

«Прихований спадок» (Мал. 1) – ця робота створена приблизно 2003 р., розділена на дві частини – велику й малу. Вона вирізана з каменя сянью червоно-чорного кольору, що добувається в провінції Фуцзянь. Червона частина в основному представлена пошкодженою нефритовою підвіскою у формі дракона періоду династії Хань, знайденою на археологічних розкопках. Чорна частина вирізана у формі, що нагадує стікаючий глинозем. Мотиви й формальна мова пошкоджень і потоку не є виражальними засобами традиційного китайського різьблення по нефриту. Очевидно, намагаючись передати певний зміст, автор свідомо поєднав в одному творі майстерність і декоративність традиційного мистецтва художнього різьблення по нефриту із західним реалізмом та символізмом.

Для своєї роботи «Преображення» (Мал. 2) автор вибрав камінь агальматоліт сіро-білого кольору, що добувається в провінції Фуцзянь. На сірій частині в реалістичній манері вирізьблений розплавлений диск-бі періоду Чуньцю-Чжаньго. Біла частина з другого боку залишилася практично не торкнутою, зберігши свою первісну форму. Це породжує конфлікт між виражальним засобом і породженою реалістично розплавленим диском-бі текстурою. Очевидно, митець прагне передати певну ідею і показати культурні артефакти в стані «як є» у момент їх виявлення на розкопках.

У роботі «Поховання – Розкопки – Поховання» (Мал. 3) необроблена частина поверхні й реалістично виконана частина диску-бі творять оптичну ілюзію й надають роботі певного смислу, який не піддається опису. У цій роботі відчуття контрасту й дезорієнтації виражені яскравіше, ніж у двох попередніх творах.

Матеріалом для роботи «Метаморфоза» (Мал. 4) послужив шоушаньський рожевий кварц. Камінь в основному червоного кольору з вкрапленнями білого. Автор використав природне

забарвлення каменя для свого задуму, вирізавши основну червону частину в формі свічки, що плавиться, тоді як біла частина була вирізана в формі абстрактного жіночого тіла.

Робота «Останній шматок айсберга» (Мал. 5) створена у 2010 р.; для неї автор обрав фуцзяньський камінь шоуань гаошаньши. Він використовувався для зображення шматка льоду, що тане. Робота нагадує чимось мистецтво інсталяції.

Виразність роботи «'Шкаралупа' спостереження» нагадує концептуальну й виразальну мову (Мал. 1-3) в тому, що вона реалістично відтворює розбиту ячну шкаралупу і розплавлену форму нефритового свинячого дракона культури Хуншань.

Як видно з наведеної вище серії робіт, автор розширив набір матеріалів, з якими він працює і, крім найякісніших нефритів (хетяньський нефрит, жадеїт, а також інші види тремоліту), також використав інші м'які матеріали, серед яких камінь сяню, камінь данян, стеатит, агальматоліт тощо, які вирізняються багатшою кольоровою палітрою та різноманітною текстурою. Водночас, під час творчого процесу митець використав традиційну китайську техніку різьблення по нефриту «цяо се»⁹ для реалізації своїх ідей [10]. В цьому аспекті митець продовжує ремісничі традиції традиційного китайського художнього різьблення по нефриту¹⁰.

Щодо виразальної мови, то у своїй практиці митець широко використовує фігуративний реалізм, абстрактний експресіонізм та мистецтво інсталяції. Це виразно демонструє риси західного образотворчого мистецтва. Щодо змісту, то образи свічки, яка тане, дефектні нефритові вироби, абстрактні людські фігури, розбита шкаралупа тощо не притаманні традиційному художньому різьбленню по нефриту. Стосовно виражених у роботі ідей, то вони вже перевищують шаблонні й декоративні характеристики виробів традиційного мистецтва різьблення по нефриту, які повторюються. Натомість, свідомо використовується повторюваність типових символів (комбінація символів) для створення нової контекстуальної системи, в якій передаються такі значення як «невизначеність тіла й часу», «руйнування, розпад і зникнення стародавніх культур», «конфлікт сучасної людської цивілізації з природою» тощо. В цілому, автор вибудовує логічний зв'язок між внутрішнім і зовнішнім світом виробу через поєднання тексту (назва), форми, змісту (теми) й алегорії. Таке поєднання візуальних і текстових елементів передає інформацію, що виходить поза рамки традиційного китайського художньо-прикладного мистецтва.

III. Аналіз творчих концепцій та джерел форм нефритових виробів Хе Ма.

Із наведених вище виробів Хе Ма легко помітити, що його виразальна мова та втілені ідеї відрізняються від традиційних форм китайського художнього різьблення по нефриту. Наприклад, такі стилістичні особливості як розплавлена нефритова підвіска, пливка глина, розплавлена нефритова свиня, свічка, що тане, розбита ячна шкаралупа, пошкоджена нефритова підвіска, абстрактне зображення жіночого тіла тощо, мають подібність із формальною мовою сюрреалізму в живопису. Ці новації у творчості не випадкові, адже їх початкові прояви можна помітити в раніших виробах.

«Без назви» (Мал. 7) – це творчий ескіз, створений Хе Ма під час його навчання в Центральній академії образотворчого мистецтва в 1977 р. Зміст виробу становить поєднання яйцевидної форми, двох різних за величиною квадратів та патьоків (слідів плавлення). Такі стилістичні особливості подібні на символізм сюрреалізму в живопису. Концепт, форма і зміст твору відображають вплив творчості сюрреалістичного митця Сальвадора Далі «Постійність пам'яті» (Мал. 8).

Виходячи з часу створення, виріб «Без назви» з'явився приблизно відразу після появи руху «Нова хвиля 85» і «Виставки сучасного китайського мистецтва» (1989 р.). Твір яскраво відображає вплив художніх тенденцій, які виникли після періоду «Культурної революції». Із цього твору можна помітити джерела форми і творчої концепції інших виробів, створених у період від 2003 до 2016 р., зокрема таких як «Приховані реліквії» (Мал. 1), «Преображення» (Мал. 2), «Похорон – Розкопки – Похорон» (Мал. 3), «Метаморфоза» (Мал. 4), «Останній шматок айсберга» (Мал. 5), «'Шкаралупа' спостереження» (Мал. 6) та ін.

Із наведених виробів очевидно, що митець, використовуючи символізм типових об'єктів і текстуру вживаних матеріалів, створив відчуття просторово-часового зміщення за межі реальності. Це також відповідає основним принципам «Нової хвилі 85» в образотворчому мистецтві, таким як «сюрреалізм», «анти-традиціоналізм» і створення спонтанних утопічних сюжетів [11]. Із цих виробів можна висувати, що емоції «Нової хвилі 85» все ще живі у пам'яті митців, що засвідчує вагомий вплив цього руху на сучасне китайське мистецтво художнього різьблення по нефриту.

Висновок. Проведений аналіз засвідчує, що зміни у формальній мові творчості Хе Ма були продовженням феномена «вестернізації» китайського образотворчого мистецтва, який існував від кінця 1970 і до кінця 1980-х рр. Сюрреалізм «Нової хвилі 85», «анти-традиціоналізм» та утопічні сюжети стали основою його творчих концепцій та естетичної свідомості. Проте в його виробах можна помітити *свідомо збережені «символи» традиційного китайського мистецтва художнього різьблення по нефриту. Не важко*

помітити, що митець свідомо впроваджує у творчий процес концепції та формальну мову західного образотворчого мистецтва, адаптуючи їх для роботи з нефритом. Такий творчий експеримент демонструє реальність синтезу китайської та західної культур в китайському мистецтві різьблення по нефриту.

Із точки зору історії розвитку китайського мистецтва різьблення по нефриту можна зауважити, що протягом різних історичних періодів воно підпадало під вплив іноземних культур. Перший етап: приблизно у XII ст. до н. е. китайське мистецтво різьблення по нефриту зазнало помітного впливу кочових культур, і цей вплив позначається й у сучасному Китаї. Другий етап: буддизм проник у Китай приблизно у I ст. і почав впливати на китайську культуру, проте в мистецтві різьблення по нефриту він проявляється лише в V-VI ст. і відіграє важливу роль донині. Третій етап: у середині та другій пол. VII ст. іслам проник у Китай і почав впливати на мистецтво різьблення по нефриту. Цей вплив досяг вершини у XVIII ст. (під час правління Цяньлуна (1736-1795 рр.)). Четвертий етап: у середині XIX ст. у Китай проникає західна культура та її вплив на мистецтво різьблення по нефриту проявився лише в середині XX ст. із розвитком реалізму. У XXI ст. елементи західного модернізму й постмодернізму почали проявлятися у китайському мистецтві художнього різьблення по нефриту ще виразніше. Не важко помітити, що вплив західного мистецтва є лише одним з етапів розвитку мистецтва різьблення по нефриту. З точки зору історії розвитку китайської цивілізації іноземні культури є важливою складовою її формування, отже, разом із «місцевою культурою» вони сформували лице сучасної китайської цивілізації. Феномен «вестернізації китайського мистецтва різьблення по нефриту у XXI ст. підтверджує характер розвитку китайської цивілізації лише в одному аспекті – культурному злитті. Можна сказати, що злиття цивілізацій (або культур) – природний процес, воно постійно відбувається й ніколи не зупиняється.

Примітки

¹ У серпні 1977 р. на XI Всекитайському з'їзді Комуністичної партії Китаю ЦК партії офіційно проголосив закінчення «культурної революції».

² У статті «Напрями розвитку сучасного живопису» (цитуються з публікації у журналі «Вишукані мистецтва», № 6, 1985) Гао Минлу вже згадує феномен «пост-культурної» революції, згодом у своїй книзі «Історія сучасного китайського мистецтва 1985-1986» Гао Минлу дає чіткіше визначення концепції «пост-культурної революції».

³ «Синсин мейчжань» (виставка Зірки) проводилась двічі. Перша виставка «Синсин мейчжань» відбулася 27.09.1979 р. у маленькому садку на східному боці Національного художнього музею Китаю. У виставці брали участь 23 митці. Було представлено понад 150 виробів, включаючи живопис олією, тушшю, пером, гравюру на дереві й дерев'яне різьблення. Водночас проводилися численні дискусії на теми «змісту», «форми» й «абстрактності». Вдруге виставка «Синсин мейчжань» проведена у 1980 р. У своєму маніфесті митці «Синсин» висловили таку тенденцію: варто відвернути увагу від навколишнього середовища й повернути погляд усередину себе, а на порядок денний були поставлені мета самого мистецтва й місце форми (у мистецтві), оскільки «мистецтво само собою є своєрідним знаком».

⁴ Термін «Шанхен» (шрам, рана – йдеться про згадку про пережиті в минулому події, тобто про залишені в серцях людей «культурною революцією» «шрами») вперше використаний в академічних колах для опису літературної тенденції в статті китайсько-американського вченого Сюй Цзюя (1922-1982 рр.): «Виступ на літературному симпозіумі Комуністичної партії Китаю в державному університеті Сан-Франциско, Каліфорнія», який він назвав «Hurts Generations». 11.08.1978 р. Лу Сінхуа (1954 р. н.) опублікував у газеті «Веньхуей бао» коротку історію «Шрамів», засновану на житті молоді в часи «культурної революції». Розповідь викликала значний резонанс, що також призвело до наступного використання поняття «літератури шрамів». Так званий «живопис шрамів» не належить до певного стилю чи школи художньої творчості, а стосується художнього спрямування думки, втіленому в створенні художніх робіт, тобто є явищем, яке виражає критику «культурної революції».

⁵ Термін «Сільський живопис» відомий також як «Сільський реалізм» і «Сільський натуралізм». Вважається, що він з'явився на початку 1980-х і є трансформацією тематики «живопису шрамів» у тематику «освіченої молоді», формується новий «сільський» художній напрям у мистецтві. «Сільський живопис» – це нова культурна свідомість, яка відмовляється від хвалебного, гіперболізованого і брехливого зображення суспільства і сільського життя, наявного в художній сфері перед завершенням «культурної революції». Така свідомість повертає мистецтву його справжність, підкреслює щирість художнього вираження й ідеально поєднує його із прагненням митця до істини, добра й краси.

⁶ «Нова хвиля 85» – напрям сучасного мистецтва, що виник у материковому Китаї в середині 1980-х рр., приблизно від 1985 до 1989 р. Викликаний тим, що після «культурної революції» молодь, що перебувала під впливом західної філософії, літератури й сучасного мистецтва, була невдоволена панівним у період «культурної революції» «ультралівим» напрямом в образотворчому мистецтві. Молоді люди намагалися позбутися певних застарілих цінностей традиційної культури, а також впливу академічності й строгості радянської школи, прагнули прориву за допомогою західного мистецтва, що стало початком всезагального художнього руху. Стосовно цього руху є різні думки. Одні дослідники вважають, що цей рух надав мистецтву Китаю нове життя, змінив його контури й оновив культурний ландшафт. Також цей рух значно сприяв розвитку розмаїття в образотворчому мистецтві, участі митців у міжнародних діалогах. Інші дотримуються точки зору, що цей рух не заснований на «локальній культурі», що більше – є рухом «повної вестернізації».

⁷ Виставка «Сямень Дада» відбувалася в м. Сямень 28.09–5.10.1986 р. У ній брали участь Хуанон Пин, Цай Лісюн, Лю Ілін, Лін Чунь, Цзяо Яомін та ін. Серед робіт були картини, матеріальні предмети, інсталяції тощо. Як видно з назви, «Сямень Дада» – це жорстка пародія на західний дадаїзм.

⁸ «Виставка сучасного китайського мистецтва 89» відбувалася у Музеї образотворчих мистецтв Китаю (Пекин, 5-19.02.1989 р). Експоновано 207 робіт, створених 186 китайськими митцями від часу «Нової хвилі 85». Серед творів – живопис, гравюри, скульптури, монохроматичний живопис тушшю, перформанси тощо.

⁹ Техніка «вишуканий колір» також має назву «умілий колір» (китайською вимовляються однаково – цяо се) і є однією з технік, використовуваних у китайському різьбленні по нефриту. Суть її полягає у використанні природного кольору й текстури нефриту у творчому процесі при створенні художнього виробу.

¹⁰ Художнє різьблення по каменю (агальматоліт) і різьблення по нефриту нероздільно пов'язані й наслідують спільні традиції. Мистецтво різьблення агальматоліту має давню історію й може бути прослідковане до періоду Південної та Північної династій (420-589 рр.). Через м'яку текстуру й подібність до нефриту агальматоліт добували у великій кількості в епоху династії Тан. В епоху династії Юань настає розквіт мистецтва вчених літераторів, і для своїх печаток вони використовували цей матеріал. В епоху династії Мин і Цин це мистецтво різьблення виділяється в окрему галузь і розвивається донині.

Список використаної літератури

1. 见俞清天《中国共产党简史》中国人民大学出版社 北京1991年3月1版1次1991年5月2次印刷159-168页 ISBN: 7-300-01042-3D-143 Ю. Цінтян.«Коротка історія Комуністичної партії». Пекин : Народний університет Китаю, 1991. С. 159-168. ISBN: 7-300-01042-3D-143.
2. 见高名潞《中国当代美术史1985-1986》上海人民出版社 上海1991年10月1版1次印刷 ISBN:7-208-00510-9/G-75. Гао Минлу. «Історія сучасного китайського мистецтва 1985-1986». Шанхай : Шанхай. народне вид-во, 1991. ISBN 7-208-00510-9/G-75
3. 见吕澎《20世纪中国美术史》新星出版社 北京2013年12月1版1次印刷 第547-553页 ISBN: 978-7-5133-1022-2. Люй Пен. Історія китайського мистецтва у ХХ ст. *Нова зоря*. Пекин, 2013. С. 547-553. ISBN 978-7-5133-1022-2.
4. 详见陈潇《论伤痕美术的文化批判性》《艺术.生活》2009年第5期12-15页 ISSN: 1003-9481. Чень Сян. Культурна критика живопису шрамів. *Мистецтво. Життя*, 2009. № 5. С. 12-15. ISBN 1003-9481.
5. 见何桂彦《20世纪80年代四川乡土油画的兴起与嬗变》《美术观察》2019年第12期 第68页 ISBN:1006-8899. Хе Гуйянь. Розвиток і трансформація сільського живопису в Сичуані у 1980-х роках. *Огляд мистецтва*, 2019. № 12. С. 68. ISBN 1006-8899.
6. 详见高名潞《85美术运动-历史资料汇编》、《85 美术运动-80年代的人文前卫》广西师范大学桂林2008年1月1版1次印刷ISBN: 978-7-5633-7066-5. Гао Минлу. Рух 85 – гуманістичний авангард у 1980-х роках. Гуйлінь : Педагогічний університет провінції Гуансі, 2008. ISBN 978-7-5633-7066-5.
7. 《中国前卫艺术》高名潞著 江苏美术出版社 南京1997年7月1版1次印刷206页 ISBN: 7-5344-0732-X. Гао Минлу. Авангардне мистецтво Китаю. Нанкін : Образотворче мистецтво Цзянсу, 1977. 206 с. ISBN 7-5344-0732-X.
8. 见吕澎、易丹《中国现代艺术史》湖南美术出版社 长沙1992年5月1版1次印刷281-287页 ISBN:7-5356-0478-1/J-423. Люй Пен, І Дань. Історія сучасного мистецтва Китаю. Чанша : Вид-во образотворчого мистецтва провінції Хунань, 1991. С. 281-287. ISBN 7-5356-0478-1/J-423.
9. 见吕澎、易丹《中国现代艺术史1979-1989》湖南美术出版社 长沙1992年5月1版1次印刷第325-354页 ISBN:7-5356-0478-1/J-423. Люй Пен, І Дань. Історія сучасного мистецтва Китаю. Чанша : Вид-во образотворчого мистецтва провінції Хунань, 1991. С. 281-287. ISBN 7-5356-0478-1/J-423.
10. 见李彦君《玉器词典》黑龙江人民出版社 哈尔滨2008年5月1版1次印刷 第78页ISBN:978-7-207-07781-3. Лі Яньцзюнь. Словник нефриту. Харбін : Народне вид-во провінції Хейлунцзян, 2008. С. 78. ISBN 978-7-207-07781-3.
11. 高名潞著《中国前卫艺术》江苏美术出版社 南京1997年7月1版1次印刷 第206-208页 ISBN: 7-5344-0732-X. Гао Минлу. Авангардне мистецтво Китаю. Нанкін : Образотворче мистецтво Цзянсу, 1977. С. 206-208. ISBN 7-5344-0732-X.

References

1. 见俞清天《中国共产党简史》中国人民大学出版社 北京1991年3月1版1次1991年5月2次印刷159-168页 ISBN: 7-300-01042-3D-143 See: Yu Qingtian. A Brief History of the Communist Party, Beijing : People's University of China, 1991, 159-168, ISBN: 7-300-01042-3D-143.
2. 见高名潞《中国当代美术史1985-1986》上海人民出版社 上海1991年10月1版1次印刷 ISBN:7-208-00510-9/G-75. See: Gao Minglu. «History of Contemporary Chinese Art 1985-1986». Shanghai : Shanghai People's Publishing House, 1991. ISBN 7-208-00510-9/G-75.
3. 见吕澎《20世纪中国美术史》新星出版社 北京2013年12月1版1次印刷 第547-553页 ISBN: 978-7-5133-1022-2. See more : Liu Peng. The History of Chinese Art in the Twentieth Century, New Dawn, Beijing, 2013. P. 547-553. ISBN 978-7-5133-1022-2.
4. 详见陈潇《论伤痕美术的文化批判性》《艺术.生活》2009年第5期12-15页 ISSN: 1003-9481. See more : Chen Xiang. Cultural Critique of Scar Painting. Journal «Art. Life». № 5, 2009. P. 12-15. ISBN 1003-9481.

5. 见何桂彦《20世纪80年代四川乡土油画的兴起与嬗变》《美术观察》2019年第12期 第68页 ISBN:1006-8899. See : He Guiyan. The Development and Transformation of Rural Painting in Sichuan in the 1980s. Art Review. №12. 2019. C.68. ISBN 1006-8899.

6. 详见高名潞《85美术运动-历史资料汇编》、《85 美术运动-80年代的人文前卫广西师范大学桂林2008年1月1版1次印刷ISBN: 978-7-5633-7066-5. See more: Gao Minglu. «Movement 85 – The Humanist Avant-Garde in the 1980 s». Guilin: Guangxi Normal University of Education, 2008. ISBN 978-7-5633-7066-5.

7. 见高名潞《中国前卫艺术》江苏美术出版社 南京1997年7月1版1次印刷206页 ISBN: 7-5344-0732-X. Gao Minglu. Avant-garde art of China. Nanjing : Jiangsu Fine Arts, 1977. 206 p. ISBN 7-5344-0732-X.

8. 见吕澎、易丹《中国现代艺术史》湖南美术出版社 长沙1992年5月1版1次印刷281-287页 ISBN:7-5356-0478-1/J-423. See: Liu Peng, Yi Dan. History of Contemporary Art in China. Changsha : Hunan Fine Arts Publishing House, 1991. pp. 281-287. ISBN 7-5356-0478-1/J-423.

9. 见吕澎、易丹《中国现代艺术史1979-1989》湖南美术出版社 长沙1992年5月1版1次印刷第325-354页 ISBN:7-5356-0478-1/J-423. See : Liu Peng, Yi Dan. History of Contemporary Art in China. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 1991. Pp.281-287. ISBN 7-5356-0478-1/J-423.

10. 见李彦君《玉器词典》黑龙江人民出版社 哈尔滨2008年5月1版1次印刷 第78页ISBN:978-7-207-07781-3. See: Li Yanjun. Dictionary of Jade. Harbin: People's Publishing House of Heilongjiang Province, 2008. C. 78. ISBN 978-7-207-07781-3.

11. 见高名潞《中国前卫艺术》江苏美术出版社 南京1997年7月1版1次印刷 第206-208页. Gao Minglu. Avant-garde art of China. Nanjing : Jiangsu Fine Arts, 1977. Pp.206-208. ISBN 7-5344-0732-X

UDC 379.27.1

THE FUSION OF CHINESE AND WESTERN CULTURES IN HE MA JADE PRODUCTS : HISTORICAL BACKGROUND, STYLISTIC FEATURES AND SOURCES OF FORMS

Tsybala Lada – Lviv National Academy of Arts, Lviv

Zhou Xiao – postgraduate, Lviv National Academy of Arts, Lviv

University of Science and Technology Liaoning , Institute of Architecture and Art Design, Liaoning, China

This text is dedicated to the study of the development of Chinese jade carving art from the late 1970 s to the first two decades of the 21 st century. This text delves into the study of the evolution of Chinese jade carving art from the late 1970s to the first two decades of the 21 st century. Its development is shaped by both its formative stage and the intricate interplay of internal and external factors influencing its progress. Equally significant is the pursuit of a novel analytical approach that aligns with the principles governing the advancement of contemporary Chinese jade artistry.

He Ma (born in 1972) stands as one of the foremost figures in contemporary Chinese jade carving art. With a creative trajectory spanning over two decades, from the 1990s to the present, his works bear the indelible marks of both the passage of time and a distinct personal style. In the 21st century, some of his works retain the hallmark characteristics of traditional Chinese jade carving techniques while assimilating concepts and formal expressions from modern Western art. This amalgamation gives rise to a distinctive artistic style that sets it apart from conventional jade carving practices.

He Ma's artistic endeavors are scrutinized within the broader context of the evolution of Chinese visual arts, spanning from the late 1970s to the 2020s. Employing methods of visual and formal analysis, this research delves into the stylistic intricacies and origins of form apparent in a specific subset of the master's creations. Through this investigation, the influence of contemporary Western art on the advancement of Chinese jade carving art is examined, along with the assimilation of Chinese and Western cultural elements throughout the development of this art form. Additionally, this study addresses related questions and themes surrounding the development of Chinese jade carving art.

Key words: He Ma, jade carving, stylistic features, sources of forms, fusion of Western and Chinese cultures.

Люстрації та таблиці



Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4.



Мал. 5



Мал. 6.

Мал. 1. Приблизно 2003 р. «Приховані реліквії 1», Хе Ма, камінь сяньюші провінції Фуцзянь, розмір невідомий. Джерело: надано автором.

Мал. 2. 2003 р. «Преображення», Хе Ма, фуцзяньський агальматоліт, розмір невідомий. Джерело: надано автором.

Мал. 3. 2003 р. «Поховання – Розкопки – Поховання». Хе Ма, камінь сяньюші провінції Фуцзянь, розмір невідомий. Колекція Пітера Міллера. Джерело: надано автором.

Мал. 4. 2009 р. «Метаморфоза», Хе Ма, шушанський рожевий кварц, висота 17 см, ширина 3,4 см, товщина 2,6 см. Колекція Музею образотворчих мистецтв Китаю. Джерело: надано автором.

Мал. 5. 2010 р. «Останній шматок айсберга». Хе Ма, фуцзяньський агальматоліт, довжина 9,8 см, ширина 8,8 см, товщина 5,8 см; обпалена дерев'яна частина: довжина 18,5 см, ширина 12,6 см, висота 9,2 см. Джерело: надано автором.

Мал. 6. 2016 р. «Шкаралупа спостереження», Хе Ма, шушанський камінь даньян, довжина 12,5 см, ширина 9 см, висота 5,6 см. Джерело: надано автором.



Мал. 7.



Мал. 8.

Мал. 7. 1997 р. «Без назви», Хе Ма, алебастр. Джерело: надано автором.

Мал. 8. 1931 р. «Постійність пам'яті», С. Далі, полотно, олія. Джерело: Чжан Цікай. Мова сюрреалістичного живопису. Чунцін: Сінанський педагогічний університет, 2012. С. 52. ISBN 978-7-5621-5767-0.

Надійшла до редакції 4.08.2023 р.

УДК 781.68

МАРШ № 1 ОР. 39 ЕДВАРДА ЕЛГАРА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛУН ЮЙ: КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ

Ген Іно – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
 Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0000-7656-9656>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.673>
porryhatter666@gmail.com

Розглядається творчість видатного китайського диригента Лун Юй. Визначаються особливості розвитку мистецтва симфонічного диригування, яке характеризується як достатньо молода мистецька галузь у Китаї. Досліджуються особливості творчого шляху Лун Юй, розвиток якого відбувався в умовах періоду відкритості. Диригент мав можливість навчатися за кордоном, що значним чином вплинуло на його кар'єру. Особливості його творчого методу визначаються своєрідною позицією диригента, спрямованою на відновлення втрачених протягом культурної революції надбань в сфері музичного мистецтва. На прикладі аналізу Маршу №1 Е. Елгара з циклу «Pomp and Circumstances» ор. 39 демонструються особливості прочитання Лун Юй авторського тексту. Увага зосереджується на особливостях жанру та музичних параметрах, які працюють на створення помпезності та урочистості твору, пов'язаної з королівським побутом Великобританії. Завдяки порівняльному аналізу виконавських версій Маршу робиться висновок про відчутну інтерпретаційну свободу західних виконавців –