

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛЮ ХАОТЯНЬ

УДК 75.036+75.071.1]-055.2(510)

ДИСЕРТАЦІЯ

**НОВИЙ РЕАЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСКИХ ХУДОЖНИКІВ.
ЛЕН ЦЗЮНЬ, ШИ ЧОН, ЛЮ І, ВАН ІДУН**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

HAOTIAN LIU

5/1/2025

Лю Хаотянь

Науковий керівник: Марина Токар

кандидат мистецтвознавства, доцент

перший проректор з науково-педагогічної роботи

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Лю Хаотянь. Новий реалізм у творчості китайських художників: Лен Цзюнь, Ши Чон, Лю І, Ван Ідуна. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph. D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво та реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2025.

Дисертація присвячена комплексному дослідженню феномену «нового реалізму» як ключовому напрямку сучасного китайського олійного живопису кінця XX–початку XXI століття. У роботі обґрунтовано, що реалізм залишається основним стилем в Китаї, а «новий реалізм» відіграє визначальну роль у розвитку стилістичних інновацій та формуванні самобутніх рис сучасного станкового живопису. У дослідженні визначається внутрішня типологія «нового реалізму», що проявляється у таких стилістичних відгалуженнях, як «сільський» та «магічний», фотореалізм та гіперреалізм. Центральною частиною дослідження є аналіз творчості чотирьох видатних представників «нового реалізму» – Лю І, Ван Ідуна, Ши Чонга та Лен Цзюня.

Об’єкт дослідження – «новий реалізм» в живописі Китаю кінця XX–початку XXI століть.

Предмет дослідження – творчість китайських художників Лен Цзюня, Ши Чона, Лю І, Ван Ідуна як представників «нового реалізму».

Метою дослідження є аналіз «нового реалізму» як стилістичного напрямку в сучасному китайському живописі на прикладі творчості Лен Цзюня, Ши Чона, Лю І, Ван Ідуна.

У **вступі** розкривається актуальність теми, визначається мета завдання дослідження, що охоплюють вивчення стилістичних, тематичних і технічних аспектів творчості митців «нового реалізму», а також визначення впливу соціокультурного середовища на художній підхід вищезазначених художників. Теоретичне значення дисертації полягає в

поглибленні розуміння «нового реалізму» як феномену сучасного мистецтва, а практичне – у можливості використання результатів для кураторської, освітньої та виставкової діяльності. Методологія дослідження поєднує порівняльний аналіз, іконографічний підхід і контекстуальний аналіз творів.

У **першому розділі** дисертації представлений історіографічний аналіз «нового реалізму» в китайському живописі, що розглядається як багатогранне явище, сформоване в умовах соціокультурних і мистецьких трансформацій. Автором підкреслюється, що протиріччя в природі цього напрямку, його понятійному обсязі та змістовних характеристиках визначили дослідницький репертуар «нового реалізму». Китайські науковці розпочали вивчення цього феномену з кінця 1980-х років, відіграла ключову роль у вивченні проблеми зіграли Вей Цімей, Сун Ю, Цзян Цзявен та ін. Українські мистецтвознавці долучилися до аналізу питанням з 2010-х років, зокрема завдяки співпраці з молодими вченими з КНР. Ця співпраця скорегувала акценти на художньому символізмі, жанрових напрямках, стилістичній репрезентації та методології, що відображено у працях С. Рибалко, Є. Котляра, М. Ковальнової, В. Тарасова, Г. Чжичжуна, М. Лю, Ч. Чжан, В. Вана та ін.

У **другому розділі** зазначається, що поява «нового реалізму» пов'язана з художньою культурою Китаю кінця 1980-х років, коли відбувалося переосмислення наслідків культурної революції та інтеграція мистецького досвіду першої половини XX століття. Цей період характеризувався потребою в перегляді традиційних уявлень про реалізм, який вже не відповідав ані термінологічно, ані змістовно історичним конотаціям стилю. У результаті сформувалися нові стилістичні ремінісценції реалізму, що зберігали зв'язок із його класичною основою, але водночас стверджували власну художню ідентичність. У дисертації показано, як ці трансформації стали природним етапом еволюції китайського живопису, а поняття «нового реалізму» набуло чітких концептуальних рис, що уособлюють його новаторський потенціал. У розділі аналізується ранній період творчості

означених митців (1980–1990 рр.). У цей час художники експериментували з модерністськими течіями, такими як постекспресіонізм, постімпресіонізм та сюрреалізм. Лю І звертався до сюрреалістичних мотивів, Ши Чонг поєднував експресивну естетику з перформативними практиками та скульптурою, Ван Ідун творив у реалістичній образності, далекій від його пізніших «червоних» серій, а Лен Цзюнь об'єднував концептуальний живопис із елементами реді-мейду та фінд-арту.

У третьому розділі визначаються стилістичні особливості «зрілого періоду» творчості майстрів, коли кожен з них розвинув індивідуальний стиль, який визначає спільні ознаки у розвитку «нового реалізму» як діалогу між класичним реалізмом і сучасними художніми практиками. Визначається, що твори художників репрезентують унікальне поєднання традицій та новаторства, що стало унікальною особливістю означеного феномену.

Закріплення «нового реалізму» в мистецтвознавчому дискурсі 1990-х – 2000-х років значною мірою зумовлене як теоретичними дослідженнями, спрямованими на концептуалізацію цього явища, так і практичними творчими пошуками. Особливу роль відіграли провідні художні академії та університети Китаю, де в рамках навчально-освітнього процесу формувалися нові підходи до реалістичного живопису. У роботі наголошено, що саме поєднання теорії та практики дозволило «новому реалізму» утвердитися як цілісному художньому феномену, здатному до інновацій без втрати історичної спадкоємності.

Визначено, що «новий реалізм» не лише відображає національні культурні особливості Китаю, а й робить вагомий внесок у світову художню практику. У дослідженні розкривається, як митці цього напрямку поєднують здобутки національної спадщини з інноваційними формами мистецтва, пропонуючи нові перспективи для розвитку сучасного реалізму.

Ключові слова: образотворче мистецтво, китайське мистецтво, сучасний живопис, реалізм, стилістика, художній метод.

ABSTRACT

Liu Haotian. New realism in the work of Chinese artists: Leng Jun, Shi Chong, Liu Yi, Wang Yidong - Qualifying work in manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) in speciality 023 - Fine Arts and Restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to a comprehensive study of the phenomenon of 'new realism' as a key trend in contemporary Chinese oil painting of the late XX-early XXI century. The work proves that realism remains the main style in China, and 'new realism' plays a decisive role in the development of stylistic innovations and the formation of distinctive features of contemporary easel painting. The study identifies the internal typology of New Realism, which is manifested in such stylistic branches as Rural and Magical, Photorealism and Hyperrealism. The central part of the study is an analysis of the works of four prominent representatives of New Realism - Liu Yi, Wang Yidong, Shi Chong and Leng Jun.

The object of the study is the 'new realism' in Chinese painting of the late twentieth and early twenty-first centuries.

The subject of the study is the work of Chinese artists Leng Jun, Shi Chong, Liu Yi, Wang Yidong as representatives of the 'new realism'.

The purpose of the study is to analyse the 'new realism' as a stylistic trend in contemporary Chinese painting on the example of the works of Len Jun, Shi Chong, Liu Yi, and Wang Yidong.

The introduction reveals the relevance of the topic, defines the purpose of the research, which includes the study of stylistic, thematic and technical aspects of the work of the 'new realism' artists, as well as the determination of the influence of the socio-cultural environment on the artistic approach of the above-mentioned artists. The theoretical significance of the thesis is to deepen the understanding of New Realism as a phenomenon of contemporary art, and the practical significance is to use the results for curatorial, educational and

exhibition activities. The research methodology combines comparative analysis, iconographic approach and contextual analysis of works.

***The first chapter** of the dissertation presents a historiographical analysis of the 'new realism' in Chinese painting, which is considered as a multifaceted phenomenon formed in the context of socio-cultural and artistic transformations. The author emphasises that the contradictions in the nature of this movement, its conceptual scope and content characteristics have determined the research repertoire of the 'new realism'. Chinese scholars began to study this phenomenon in the late 1980s, with Wei Qimei, Song Yu, Jiang Jiawen, and others playing a key role in the study of the problem. Ukrainian art historians have been involved in the analysis of the issue since the 2010s, in particular through cooperation with young scholars from China. This cooperation has adjusted the emphasis on artistic symbolism, genre trends, stylistic representation, and methodology, which is reflected in the works of S. Rybalko, Y. Kotliar, M. Kovaleva, V. Tarasov, G. Zhizhong, M. Liu, C. Zhang, W. Wang, and others.*

***The second section** notes that the emergence of the 'new realism' is associated with the artistic culture of China in the late 1980s, when the consequences of the Cultural Revolution were rethought and the artistic experience of the first half of the twentieth century was integrated. This period was characterised by the need to revise traditional ideas about realism, which no longer corresponded either terminologically or substantively to the historical connotations of the style. As a result, new stylistic reminiscences of realism were formed, which retained a connection with its classical basis, but at the same time asserted their own artistic identity. The thesis shows how these transformations became a natural stage in the evolution of Chinese painting, and the concept of 'new realism' acquired clear conceptual features that embody its innovative potential. The chapter analyses the early period of the artists' work (1980-1990). At that time, the artists experimented with modernist movements such as Post-Expressionism, Post-Impressionism and Surrealism. Liu Yi turned to surrealist motifs, Shi Chong combined expressive aesthetics with performative practices and*

sculpture, Wang Yidong worked in realistic imagery, far from his later Red Series, and Leng Jun combined conceptual painting with elements of Red Meadow and Fine Art.

***The third chapter** identifies the stylistic features of the ‘mature period’ of the artists’ work, when each of them developed an individual style that defines common features in the development of ‘new realism’ as a dialogue between classical realism and contemporary artistic practices. It is determined that the artists’ works represent a unique combination of tradition and innovation, which has become a unique feature of this phenomenon.*

The consolidation of the ‘new realism’ in the art historical discourse of the 1990s-2000s is largely due to both theoretical studies aimed at conceptualising this phenomenon and practical creative research. A special role was played by the leading art academies and universities of China, where new approaches to realistic painting were formed as part of the educational process. The paper emphasises that it was the combination of theory and practice that allowed the ‘new realism’ to establish itself as a holistic artistic phenomenon capable of innovation without losing historical continuity.

It is determined that the ‘new realism’ not only reflects the national cultural characteristics of China, but also makes a significant contribution to the world art practice. The study reveals how artists of this movement combine the achievements of national heritage with innovative art forms, offering new perspectives for the development of contemporary realism.

***Keywords:** fine arts, Chinese art, contemporary painting, realism, stylistics, artistic method.*

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Лю Х. Сюжетно-тематичні та художньо-образні особливості раннього нового реалізму у китайському живописі (кінець 1980–початок 1990-х років). *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXV [1]. С.112–118. DOI 10.61993/2786-7285.2024.01.09
2. Токар М. Лю Х. Новий реалізм у китайському образотворчому мистецтві 1970–1980-х років: поняття та концептуальні підходи. *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXVI [2]. С. 83–91. DOI 10.61993/2786-7285.2024.02.05
3. Лю Х. Сучасний китайський сюрреалізм: на прикладі творчості Луї Лю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 44. С. 71–77. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.605>

ПРАЦІ, ЯКІ ПІДТВЕРДЖУЮТЬ АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

4. Liu Haotian. Analysis on the classification of artistic language in oil painting creation. International scientific journal «Grail of Science». № 4. (May, 2021). Pp. 654–655. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.05.2021.122>
5. Liu Haotian. Chinese contemporary realistic oil painting genre and representative artist. *Матеріали конференцій Молодіжної наукової ліги: I Міжнародна студентська наукова конференція «Пріоритетні напрямки та вектори розвитку світової науки»*. (April, 2021). <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/liga/article/view/12774>
6. Liu Haotian. The expression form of artistic language in oil painting creation , interconf: scientific collection «interconf» : current issues and prospects for the development of scientific research (May 7-8, 2021). Pp. 177–183. <https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.05.2021.020>
7. Liu Haotian. Research on the otigin and expression of conceptual realistic oil painting in China. *International scientific journal «Grail of Science»*. № 6 (June, 2021). Pp. 440–441. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.25.06.2021.083>

ЗМІСТ

ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1	
ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	16
1.1. Історіографія проблеми: китайські та українські дослідження	16
1.1.1. <i>Китайський наукові дослідження</i>	
<i>з проблематики «нового реалізму»</i>	<i>16</i>
1.1.2. <i>Дослідження проблематики вченими в Україні</i>	<i>28</i>
1.2. Джерела і методи дослідження	32
1.2.1. <i>Джерельна база дослідження</i>	<i>32</i>
1.2.2. <i>Методи дослідження</i>	<i>35</i>
Висновки до першого розділу	38
РОЗДІЛ 2	
СТАНОВЛЕННЯ НАПРЯМКІВ «НОВОГО РЕАЛІЗМУ»	40
2.1. «Новий реалізм» в китайському образотворчому мистецтві	
1970-х – 1980-х рр.: поняття та концептуальні підходи	40
2.1.1. <i>«Новий реалізм» як антипод</i>	
<i>«старого» мистецтва соцреалізму</i>	<i>42</i>
2.1.2. <i>«Новий реалізм» як академічний напрям</i>	
<i>у живописі 1970-х – 1980-х рр.</i>	<i>45</i>
2.2. Особливості становлення та розвитку раннього «нового реалізму» у	
китайському живописі (кінець 1980-х – початок 1990-х рр.)	49
2.2.1. <i>«Магічний реалізм»:</i>	
<i>художні образи між дійсністю та уявленням</i>	<i>50</i>
2.2.2. <i>«Сільський реалізм»:</i>	
<i>локальні сюжети в універсальному художньому значенні</i>	<i>53</i>
2.2.3. <i>«Сюрреалізм» як самодостатня мистецька</i>	

<i>стратегія «нового реалізму»</i>	55
<i>2.2.4. «Гіперреалізм»: парадокси відтворення дійсності</i>	
<i>як «нові» якості реалізму</i>	57
2.3. Етапи творчого становлення Лю І, Ван Ідуна, Ши Чона	
та Лен Цзюня	59
Висновки до другого розділу	73

РОЗДІЛ 3

СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНИЙ РЕПЕРТУАР ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ

«НОВОГО РЕАЛІЗМУ»	75
3.1. «Магічний реалізм» Лю І	75
3.2. «Сільський реалізм» Ван Ідуна	84
3.3. «Сюрреалізм» Ши Чона	96
3.4. «Гіперреалізм» Лен Цзюня	105
Висновки до третього розділу	115

ВИСНОВКИ	117
-----------------------	-----

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	123
--------------------------------	-----

ДОДАТКИ	144
----------------------	-----

А. Список ілюстрацій	144
----------------------------	-----

Б. Альбом ілюстрацій	150
----------------------------	-----

ВСТУП

Актуальність проблеми. Китайське образотворче мистецтво кінця XX – початку XXI ст. пройшло тривалий шлях трансформацій, який засвідчив актуальність розвитку традиційних художніх напрямів, важливість їх оновлення та зміни у контексті сучасних поглядів на мистецтво. Саме таким компонентом в стилістичному репертуарі китайського живопису став реалізм. Незважаючи на те, що десятирічна китайська культурна революція (1966–1976 рр.) практично знищила життєздатність мистецтва, перетворивши реалістичний живопис на інструмент політичної освіти та пропаганди, сама стилістика не тільки збереглась, але й продемонструвала у подальшому здатність до оновлення та актуального звучання.

На тлі реформ і відкритості мистецтво «нової хвилі» 1980-х рр. достатньо швидко визначило напрям «нового реалізму» як ключовий з точки зору здатності до змін та оновлення. У цей час поступово формуються дві стратегічні концептуальні лінії розвитку реалізму, представлені різними способами репрезентації спільного художньо-образного контексту, де головним героєм лишається дійсність як така. В якості першої лінії назвемо реалістичну китайську школу неореалізму або неокласики, яку в контексті даного дослідження представляє творчість Ван Ідуна та Лен Цзюня.

Іншу модель «нового реалізму» представляють художники-концептуалісти, які продовжують удосконалюватися та розвиватися в рамках системи інновації реалістичного живопису. На сторінках нашого дослідження цю лінію представляють художники Лю І та Ши Чон.

Важливо підкреслити, що палітра внутрішніх складових «нового реалізму» представлена у вигляді аналізу чотирьох найбільш репрезентативних феноменів: «сільського реалізму» Ван Ідуна, «магічного реалізму» Лю І, «гіперреалізму» Лен Цзюня та «фотореалізму» Ши Чона. Слід наголосити на тому, що зазначені внутрішні напрями не є чітко ідентифікованими в сучасному китайському мистецтвознавстві. Досить

типовою є ситуація синонімічного використання напрямів, змішування їх сутності та ключових якостей, а також паралельне використання із академічними та визнаними термінами визначень з публіцистики та арт-критики. Це може бути поясненням таких різних оцінок, наприклад, творчості Лен Цзюня або як «гіперреаліста» або як представника «фотографічного реалізму». Те ж саме можна зазначити з приводу жіночих портретів Ван Ідуна, які в одних випадках характеризуються як типовий «сільський» або «локальний» реалізм, а в інших виступають прикладом «суперреалізму» або «фотореалізму».

Наведені приклади показують потребу в термінологічній та поняттєвій інтерпретації «нового реалізму» як інноваційного художнього феномену, який здатен на інтеграцію різних стилістичних, образних та ідейно-сюжетних контекстів.

Сьогодні, зі швидким розвитком технологій та впливом мультикультуралізму, китайський олійний живопис опиняється перед викликами масової культури. На тлі такого різнобічного характеру узагальнення дійсності, становище китайського реалістичного олійного живопису вимагає від сучасних художників використання гострої спостережливості, творчості та уяви, які здатні конкурувати із мистецтвом мереж, месенджерів та імерсивних технологій, що для сучасної мистецької сфери Китаю є справжнім викликом.

Усе зазначене дозволяє наполягати на актуальності нашого дослідження, яке ставить на порядок денний питання поєднання найбільш конкуруючих форм вираження, таких як фотографія та реалістичний живопис. Обрані для аналізу художники є тими представниками сучасного китайського живопису, які завдяки власним наполегливим пошукам змогли запропонувати відповіді на зазначені питання та у межах власної творчості спрямувати виклики у мистецьке річище.

Таким чином, наведені вище аргументи дозволяють характеризувати дисертаційну проблематику як актуальну та важливу для дослідження сучасного образотворчого мистецтва Китаю.

Метою дослідження є аналіз «нового реалізму» як стилістичного напрямку в сучасному китайському живописі на прикладі творчості Лен Цзюня, Ши Чона, Лю І, Ван Ідуна.

Зазначена мета передбачає розв'язання низки **завдань**, серед яких:

- дослідити історіографію проблеми, узагальнити джерельну базу та методи дослідження;
- визначити зміст та поняттєву специфіку терміну «новий реалізм»; охарактеризувати підходи та форми аналізу «нового реалізму» в китайських дослідженнях про мистецтво;
- виявити, визначити та обґрунтувати етапи творчості Лен Цзюня, Ши Чона, Лю І та Ван Ідуна; здійснити аналіз найбільш важливих творів мистецтва зазначених художників;
- дослідити та узагальнити особливості сюжетно-тематичного та образно-стилістичного розвитку кожного окремого внутрішнього напрямку «нового реалізму» на прикладі творчості Лен Цзюня, Ши Чона, Лю І та Ван Ідуна.

Об'єкт дослідження: «новий реалізм» в живописі Китаю кінця XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження: творчість китайських художників Лен Цзюня, Ши Чона, Лю І, Ван Ідуна як представників «нового реалізму».

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в дисертації вперше:

- узгоджено термінологічні та поняттєві кордони «нового реалізму» у сукупності із його внутрішніми напрямками «сільського», «фотографічного», «магічного» та «гіперреалізму»;

– проаналізовані концептуальні підходи щодо інтерпретації «нового реалізму» в китайському образотворчому мистецтві кінця XX – початку XXI ст.;

– визначено та досліджено основні етапи творчості представників «нового реалізму» Лен Цзюня, Ши Чона, Лю І, Ван Ідуна у контексті розвитку живопису Китаю кінця XX – початку XXI ст.;

– узагальнено сюжетно-тематичний репертуар та образно-стилістичні особливості живопису зазначених художників; проаналізовано найбільш важливі художні твори, які репрезентують виявлені зміни та є прикладами розвитку «нового реалізму» як важливого інноваційного напрямку сучасного живопису Китаю.

Зв'язок роботи з науковими програмами і планами. Дисертаційну роботу виконано на кафедрі аудіовізуального мистецтва ХДАДМ відповідно до планів наукових досліджень за темою «Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик».

Теоретичне значення. Робота є завершеним, системним, цілісним, обґрунтованим дослідженням, яке спрямоване на аналіз «нового реалізму» у живописі Китаю кінця XX – початку XXI ст. на прикладі «сільського реалізму» Ван Ідуна, «гіперреалізму» Лен Цзюня, «фотографічного реалізму» Ши Чона та «магічного реалізму» Лю І.

Практичне значення. Дослідження творчості художників, які розвинули китайський реалістичний олійний живопис та здійснили вагомий внесок у його повноцінне становлення, може компенсувати відсутню частину «історичного» реалізму в історії китайського мистецтва. На наше переконання, саме на прикладі представників видатних китайських живописців реалістичних напрямків, ґрунтуючись на їх авторському розумінні цього явища, а також особистого внеску у мистецтво, можна проаналізувати художньо-естетичні характеристики та мистецьку соціальну цінність сучасного китайського реалістичного живопису.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним, завершеним та актуальним дослідженням. Усі аналітичні припущення, висунуті наукові гіпотези та здобуті результати представляють собою рефлексію авторської точки зору на проблему та безпосередньо впливають із аналізу, інтерпретації та узагальнення попередньо зібраного та систематизованого матеріалу.

Апробація дослідження. Результати дослідження пройшли апробацію шляхом доповідей та їх обговорення на чотирьох міжнародних наукових конференціях (з публікацією тез): Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» (травень, 2021); Міжнародна студентська наукова конференція «Пріоритетні напрямки та вектори розвитку світової науки». (квітень, 2021); науковий збірник «Interconf»: Актуальні проблеми та перспективи розвитку наукових досліджень (травень, 2021); Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» (червень, 2021).

Результати дослідження опубліковані у наукових виданнях України: три статті у наукових збірках зі спеціальності (квартиль Б), чотири публікації апробаційного характеру (тези доповідей на міжнародних конференціях).

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій за темою дисертації здобувача, вступу, трьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (166 позицій), додатків, що включають альбом ілюстрації (110 позицій) та список публікацій здобувача (три статті та чотири тези доповідей). Загальний обсяг роботи становить 203 сторінки, основний – 122 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми: китайські та українські дослідження

1.1.1. Китайський наукові дослідження з проблематики «нового реалізму»

«Новий реалізм» як явище стає предметом аналізу в китайському та міжнародному науковому дискурсі з кінця 1980-х років, коли виокремилась його проблемна спрямованість, а мистецька репрезентація закріпилась на художній сцені. Впродовж 1990-х – на початку 2000-х рр. він перетворюється на епіцентр термінологічних дебатів (зокрема, у публікаціях В.Месерв [28], А.Мерстон [27], Іян Шао [30]), а також акцентує потребу у поглибленому розгляді художньої виразності (наприклад, у працях Ден Ляншен [144]). Його динаміка набуває яскравої виразності у 2010-х – 2020-х рр., коли паралельно з «новим реалізмом» еволюціонують інші реалістичні течії, викликаючи необхідність концептуального та змістовного відокремлення. Серед ключових робіт цього періоду – дослідження Цзіншен Чжан [35], Лі Ічунь [91], Сун Ю [70].

Проявом поглиблення аналітичного рівня став фокус, зокрема, китайських науковців на творчості окремих митців, які заявляли про свою приналежність до «нового реалізму» (наприклад, робота Н.Ерчунь, присвячена живопису Ян Фейюня [110]) або були включені до цього напрямку через аргументацію дослідників (як у випадку з К.Нган, яка зарахувала до «нового реалізму» Юй Хуна та Лю Сяодуна [29]).

Дослідження «нового реалізму» як одного з центральних напрямків у розвитку сучасного живопису Китаю жваво досліджується в китайському мистецтвознавстві. Проте особливість нашого історіографічного підходу визначає хронологія дослідження, яка переносить центри уваги на початковий період становлення цього явища. Не менш важливе значення відіграє і те, що запропонована для аналізу проблема зорієнтована на

вивчення творчості конкретних художників у внутрішньому репертуарі «нового реалізму». Зазначене вище обумовлює проблемний ракурс історіографічного аналізу.

В якості найбільш типової проблеми, яка супроводжує практично усі дослідження творчості представників «нового реалізму» слід назвати мейнстрімний характер вибору творів. Дослідники не часто висвітлюють особливості формування творчих методів сучасних визнаних майстрів «нового реалізму», що помітно зменшує інформативність щодо періоду кінця 1980-х – поч. 1990-х рр., а також зв'язок різних етапів розвитку олійного живопису Китаю. Особливо це помітно у представленні творчості Ван Ідуна [67] та Лен Цзюня [136], які на сьогодні є найбільш репрезентативними представниками «нового реалізму», що мають авторитет у колі митців-реалістів, арт-критиків і поціновувачів мистецтва.

Не менш важливою для дослідників є проблема термінологічної та поняттєвої сутності кожного окремого внутрішнього напрямку «нового реалізму», що змушує вчених постійно звертатись до «реалістичної» першооснови як засадничого принципу усіх інших підвидів «нового» мистецтва. Перш за все, в контексті поставленої проблематики, цей аспект проявляється при вивченні фотореалізму (Ши Чон) та гіперреалізму (Лен Цзюнь), де визначення суті художнього явища вимагає більш широкого методологічного підходу.

Так, Лі Чжень (李镇) у статті про творчість Ши Чона майже ігнорує складність концепцій фотореалістичного живопису, спрощуючи це явище до форми прямого віддзеркалення дійсності [98]. На противагу цьому Пен Вей (彭薇) у чудовій статті про творчість Лен Цзюня максимально дистанцією гіперреалізм (або суперреалізм) від «материнської» основи реалізму [82].

Дослідження творчості Ван Ідуна починається на початку 1990-х років, коли митець вивчав сільську тематику у різних стилістичних напрямках, експериментуючи із художніми мовами експресіонізму та постімпресіонізму

[124, с. 58]. Проте вже з середини 1990-х рр. мистецтвознавці виділяють особливий авторський «стиль Ван Ідуна», представляючи творчість художника як приклад самобутності і результативного пошуку власного мистецького обличчя. Зокрема, Ван Чжаоцзюнь (王兆军) стає одним з перших дослідників «нового реалізму», хто визначив художню манеру Ван Ідуна, як «стилістично виразну», «унікальну з точки зору поєднання регіонального із національним у мистецтві» [113, с. 68].

З 2000-х рр., коли Ван Ідун активно поширює картини «червоної серії», про його творчість починають писати з точки зору його особистої ролі та місця в загальному розвитку сучасного образотворчого мистецтва Китаю. Непоодинокими стають порівняння картин Ван Ідуна із творами інших художників «нового реалізму», а також видатних митців минулого. Такою є публікація Лю Цзіньюань і Чжан Чунянь (刘进元 & 张春燕), в якій «холодна» естетика Ван Ідуна аналізується як протиставлення «теплої» художньої парадигми Ай Сюаня. При цьому автори підкреслюють спільну стилістичну спрямованість творчості митців, як художників реалістичного живопису, а також звертають увагу на «принципи спадкового розвитку реалізму» (від класичного до сучасного), які, на думку вчених, також присутні у творчості обох майстрів [53, с. 69-70].

Поряд із Ян Фейюнем та Цзян Гофаном розглядають творчість Ван Ідуна Ши Тайфен і Ван Боцяо (石泰峰, 王泊乔). Мистецтвознавці вважають, що творчість Ван Ідуна не повинна інтерпретуватися у відриві від митців попереднього покоління, а також обов'язково спиратися на альтернативні художні погляди його сучасників [131, с. 20-21].

Таким чином, станом на кінець 2000-х рр. Ван Ідун вже оцінюється як «один із репрезентативних художників китайського реалістичного олійного живопису», який, попре регіональну тематику творчості, впливає на «обличчя сучасної китайської художньої культури» [38, с. 32].

Його творчість неодмінно оцінюють у контексті порівняння європейських традицій живопису та китайської художньої спадщини, що часто спонукає дослідників до пошуку конкретних «західних мотив» у його роботах, або навпаки виділення у його символізмі елементів традиційного живопису [95, с. 69-70].

Підсумком першого етапу у дослідженні творчості Ван Ідуна, а також своєрідним авторським маніфестом, стала програмна стаття художника, яка була надрукована у 2011 р. у авторитетному китайському журналі «Образотворче мистецтво» під назвою «Думки щодо створення реалістичного олійного живопису». В ній Ван Ідун підкреслює надзвичайно велику масштабність реалізму, як домінуючого стилю в живописі Китаю та звертає увагу на дві найбільш типові жанрові групи: фігуративний живопис (портрет, сюжетно-побутова картина, натюрморт) та пейзаж. На його думку, ці два типи охоплюють практично усі традиційні техніки живопису – від гунбі до сей ю – і це також дозволяє реалізму бути універсальним стилем. Автор, зі слів майстра, починається з того, що обирає з потенційних можливостей реалістичної техніки, тому так багато митців практикують «різні напрями реалізму». Сам Ван Ідун завжди розгортає свою художню ідею «від персонажа». За його словами, оцінка персонажа твору як об'єкта, є складним процесом, що вимагає від художника обережності та поваги до свого героя. Так само важливо правильно використати власний життєвий досвід, який часто замінює реальне не вигадане, та врахувати «фонові фактори» (техніку картини) [118].

На початку 2010-х рр. творчість Ван Ідуна вже розглядається у загальнокитайському контексті, що помітно змінює оцінку його творів та сам характер відношення до творчих експериментів [62, с. 46]. Наприклад, Ду Цзінлань (杜静兰) звертає увагу на авторський художній метод Ван Ідуна, який з точки зору емоційного впливу на глядача є «методом експресії», але з позиції розвитку реалістичного живопису спирається на здобутки реалізму, спрямовуючи їх на «оспівування життя селян» [100, с. 228].

Цю тенденцію також показують матеріали «Національного форуму з інновацій та розвитку вищої освіти та навчання» (2019 р.). У цей час в китайській історіографії Ван Ідун вже фігурує серед найбільш значних представників національної школи реалістичного живопису, його твори згадують поряд із видатними художниками-академістами (Чень Іфей, Ай Сюань, Ян Фейюнь, Лі ГуйЦзюнь та Хе Дуолінг), хоча при цьому зазначають його особливу зосередженість на сільській тематиці та прагнення поєднати здобутки китайського та західного реалізму [72].

Прагнення інтегрувати західні здобутки до традиційного китайського образного розуміння світу вбачає у творчості художника Ван Рунтянь (王润甜). Вчений характеризує Ван Ідуна як «митця, який інтегрує в китайську культуру західну техніку» але при цьому вміє залишатися в китайській системі художніх образів та не оминає китайську філософію мистецтва. Його роботи «прості, яскраві та невибагливі», а джерелом натхнення виступають «звичаї його рідного міста» і загалом естетика «сільського реалізму» у контексті народної культури Китаю [125, с. 36].

Ми свідомо наводимо такий великий фрагмент з тексту Ван Рунтянь, аби показати аргументацію цього дослідження, яке акцентує увагу на важливих для китайського мистецтвознавства чинниках. Варто звернути увагу, що вчений бачить у потенціалі сільської тематики здатність до інтеграції в більш широку соціальну картину, націлену на інтерпретацію гострих суспільних проблем (передусім, урбанізації та втрати регіональної спадщини тощо). Схожу ідею щодо творчості Ван Ідуна як художника «локального» реалізму висуває і Цзян Цзявен (姜嘉文) [66, с. 181-182].

Окремим напрямом у дослідженні творчості Ван Ідуна є звернення вчених до аналізу його творів або серій робіт. Цю тенденцію розпочинає власне дослідження Ван Ідуна – його дисертація 1985 року. Дослідницька частина роботи була присвячена картині «Моє рідне місто – На горі Імен», в якій художник детально пояснює мотиви звернення до теми сільського

життя, а також осмислює реалістичну стилістики картини з точки зору технічних особливостей західного та східного олійного живопису. Саме у цьому тексті вперше прозвучали оцінки Ван Ідуна щодо осмислення власного досвіду за допомогою живопису. Художник зазначає: «Коли я був маленьким, ми з братом годувались овечим молоком, яке готувала бабуся. Пізніше я приїхав до Пекіна, розпочав ходити до школи. Проте коли я повертався до свого рідного міста, звичайно, я відчував спорідненість із речами, пейзажами, мене накривали спогади. Так я почав вивчати мистецтво та приділяти особливу увагу образам у своєму рідному місті. Просто намалюй це – сказав я собі» [117, с. 12].

До портретів Ван Ідуна прикута увага Ван Мейфан (王梅芳). Дослідниця підкреслює, що схильна до позитивної оцінки картин художника у цьому жанрі, «тому що мені подобається звертати увагу на митців, які, у свою чергу, звертають увагу на людей». На думку Ван Мейфан, портретні серії художника дуже особисті, що робить його манеру портретування «далекою від фотографії та близькою до життя» [116, с. 10–11].

До аналізу картини «Лист здалеку» звертається Чжан Менді (张梦迪). Вчений підкреслює важливість для творчості Ван Ідуна жіночих образів, проте виокремлює саме цю роботу за майстерне узгодження трьох компонентів, які визначають стилістичну спрямованість картини як реалістичної: робота із формами та фігурою, колірну виразність та емоційно-образну експресію [77, с.134].

Ще однією важливою ознакою впливу творчості Ван Ідуна на розвиток образотворчого мистецтва Китаю, є його поява у академічних роботах студентів китайських художніх закладів. Наприклад, Університету провінції Шансі, де об'єктом аналізу Сюн Ле (熊乐) у 2012 р. стало дослідження художнього стилю живопису Ван Ідуна [108], а в 2014 р. Чжан Гуанмен (张广猛), звернувся до вивчення етнічних мотивів у картинах митця [76].

Сучасні китайські науковці демонструють різні підходи до аналізу сюрреалістичного та реалістичного живопису Китаю початку XXI ст. Серед ключових праць відзначаються фундаментальні дисертаційні роботи: «Повернення до класики» Су Ган [54], «Вплив західного реалістичного живопису на мистецтво Китаю та Японії» Юйчен Сонг [111], «Дослідження естетичної форми китайського олійного живопису в порівняльному аспекті» Хе Сяосюнь [39]. Виділяється публікація Чжу Чуньлінь «Роздуми про реалістичний олійний живопис» [90]. Значення мають також праці Оуян Цян, видані Педагогічним університетом Цзянсі, де дослідниця розглядає китайський реалістичний олійний живопис [102].

Творча спадщина сучасного художника Лю І не отримала комплексного наукового висвітлення, але дослідження сюрреалістичних елементів у його роботах та їхнього впливу на глядацьке сприйняття залишаються непослідовними. Існуючі аналізи творчості митця мають уривчастий та локальний характер. Основу для таких студій становлять збірки його робіт, фотографічні відтворення з інтернет-платформ, а також дані з офіційного веб-порталу художника [50].

Важливість творчості Ши Чона для розвитку сучасного образотворчого мистецтва Китаю засвідчує різноманітність оцінок його живопису, який достатньо часто викликає суперечки, особливо серед прибічників академічних традицій.

Найчастіше Ши Чона відносять до митців китайського художнього постмодернізму, що з точки зору Хуан Хайян (黄海燕) пояснює складність класифікації його творчості не тільки в контексті сучасного образотворчого мистецтва Китаю, але й у внутрішній системі напрямків та жанрів «нового реалізму». Твори художника не вписуються у звичайну модель оцінки живопису. У першу чергу, це стосується етапу його творчості у 1990-х рр., коли Ши Чон постійно експериментував із скульптурою та інсталяцією, а фотографію використовував як «техніку сучасного живопису» [156, с.249].

Намагаючись пояснити цю особливість у творчості митця, Гу Ченфен (顾丞峰) звертає увагу на роль Ши Чона як художника, який спровокував «концептуальну інтервенцією». Цим терміном він пояснює нову художню ситуацію із роботами митця, яка не тільки відкрила нову сторінку у сучасному живописі Китаю, але й змінила типологію образотворчого мистецтва [152].

Злет уваги до творчості Ши Чона фіксується у китайських дослідженнях про мистецтво на початку 2000-х рр., коли митець досягає визнання в Китаї та за кордоном, а його експериментальна мова перестає сприйматись як субкультурне явище. Свідченням цього є включення творів художника до альбомів та збірок, присвячених сучасному китайському олійному живопису, що закріплює за Ши Чоном статус визнаного художника [129].

Наприклад, Лу Хун (鲁虹) характеризує творчість Ши Чона у контексті репрезентації фотографічного реалізму, як окремого напрямку у трансформаціях реалізму [155, с.28]

Сюе Цзюнь і Ян Яо (薛军, 杨尧) розглядають його творчість у контексті вже визнаних adeptів «нового реалізму» Гуо Рунвєня та Лен Цзюня, тим самим додаючи о репертуару цього напрямку нові аспекти фотореалізму. Вчені підкреслюють використання Ши Чоном специфічного творчого методу, що імітує використання візуальних фільтрів як перешкоди для сприйняття тіла: целофану, стрейч-плівки, води, скла тощо [133].

Окремим напрямом в історіографії художника є оцінка його творів, що дозволяє конкретизувати аналіз творчості Ши Чона та продемонструвати найбільш важливі аспекти розвитку «нового реалізму». Увага до конкретних творів митця показує важливе значення його художнього потенціалу, що тим самим демонструє здатність концентрувати увагу дослідників навіть в межах окремої роботи.

Наприклад, до аналізу картин серії «Монагатарі: об'єкт, вода, повітря, тіло» (2006 – 2014 рр.) звертається Лі Чжень (李镇), досліджуючи символізм тілесних репрезентацій Ши Чона. Вчений вважає художню мову митця алегоричною та зосередженою на авторських знаках, які спираються на два типи інтерпретацій: універсальних, які є невід'ємними від поведінки людини, мови її тіла та природних законів пластики; та суб'єктивних, що виникають у особистому просторі знаків Ши Чона, описуючи його спомини або емоції. Цей другий тип є найскладнішим, але одночасно авторська точка зору важлива для формування рівня «історії» (Монагатарі), яка є ідейним ґрунтом серії [98, с. 78].

На наш погляд, складність інтерпретації картин Ши Чона може слугувати поясненням достатньо частих інтерв'ю, в яких увага зосереджується навколо окремих картин або серій. Важливо, що художник ніколи не переказує свої роботи, його пояснення завжди метафоричні та залишають простір для власного осмислення глядачем [130].

Безумовно, важливою ознакою уваги до здобутків Ши Чона є звернення до аналізу його картин 1990-х рр., що демонструє значення творчості митця для переосмислення загальної еволюції образотворчого мистецтва Китаю. Наприклад, у центрі уваги дослідників перебувають картини «Юнак, який радіє» (1995 р.) [99] та «Сучасний краєвид» (1996 р.) [74]. Обидві роботи відносяться до найбільш продуктивного періоду середини 1990-х, коли творчий метод Ши Чона включав експерименти із перформативними практиками.

Насамкінець, творчість Ши Чона лишається в центрі дискусій про «новий реалізм» в цілому. Як представник важливого напрямку фотореалізму, роботи художника часто використовуються в якості іконографічного прикладу або стають джерелом для обґрунтування змістовних характеристик «нового реалізму».

Наприклад, Чень Лісю звертає увагу на те, що важливими елементами фотореалізму є поняття «реальність» і «схожість», які відносяться до різних

типів розуміння мистецтва. Реалізм як художній стиль спирається на реальність та взаємодіє із нею, проте «художники-реалісти» не прагнуть замінити одне іншим. З його точки зору, твори Ши Чона є прикладом «аналітичного» мистецтва, яке є реалістичним не з причини тотожності, а тому що представляє дійсність з неочікуваних точок зору [149, с. 42].

Важливе значення для розв'язання поставлених мети та завдань має дослідження живопису Лен Цзюня. У 1990-ті рр. творчість Лен Цзюня поступово виходить на дослідницький простір. Про митця починають говорити як про майстра реалістичного живопису, для якого навколишній світ є «інтер'єром його авторських ідей», що вражають подібністю, але не стилізують реальність [146, с. 48]. Звернемо увагу на те, що на цей момент стиль Лен Цзюня ще не склався, художник продовжував пошук у контексті переосмислення художніх засобів мистецтва постмодернізму і достатньо часто працював на межі фігуративного та абстрактного живопису.

Творчість Лен Цзюня була відмічена в академічних матеріалах наукового семінару з олійного живопису Хубейської академії образотворчих мистецтв (1998 р.). Зокрема, дослідники звернули увагу на зміну його манери роботи, яка відрізняється від етапу «Ландшафтів століття» – серії з чотирьох творів, що поєднувала живопис із реді-мейом та файнд-артом [88, с. 19-20].

Наприкінці 1990-х рр. Лен Цзюнь вже є визнаним художником реалістичного живопису, який довів своє значення у художньому та академічному середовищах. Свідченням цього стають його виступи у фахових виданнях, в яких митець ділиться власним методом створення робіт та пояснює авторську художню систему. Наприклад, серед таких публікацій виділимо статтю, написану для академії мистецтв в Ухані, яку Лен Цзюнь присвятив детальному аналізу декількох своїх творів [42, с.2-5].

На початку 2000-х рр., коли у творчості Лен Цзюня розпочинається новий етап, поступово змінюється і характер дослідження його творчості. Сюе Цзюнь і Ян Яо (薛军, 杨尧) пов'язують це із загальною тенденцією «стрімкого злету уваги до фігуративного реалізму», що в китайській

термінології про мистецтво означає, передусім, зміну манери написання фігур та об'єктів [133]. У цей час Лен Цзюнь пише найбільш важливі твори у стилістиці гіперреалізму, що спонукає дослідників до рефлексій та актуалізує обговорення його авторської системи живопису. Серед таких робіт виокремимо статтю, автори якої зосереджують свою увагу на «китайській Джоконді» – картини Лен Цзюня «Малюнок Мони Лізи про посмішку» (2004 р.) [89, с. 72-73].

Дослідження 2010-х – 2020-х рр. засвідчують увагу до творчості Лен Цзюня в багатьох аспектах. Для зручності виділимо декілька найбільш важливих напрямків. По-перше, вчені продовжують аналізувати творчу систему живопису художника, намагаючись пояснити феноменальність його авторської манери, передусім, портретних серій та натюрмортів.

Так, Чжан Фугуан (张福光) акцентує на використанні художником західної практики попереднього ескізування картини, яку він вважає запорукою коректного зображення натури. Дослідник підкреслює, що Лен Цзюнь працював над етюдами не тільки під час створення гіперреалістичних полотен, але і у 1990-х рр., коли його манера живопису була іншою. Вчений висуває припущення, що навички художника до копіювання, які він максимально вдосконалив ще у процесі навчання, а також його колосальна підготовча робота узагальнення натури, стали технічною основою сучасного стилю «суперреалізму» [78, с. 186].

На противагу цьому, Хе Дай (贺戴) припускає, що принципово важливим для техніки Лен Цзюня є експресивність вираження образів, а досконала техніка живописної форми є лише засобом представлення [140, с. 34]. Ретельно аналізуючи техніку Лен Цзюня до схожих висновків приходять і Ван Яньхун (王燕红) [126, с. 12–13].

Елегантну гру із традиційними підходами китайського живопису вбачає у творчості Лен Цзюня Зі Бую (子不语). У його дослідженні актуалізується допоміжна роль живопису гошуа, який, на думку вченого,

помітний у картинах художника «другого плану», які не входять у найбільш репрезентативні каталоги та нечасто демонструються на виставках [68, с. 122–123].

По-друге, помітну увагу серед дослідників творчості Лен Цзюня викликає аналіз його авторського символізму. Наприклад, Чень Чаоцінь (陈朝琴) звертається до авторської мови метафор, прагнучи показати як жіночий портрет промовляє до глядача через позу, мову тіла, систему репрезентації рухів, а також елементи міміки. Вчений вбачає у цьому певну типологічність, яка супроводжує найбільш виразні картини Легн Цзюня, закріплюючи, по суті, одні і ті ж самі ідеї краси, гармонії, витонченого спокою [148, с. 44].

Як пошук еталону жіночої краси та витонченості розглядає жіночі портрети Лен Цзюня Сюй Цяочан (许乔昌). Вчений звертає увагу на те, що художника не цікавить реалістичність потворного або буденного. Його жіночі образи завжди натхненні і гармонійні, що в багатьох глядачів викликає змішане відчуття «правди та неправди життя одночасно» [138, с. 33].

По-третє, доказом важливості Лен Цзюня для дослідження в цілому напряму «нового реалізму» виступають роботи, в яких творчість художника характеризується як складова загальної еволюції образотворчого мистецтва Китаю кінця XX – початку XXI ст. Наприклад, Пан Хонг (潘鸿) вважає головною характеристикою мистецтва Лен Цзюня «трансцендентність», тобто вихід за межі звичних стереотипів та правил реалістичного живопису. На його думку, це простежується у постійному зверненні художника до цілої гами стилів – від власне реалізму до імпресіонізму та постекспресіонізму, що завжди «залишає сліди у його витончених портретах та загадкових натюрмортах суперреалізму» [107, с. 143].

Художнє резюме Лен Цзюня також містить посилання на багату палітру стилів, що можна вважати показовою ознакою ролі та місця художника у розвитку «нового реалізму» [45, с. 77].

1.1.2. Дослідження проблематики вченими в Україні

В останнє десятиріччя до аналізу «нового реалізму» долучаються і китайські дослідники в Україні: як самостійно, так і в співпраці із українськими вченими. Серед авторів, які в тому або іншому аспектах розглядали проблематику, дотичну до винесеної у заголовок, назовемо Сунь Ке [7], Ген Чжижуна [17] та Цю Чжуанюя [14]. Усі автори у контексті розв'язання власних завдань зверталися до загальних питань в еволюції реалістичного живопису Китаю, розкриваючи різні аспекти у становленні цієї сюжетно-тематичної та образної палітри.

Зміну моделей реалізму з точки зору розвитку китайського образотворчого мистецтва аналізує Г.Чжижун. Він на прикладі жіночого портрету розглядає дві школи китайського живопису, «гохуа» та «сіянхуа», як початкову та фінальну точки у розвитку системи реалістичного мистецтва.

Вчений звертає увагу на те, що в живописі Китаю розвивається власна стилістична система. Зокрема, в контексті національного мистецтва «гохуа» реалізм не має тих візуальних характеристик, які присутні у західному варіанті живопису китайської школи «сіянхуа». Г.Чжижун вважає, що переосмислення китайськими художниками принципів європейського реалістичного живопису стало ґрунтом для сучасного розуміння китайського реалізму, який сприйняв імпульс соцреалізму в 1950-х – 1960-х рр. [15].

Важливою для історіографічного аналізу нашої проблеми є публікація Г.Чжижуна, в якій вчений звертається до аналізу фотореалізму в сучасному китайському жіночому портреті. Дослідник акцентує увагу на тому, що сам термін «фотореалізм», який часто використовується паралельно із іншими напрямками сучасного китайського реалізму, «не виділяється в окрему дефініцію», що особливо помітно на прикладі жіночого портрету [17, с. 48].

Г.Чжижун підкреслює, що з причини «програмної» риси фотореалізму «проникнути за межі того, що можна побачити неозброєним оком, при звичайному сприйнятті», художники прагнуть закріпити художню ідею за принципами фотографування. Тобто «пролонгувати її у часі» наскільки це

можливо у художньому представленні живопису. Саме тому виражальні засоби фотореалізму спрямовані на те, аби «зупинити мить до ідеальної форми візуального втілення», а це привертає колосальну увагу до внутрішньої напруги персонажа та переміщує акценти із зовнішньої форми живопису на «пильну увагу до внутрішніх дій – психологічного стану, переживань, необумовлених сюжетом» [17, с. 48].

Звернемо окрему увагу на аналіз Г.Чжижуна творів у жанрі жіночого портрету Лен Цзюня та Ван Ідуна, творчість яких в цілому розглядається нами в якості предмету дослідження.

Вчений вважає, що Лен Цзюнь звертається до естетики фотореалізму далеко не у всіх випадках. Зокрема, це помітно на прикладі написання постановочних портретів, в яких митець «ретельно працює з фактурами». За словами Г.Чжижуна: «Портрети представляють жінку, побачену нібито крізь спеціальну оптику: художник пропонує глядачеві розглядати натуру максимально уважно, і через цей майже тактильний контакт створює образ жінки, наче довершене творіння природи: дає відчутти прозорість жіночої шкіри, фактуру різних типів тканини, з якої утворюється її вбрання... Особливо вишуканим елементом вбрання, майстерно написаним художником, є вишивка, що також виступає втіленням жіночої привабливості та елегантності» [17, с. 53].

Щодо картин Ван Ідуна, то Г.Чжижун оцінює його художню манеру як «естетику натуралістичного природного романтизму», в контексті якої «жіночі образи допомагають виразити цілий спектр відчуттів повсякденності та позачасовості оптимістичним поглядом на життя» [17, с. 54]. Помітну роль у цьому виконує колір та виражальна сила ландшафтів, у яких героїні картин Ван Ідуна потрапляють.

Важливі тези висловлені Г.Чжижуном в дисертаційному дослідженні: вчений підкреслює еволюції фотореалізму як окремого напрямку наприкінці ХХ ст., коли «замість сюжетів банальної повсякденності, імітацій фотографічних образів та об'єктів, тиражованих «суспільством споживання»,

митці намагаються відтворити образи дійсності сильнішими, ніж вони є насправді, грати з відчуттям реальності». Зокрема, таку тенденцію Г.Чжижун відмічає у творчості Лен Цзюня, підкреслюючи, що «стилістика фотореалізму» сприяла еволюції жанру портрету, дозволяючи розкрити нові жанрові можливості: «передати відчуття тактильності, найдрібніші деталі зовнішності, трактувати образ жінки як тендітної істоти, почуття якої сповнені безлічі відтінків» [16, с. 13].

Звернемо увагу на те, що Г.Чжижун розглядає «сільський реалізм» у контексті важливих змін у китайському образотворчому мистецтві наприкінці ХХ ст., як частину «протестного» художнього руху (разом із «живописом шрамів» та «цинічним реалізмом»). Така точка зору дозволяє досліднику вбачати у «сільському реалізмі» тенденції, що позначені «запозиченнями конкретних творів західноєвропейського, радянського та американського мистецтва, засвоєнням європейської іконографії і стилістики» [16, с. 16]. Ми вважаємо важливим звернути на це увагу, так як китайська історіографія розглядає зазначений напрям «нового реалізму» як повернення до коріння традиційних художніх ідей, які формуються на основі оспівування традиційного сільського життя.

До аналізу окремих аспектів проблематики «нового реалізму» звертається Хуан Сін у контексті загального дослідження тенденцій розвитку китайського станкового живопису ХХ – ХХІ ст. Вчений стверджує, що «визначальні аспекти реалізму» у творчості художників-станковистів стали виявлятися після згортання культурної революції наприкінці 1970-х рр. Проте вже на початку 1980-х вони стали співіснувати із впливами на китайське мистецтво «європейських модерних тенденцій» [13, с. 56].

Більш ретельно Хуан Сін розвиває цю ідею у дослідженні концептуально-стилістичних основ станкового живопису Китаю, долучаючи до свого аналізу проблематику «сільського реалізму» та «неореалізму». Як і в попередній публікації, Хуан Сін наполягає на впливі завершення періоду Культурної революції, що сформувало нову художню атмосферу. Саме в її

контексті виник «сільський реалізм», як поєднання переосмислення спадщини та нових трендів мистецтва. При цьому вчений наголошує, що наприкінці XX ст. китайське образотворче мистецтво знову переживає етап активного розвитку реалізму. Фактично саме цей стилістичний напрям, на думку Хуан Сіна, засвідчив «домінантну роль реалізму у китайському образотворчому мистецтві незалежно від історичного періоду», а також опинився в авангарді сучасного станкового живопису Китаю [11, с. 117].

Окремі аспекти формування та розвитку реалізму у китайському живописі вивчає Лю Мінсюань на прикладі жанру міського пейзажу. Вчена, розглядаючи міський пейзаж у традиції гохуа, звертає увагу на витoki реалізму, що в китайському мистецтвознавстві пов'язуються із стилем гунбі (ретельного живопису). За висновком Лю Мінсюань, гунбі є «технікою репрезентації образних мотивів», яка дозволяє приділяти значну увагу «деталям та відтворенню реалістичних форм» [3].

Більш точна характеристика першооснов реалізму у китайському варіанті традиційного мистецтва, який має вплив на сучасні аспекти розвитку живопису, показана Лю Мінсюань та Є. Котляром на прикладі поняття «цзехуа». Вчені наголошують на тому, що термін характеризує і «техніку написання об'єктів» за допомогою ліній та геометричних форм (переважно у архітектурних пейзажах), і саму естетику об'єктів [3, с. 40].

Для вченої таке пояснення є важливим з точки зору з'ясування художніх основ міського пейзажу, який містить реалістичне зображення архітектури. Проте на наш погляд, вона також надає можливість поєднати в єдину систему традиційні аспекти мислення щодо реалізму та технічні способи пошуку такого вираження. Наприклад, в іншій статті Лю Мінсюань розглядає в якості ще однієї традиційної першооснови реалізму систему сі-шен, яка знайшла вираження у традиційному жанрі «квітів та птахів» як естетику малювання з «реальних предметів» [3]. В роботах Лю Мінсюань (у контексті аналізу жанру міського пейзажу) присутні зауваження щодо творчості художників – представників «нового реалізму». Так, дослідниця

розглядає авторську стилістику Ван Ідуна, звертаючи увагу на вагому роль в його картинах наслідування традиціям китайського живопису [3].

Має важливе значення для аналізу нашої проблеми і публікації методологічного характеру які надають можливість виявити інструментарій у внутрішньому репертуарі «нового реалізму». Серед таких відмітимо статтю В.Ван та В. Тарасова, присвячену проблемі образності зображальних принципів у китайському сучасному живописі [1, с.109–118]. Розглядаючи реалізм як простір вираження зображальних принципів, вчені звертають увагу на окремі аспекти у трансформації техніки і художнього символізму реалістичного живопису. Так, автори підкреслюють спільність символічної репрезентації кольору у реалістичних та абстрактних творах на прикладі творчості Ву Ганчжуна [2, с. 77].

Крім зазначеного вище, вважаємо за необхідне звернути увагу на нашу публікацію, присвячену творчості Лю І (або Лю Луї, як прийнято перекладати його прізвище у Канаді, де митець живе з 1990-х рр), яка стала важливим ґрунтом для цього дослідження [6, с.71–77].

1.2. Джерела і методи дослідження

1.2.1. Джерельна база дослідження

В зображальній та текстовій джерельній базі систематизовані колекції художників, збірки публіцистичних текстів та інтерв'ю. Завдяки аналізу та порівнянню цих матеріалів здобувач прагне пов'язати розвиток китайського реалістичного олійного живопису із конкретними прикладами трансформації обраних для аналізу митців.

З позиції формування джерельної бази дослідження важливе значення мають *виступи та інтерв'ю художників*, які пов'язані із напрямом «нового реалізму».

Наприклад, Ван Ідун, як один з провідних організаторів вищої художньої освіти, за останнє десятиріччя багато разів звертався до аналізу

мистецтва реалізму, підсумовуючи здобутки та окреслюючи перспективи розвитку різних напрямків у його межах [122].

Ван Ідун постійно виступає в якості арт-куратора мистецьких подій, що також включає його оцінки до загального мистецтвознавчого обігу та безумовно впливає на інтерпретацію його власного мистецтва [121, с. 9-14]. Наприклад, такими є матеріали до Азійської мистецької ярмарки (китайського аналогу західноєвропейського проекту «Арт-Базель»), яка у 2013 р. пройшла у супроводі «дослідницької» виставки Ван Ідуна. Звертаючись до методики ретроспективи, художник представив панораму розвитку «нового реалізму» як домінуючого напрямку в живописі Китаю 2000-х рр. [119, с. 14-21].

Важливі висновки щодо критики, яку викликають різні стилістичні тренди «нового реалізму», запропоновані в численних інтерв'ю Ши Чоном, який серед провідних представників цього напрямку є найменш визнаним в академічних колах. Часто його пояснення викликають суперечливі реакції та провокують жваве обговорення сутності його художнього репертуару [156, с. 249-250].

З 2000-х рр. активно виступає із аналізом власної творчості Лен Цзюнь. Його інтерв'ю відрізняються двома специфічними властивостями. По-перше, художник пропонує точку зору на розвиток реалістичного живопису через призму власної біографії, що робить його виступи вкрай суб'єктивними, але при тому цінними з точки зору авторської позиції. Це демонструє його розмова із Цзин Фей із характерною назвою «Мій шлях до реалізму» [49, с. 47-50].

По-друге, Лен Цзюнь часто використовує аналіз художніх творів (власних та представників напрямку «нового реалізму») для обґрунтування своєї позиції [43, с. 98]. Такі аналітичні за своєю суттю міркування є цінним джерелом для вивчення його творчості, так як крім пояснень певних авторських ідей, читачі мають можливість почути позицію митця та співставити власні узагальнення із авторськими припущеннями [40, с. 36-37].

В цілому наголосимо на тому, що такі джерела, незважаючи на публіцистичність та домінування суб'єктивної точки зору автора, є важливими з точки зору дослідження саморефлексії митців, які асоціюють себе із напрямом «нового реалізму».

До аналізу творів художників, які представляють різні напрями «нового реалізму» залучена *мистецька фахова періодика Китаю*, яка є важливим джерелом для аналізу нашої проблематики.

Так, профільним інноваційним виданням вважається журнал «Цзянсу хуакань» («Образотворче мистецтво Цзянсу»), який відтворює актуальне бачення художньої культури та концентрується на дослідженні проблем сучасної візуальної творчості. Це дослідження має заслужене визнання серед китайських та іноземних дослідників.

Виключну увагу сучасним китайським митцям та арт-подіям приділяє журнал «Мейшу веньсянь» («Пам'ятники мистецтва»). Кожен номер має чітку тематичну спрямованість, де видання містить публікації мистецтвознавців, висвітлює діяльність кураторів. Це сприяє просуванню художників та їхніх робіт, а також систематизує матеріали з історії новітнього китайського мистецтва [143]. Автори пропонують сучасну наукову дискусію щодо статусу візуальних практик, аналізуючи різноманітні художні течії XXI століття.

Важливу роль у процесі вивчення винесеної у заголовок проблеми відіграли *зображальні джерела*. Ця група представлена картинами художників, які репрезентують чотири найбільш потужні напрями «нового реалізму», що визначило звернення до аналізу художнього репертуару Ван Ідуна, Лю І, Лен Цзюня та Ши Чона.

В якості зображальних джерел, творча спадщина зазначених митців розглядається нами як невід'ємна частина джерельної бази, яка, з одного боку, володіє власним інформативним потенціалом, здатним до інтерпретації, а з іншого – є важливим елементом контексту розвитку китайського образотворчого мистецтва. Ця обставина обумовила використання художньої

спадщини представників «нового реалізму» у сукупності із текстовими джерелами (інтерв'ю, публікаціями, публіцистикою тощо).

1.2.2. Методи дослідження

Методи дослідження базуються на аналізі текстових та зображальних джерел, доповненому порівняльними дослідженнями та прикладами з творчості художників. Метод документування – один із основних методів гуманітарного дослідження, обраний нами в якості інструменту аналізу та впорядкування текстових джерел. На додаток до дослідження чотирьох художників Ван Ідуна, Лю І, Лен Цзюня та Ши Чона, у дисертації зібрано та систематизовано розлогу інформацію щодо тих аспектів історії розвитку китайського олійного живопису кінця XX – початку XXI ст., які є необхідними для розв'язання завдань дослідження.

В якості допоміжного спеціального методу обрано кейс-стаді, який використовується для аналізу конкретних етапів та творчих подій у біографіях та роботах Ван Ідуна, Лен Цзюня, Лю І та Ши Чона. Хоча розвиток китайського реалістичного живопису є результатом спільних зусиль багатьох художників, досягнення саме зазначених вище митців одночасно і в академічному, і в ринковому аспектах, надають підставу для ствердження про репрезентативність нашої вибірки авторів та напрямків.

Таким чином, дисертація спирається на використання загальнонаукових та спеціальних методів. Серед загальнонаукових методів першочергово виділимо історико-хронологічний метод, типологічного аналізу та метод періодизації. Коротко охарактеризуємо кожен з них із зазначенням здобутих результатів.

Важливого значення набув *історико-хронологічний метод*, який дозволив поглянути на процес виникнення і розвитку «нового реалізму» як художнього явища, що має внутрішню етапність, спирається на особливості репрезентації історичного часу та володіє здатністю до змін і трансформацій.

За допомогою використання *методу типологічного аналізу* вдалося виявити найбільш типові характеристики в загальному розвитку «нового

реалізму» як напряму, а також узагальнити прояви типового і нетипового (одиночного) у творчості конкретних китайських художників.

Метод періодизації було застосовано нами для обґрунтування етапів творчості Ван Ідуна, Лю І, Лен Цзюня та Ши Чона, що дало змогу більш ретельно проаналізувати властивості авторської стилістики у контексті особливостей художньої мови того чи іншого напряму «нового реалізму». Періодизація в загальному цілому стала основою для дослідження внутрішньої еволюції в творчості художників, на прикладі чого стало можливим виявлення динаміки розвитку художнього бачення митців, переосмислення здобутого раніше образного досвіду та маніфестації нових авторських відкриттів (наприклад, вираження Ван Ідуном «червоного періоду» як домінуючого у відповідному етапі творчості).

Серед спеціальних методів дослідження непересічне значення мали методи образно-стилістичного, композиційного та символічного аналізу.

Образно-стилістичний метод дозволив сформувати загальну картину сюжетно-тематичного репертуару кожного із художників, а також визначити бачення розвитку авторської стилістики у відповідності до етапів творчості. Зазначений метод використовувався нами для узагальнення жанрової своєрідності творчості художників, побудови тематичного рельєфу у відповідні періоди часу.

Метод композиційного аналізу був використаний нами для дослідження структурної типології «нового реалізму» як повноцінного та цілісного напряму, який характеризується внутрішніми зв'язками на рівні просторових узагальнень. Композиція творів у стилістиці реалізму має певні спільні властивості, застосування яких робить, наприклад, «геперреалізм» (Лен Цзюнь) або «магічний реалізм» (Лю І) елементами спільної художньо-образної системи. Їх виявлення, структурування та аналіз склали основне змістовне поле у застосуванні зазначеного методу.

Для дослідження китайського образотворчого мистецтва безальтернативно важливе значення має *метод аналізу художніх символів*.

Китайський живопис спирається на досвід як національної, так і універсальної художньої символіки. Достатньо часто їх взаємодія у синергетичній (наприклад, в творчості Ван Ідуна) або конфліктній (живописі Лю І) формах є невід’ємною умовою для сюжетно-тематичного та образно-стилістичного аналізу. Китайські художники часто звертаються до власного життєвого досвіду, спираючись на нього як на знакову художню основу. Наприклад, це можна побачити у фотореалізмі Ши Чона, який пройшов довгий шлях від модерністичних пошуків до власного реалістичного стилю, або у прискіпливій увазі Ван Ідуна до сільських образів його регіональної батьківщини – провінції Шаньдун. Звернемо увагу на те, що художній символізм представників «нового реалізму» неможливо розглядати виключно з універсальних позицій. Ця частина художньої мови цього напрямку ґрунтується на регіональних, авторських контекстах, або стає результатом особистого творчого досвіду.

Висновки до першого розділу

Китайські та українські вчені розглядають «новий реалізм» як важливе та багатогранне явище, яке сформувалося в художньому просторі китайського живопису у контексті складних трансформацій: соціокультурних, освітніх та власне мистецьких. В цілому, це стало причиною низки протиріч у природі цього явища, його поняттєвому об'ємі та змістовних характеристиках, що визначило базовий дослідницький репертуар «нового реалізму».

Безумовний пріоритет у вивченні «нового реалізму» належить китайській історіографії, яка розпочала аналіз цього явища з кінця 1980-х років, тобто фактично з моменту його становлення та вираження, як повноцінної наукової проблеми. Практично в усі періоди розвитку «нового реалізму», як наряду сучасного живопису Китаю, вчені зверталися до його аналізу, що можна помітити у роботах Вей Цімей (韦启美) в середині 1990-х рр. [150], Сун Ю (孙宇) на початку 2000-х рр. [70], або Цзян Цзявен (姜嘉文) в 2010-х рр. [66].

Привертає увагу вагома роль китайських академічних досліджень з проблематики «нового реалізму», що посприяла викладанню олійного живопису у китайських мистецьких вищах у 1980-х – 2000-х рр. Зокрема, важливе значення для вивчення проблематики «нового реалізму» набули дослідження, здійсненні в контексті наукових проєктів Центральної академії образотворчого мистецтва у Пекіні, Хубейської академії образотворчих мистецтв, Нанкінського університету мистецтв, Університету Шансі, Університету Мінцзу Гуйчжоу а також низки педагогічних університетів Китаю: педагогічного університету Гуансі, Харбінського, Хуайнаньського, педагогічного університету Тяньшуй, Чанчунь Ханьшань та Гуандун. Фахові дослідження наведених вище навчальних та академічних установ склали основу китайської історіографії нашої проблематики, що знайшло своє віддзеркалення у відповідних частинах дослідження.

Український дослідницький простір долучився до аналізу зазначеної проблематики з 2010-х рр., коли сходознавчі студії отримали черговий імпульс до самовираження, як окремого напрямку в мистецтвознавчих дослідженнях. Привертає до себе увагу помітна роль молодих вчених з КНР, які упродовж 2000-х рр. здійснили цілу низку досліджень в Україні (у тому числі в межах підготовки дисертацій).

Співпраця із українськими дослідниками скорегувала напрями аналізу та визначила нові акценти у контексті вже існуючих наукових здобутків. Так, висновком історіографічного аналізу проблеми є зміна пріоритетів щодо змістовності та художнього символізму китайського живопису (Ч. Чжан, С. Рибалко), зосередження уваги на окремих жанрових напрямках в сучасному живописі (Г. Чжичжун, Лю Міньюань, Є. Котляр), формування широкої картини стилістичної репрезентації (Ф. Лю, М. Ковальова), важливому акценті на методології аналізу сучасного китайського живопису (В. Ван., В. Тарасов). Усі зазначені вище напрями в тому чи іншому контексті пов'язані із проблематикою дослідження становлення та розвитку «нового реалізму».

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ НАПРЯМКІВ «НОВОГО РЕАЛІЗМУ»

2.1. «Новий реалізм» в китайському образотворчому мистецтві 1970-х – 1980-х рр.: поняття та концептуальні підходи

«Новий реалізм» у китайському мистецтвознавстві інтерпретується в декількох аспектах. Як ключовий етап розвитку художньої культури Китаю, його асоціюють із періодом «відкритості» (кінець 1970-х – 1980-ті). На цьому етапі китайське суспільство переоцінювало досвід маоїстської епохи, звертаючись до вже відомих мистецьких форм, але в іншому контексті та з нових позицій. Окремий підхід трактує «новий реалізм» як самостійну сучасну мистецьку мову. Її становлення пов'язане з літературою, живописом, кіно, фотографією та іншими видами мистецтва, де художнє втілення реальності є центральним. Різноманітність у репрезентації «нового реалізму» провокує суперечності щодо його суті, термінології та критеріїв аналізу. Складність поглиблює статус реалізму як фундаментального феномена для китайського образотворчого мистецтва. Як зазначає Ліза Конг, у ХХ ст. реалізм, незважаючи на тривалу стилістичну еволюцію, залишався напрямом, який неможливо було «ігнорувати або відкинути». На її думку, це виняткове положення обумовлене ставленням китайських митців до реалізму як до «базової техніки малювання», а не стилю. Вчена наголошує: для них реалізм – не доктрина, а інструмент пізнання світу, маркер художньої ерудиції та інтелектуальної зрілості [69, с.35].

Подібний погляд на роль реалізму у становленні китайського живопису знаходить відображення й у західній науковій думці. Рей Чоу акцентує, що в аналізі сучасного китайського мистецтва «реалізм займає настільки панівну позицію», що навіть найбільш авангардні твори нерідко розглядаються крізь призму його концептуальних категорій [19, с. 145]. Як ілюстрацію дисбалансу в трактуванні терміна «новий реалізм», варто звернутися до праці Ян Пінпіна «Вплив та специфіка китайського реалізму в

живописі: традиційність та модерність» (2021). Дослідниця аналізує феномен «критичного реалізму» і лише в рамках такого підходу її характеристика останнього як «пародії на соціалістичний реалізм, який довгий час був єдиною формою фігуративного живопису», набуває логічної цілісності, вводячи для його позначення термін «новий реалізм». [33, с. 166]. Термінологічна суперечливість сприяє й порушенню хронології етапів розвитку китайського образотворчого мистецтва, як розмитість у визначенні змісту та часових рамок «нового реалізму» створює ілюзію, ніби саме «критичний реалізм» є першим «новим» напрямом і принципово відокремився від ідей соціалістичного мистецтва [33, с. 166]. У концептуалізацію «нового реалізму» мають внесок численні стильові течії в китайському живописі кінця XX – початку XXI ст., що сприймають реалізм як базис для власного самовираження: «цинічний», «критичний», «сільський», «етнічний (локальний)», «неокласичний», «магічний (міфічний, фантастичний)» тощо. Оскільки ці напрями містять елементи реалістичної образно-стильової парадигми, поняття «нового реалізму» закономірно асоціюється або потребує узгодження з даними явищами [5, с. 84]. Після впровадження цього радянського терміна соціалістичний реалізм Чжоу Яном у 1930-х роках для опису мистецьких процесів у Китаї, соцреалізм переріс межі художнього стилю. Мерстон Андерсен, до кінця 1940-х сформувалася «китайська формула соцреалізму», яка вийшла за межі естетики, перетворившись на офіційно єдино визнаний мистецький метод [27, с. 56-57].

У 1970-1980-х роках китайське мистецтво зіткнулося з потребою пошуку нових форм художнього представлення, коли соцреалізм вже затвердився як беззаперечна та самодостатня альтернатива іншим типам «реалізму», що робило його характеристику як «нового феномену» дещо умовною. У сучасній китайській мистецтвознавчій думці переважають дві інтерпретації «нового реалізму», що стосуються його виникнення, концептуалізації та ключових ознак [5, с. 84].

Згідно з першою концепцією, до «традиційного» реалізму зараховують соціалістичне мистецтво маоїстської епохи та експерименти періоду культурної революції. На противагу в 1970-1980-х роках формується низка нових реалістичних течій, які свідомо протистоять попереднім художнім парадигмам, що пояснює появу термінів на кшталт «очищення реалізму» чи «оновлення реалізму». Друга концепція трактує «новий реалізм» як академічний напрям, пов'язаний передусім із реорганізацією системи професійної мистецької освіти та посиленням впливу західноєвропейських живописних традицій після запровадження «політики відкритості» [91, с. 53]. Обидва підходи розглядають «новий реалізм» як етап еволюції китайського живопису, для якого характерне оновлення стилістичного словника. Далі проаналізуємо сутність та фундаментальні художні особливості цього явища в контексті обох концепцій.

2.1.1. «Новий реалізм» як антипод «старого» мистецтва соцреалізму

Китайський науковець Чанг-тай Хунг аналізує олійний живопис кінця XX століття як складову частину соціально-політичного дискурсу. Дослідник пов'язує виникнення перших проявів «нового реалізму» із початком 1960-х років. В цей період у деяких офіційних полотнах починають виникати складніші та експресивніші творчі завдання, які важко було втілити у піднесений, парадний та беззаперечно героїчний формі [5, с. 85]. На думку науковця, впровадження драматизму та сюжетної експресії у живопис стало свідченням актуалізації більш життєвих образів: «На картинах, які відтепер відображають мотиви «нового реалізму», ... підкреслювалось внутрішнє життя окремих людей, а не їхній формальний вигляд за допомогою оточення та різноманітних атрибутів» [25, с. 803].

Як приклад, Чанг-тай Хунг згадує відому картину Цюань Шаньші «Хоробрий і непохитний» (1961 р.), яка зображує загиблого героя революції (іл. 1). Дослідник звертає увагу на те, що робота не є канонічним твором

соцреалізму: її художня ідеологія бездоганно маоїстська, проте за духом вираження вона відрізняється від творів такого типу новизною експресивного підходу до сюжету та відсутністю награного пафосу [25, с. 796].

Відома американська дослідниця Крістін Хо розглядає «новий реалізм» як феномен, що сформувався наприкінці 1970-х рр. на хвилі організованого китайською владою «руху ескізів». Художникам пропонувалось вийти за межі майстерень та створювати картини пленерними методами на виробництві, біля людей, у містах тощо. Так як така практика суперечила традиційному китайському підходу до живопису, вона була асоціативно пов'язана із західним ескізним малюванням [24].

Крістін Хо підкреслює, що соціалістичне китайське мистецтво реалізувалось не тільки у «парадне» мистецтво уславлення та ствердження, але й завдяки зверненню до «живого» спостереження, спромоглося сформувати критичне і часто альтернативне художнє бачення по відношенню до європейського модернізму. Таким чином, якість «новизни» соцреалізму (власне, «нового реалізму») стала можливою завдяки зміненню традиційних правил живопису [24, с.55].

Серед китайських вчених Ле Юань Фен підтверджує, що як навчальна практика ескізне малювання у відповідному тематичному контексті (приміром, на виробництві чи у місті), змінило «відчуття атмосфери» реалістичного живопису. Особливо вразно ця властивість проявилась у жанрі пейзажу, де створення образу природи «завжди накладається на авторську точку зору митця». Через очевидні регіональні особливості китайського пейзажу, які помітні у рельєфах, кольорах та формах, «створення пейзажу в самому пейзажі» стало важливим візуальним доказом правдивості художнього досвіду митців-реалістів та підвищило статус «нового реалізму» [36, с.24].

Прикладом творчості можна вважати Ян Фейюня, який також підкреслював важливість методу натурних замальовок для посилення ефекту реалістичності художнього образу [101, с. 82]. У 1988 р. його картина

«Дев'ятнадцять років» (іл. 2), експонована у рамках національної виставки олійного живопису людського тіла, стала прецедентом для послаблення цензури на жіночу оголеність, що також позначилось на кордонах репрезентації «нового реалізму» [110, с. 105]. Хайбо Юй підкреслює, що виставку за два тижні відвідало декілька сотень тисяч глядачів і це стало прямим доказом впливовості нового мистецтва [34, с.88].

Загальна обстановка у тодішньому китайському мистецтві дозволяє припустити, що вже на початку 1980-х рр. реалізм у художньому сенсі вже перебував на етапі виходу за рамки простору соцреалізму, який на той час залишався ключовим методом вираження. Лідерами цих трансформацій виступили мистецькі напрями, безпосередньо пов'язані з художнім відтворенням реальності. Е. Р. Гунератне до таких відносить фотографію, живопис та документальне кіно [23]. Як акцентує В. Месерв, реалістичний дискурс того періоду був перш за все ідеологічною стратегією, а не інструментом «анестезії» – заспокоєння політичних напруг епохи Мао. У контексті переоцінки мистецьких ідеалів минулого десятиріччя це сприймалося як «пошук істини» та утвердження «нового реалізму», який протиставлявся попередній концепції [28, с. 16]. Аспект ідеї «очищення реалізму» стрімко набув популярності серед митців та китайських мистецтвознавців, зокрема тих, що діяли в США та Західній Європі. Так, Дж. Куо ще 1990 року охарактеризував живопис «нового реалізму» як пошук «нової правди в реалізмі» [26, с. 199].

Сучасна дослідниця Цзіншен Чжан визначає «новий реалізм» як феномен постмаоїстської епохи, природну реакцію на зміну «реалістичних конвенцій» соціалістичного мистецтва [35, с. 59]. Вона ідентифікує його як «пізню течію реалізму», описуючи як «результат формальних новацій», неминучий на етапі переосмислення художньої спадщини 1950–1960-х років [35, с. 40]. Лі Ян, у свою чергу, інтерпретує «новий реалізм» як «мистецьку хвилю», покликану остаточно розірвати зв'язок із соцреалістичною традицією [32, с. 158]. Значущість цього підходу підтверджується його

впливом на науковий дискурс у західних дослідженнях сходознавства [5, с. 86].

На наш погляд, у найбільш повному вигляді точка зору західних дослідників на проблему виникнення та розвитку «нового реалізму» була підсумована по гарячих слідах на початку 1990-х рр. у дослідженнях В.Месерва, який вважає «новий реалізм» навмисною спробою відокремити молоде мистецтво 1970-х – 1980-х від китайського соціалістичного реалізму і революційного реалізму та надалі «тримати його подалі від будь-яких політичних конотацій» [28, с. 16]. Таким чином, «новий реалізм» використовується сучасним поколінням як справжній реалізм, щоб замінити «фальшивий реалізм революційної естетики» [28, с. 19].

Наразі, Девід Кларк відштовхується від тези, що соціалістичний реалізм в мистецтві Китаю був не більше ніж «інструментом для ретрансляції ідеологічних позицій», а отже не міг існувати за рамками самого політичного режиму Мао [20, с. 283]. Тому успадкована реалістична проблематика здобула нові форми у контексті «нового реалізму» [20, с. 275].

2.1.2. «Новий реалізм» як академічний напрям у живописі 1970-х – 1980-х рр.

Інша концепція появи «нового реалізму» пов'язує зазначений напрям з академічними тенденціями у сфері художньої освіти, які тривали наприкінці 1970-х – початку 1980-х рр. Китайський дослідник Фей Вонг називає цю сукупність змін «новим академічним стандартом 1980-х рр.» [127, с. 72].

У китайських художніх академіях 1980-х років нормою навчання вважалась технологія реалістичного живопису, розроблена за радянською моделлю викладання 1950-х рр. Проте у 1980-х рр., в умовах політики відкритості зовнішньому світу, в якості елементів навчання стали залучатися західноєвропейські класичні академічні техніки. Зокрема, з початку 1980-х це стало стандартом навіть для Центральної академії образотворчого мистецтва

у Пекіні – найбільш консервативного академічного осередку. Зрештою, симбіоз радянського спадку із західними трендами сформував так званий китайський академічний стиль олійного живопису або китайський неокласицизм [5, с. 86].

Як вважає Сун Ю, ця тенденція дуже сильно вплинула на усі аспекти реалістичних напрямків у китайському живописі, незалежно від того, як саме вони називаються [70, с. 168-169]. Зазначений напрям у розвитку «нового реалізму» можна вважати офіційною позицією китайського академічного середовища. Не випадково його поява на художній арені китайського образотворчого мистецтва пов'язана із найбільш гучними виставками офіційного живопису (тобто творів мистецтва, які репрезентуються у національних художніх осередках та від імені держави). Саме в такій якості у другій половині 1980-х рр. у Пекіні проходили дві події: «Виставка творів передової китайської молоді» (1985 р.) та «Виставка сучасного китайського мистецтва» (1989 р.), які закріпили статус «нового реалізму» поряд із «мистецтвом шрамів», «сільським реалізмом» та «локальним (етнічним) реалізмом».

Таке широке використання терміну реалізм поряд із різними художніми напрямками, створювало характерну для китайського образотворчого мистецтва 1980-х – 1990-х рр. атмосферу творчого плюралізму, в якій різні аспекти реалістичного за своєю сутністю живопису конкурували на спільному полі сучасного мистецтва.

Також свідченням цього є тематичні дискусії, які з початку 2000-х років ініціює найбільш авторитетне фахове державне видання «Образотворче мистецтво», тим самим, за словами Ченг Сінга, «періодично відновлюючи інтерес до реалізму», як предмету дослідження та художньої практики [31, с. 3593].

У рамках цього підходу основним фокусом стає мистецтво соцреалізму, тоді як тема ідеологічного тиску на живопис залишається майже поза увагою. Ключовою рисою «академічного стандарту» виступає звернення

до реалістичних стилістичних підходів у класичному китайському мистецтві. Наприклад, Іян Шао у 1990-х роках пов'язав «новий реалізм» із сучасними інноваціями в гохуа, зазначивши, що «по суті, новий реалізм у китайській тушовій живописі – це відродження природного стану філософського споглядання» [30, с. 55]. Важливим аспектом цього явища є те, що провідними фігурами «нового реалізму» в історії китайського мистецтва стали митці не лише різних поколінь, але й представники суттєво відмінних, іноді протилежних, художніх течій [5, с. 87]. Яскравим прикладом слугує Квінсі Нган, який зводить під одним напрямом Лю Сяодуна та Юй Хуна – авторів, яких за інших умов не порівнюють [29, с. 69-72]. Естетичні принципи «нового реалізму» дозволяють виявити специфіку розвитку його художньої мови, як зазначає Ченг Сінг, ідеологія цього напрямку орієнтована на відтворення реальності, але водночас акцентує «внутрішні, суб'єктивні аспекти»: те, що неможливо висловити через механічне відтворення форм. Візуальна достовірність поєднується з інтерпретацією «духовних питань», які на полотнах набувають характеру «абсолютної реальності» [31, с. 3581].

Описані ідеї деталізує Чжоу Сіань, трактуючи «новий реалізм» як унікальну систему мислення, засновану на двох принципах. Перший принцип візуальної подібності, що ґрунтується на безпосередньому сприйнятті. На думку дослідника, ця основа класичного реалізму є недостатньою без другого принципу, який розкриває мистецтво як інструмент відкриття нового, часто неочевидного досвіду. Підхід позначає «просвітницьку» роль, допомагаючи пізнати «звичні явища в новій системі координат». Нерідко він руйнує шаблони повсякденності, ставлячи під сумнів «умовності традиційного сприйняття» [61, с. 36]. Також втіленням філософії «нового реалізму» є творчість Ай Сюаня, де академічні канони поєднуються з індивідуальним баченням реальності, позбавленим стилістичних спрощень. Наприклад, його робота «Сокіл, що летить у небі» (2018 р.) слугує характерним зразком художньої логіки цього напрямку (іл. 3). Картина не звертається до реальності як такої, а ставить низку запитань, що мають бути розв'язані глядачем.

Художник не переказує події, в його сюжеті немає прямого опису або безпосереднього розкриття сюжетно-тематичної дії, як немає і птаха, про якого сказано у назві твору. За словами Ай Сюаня: «Коли сокіл літає в небі, він, швидше за все, або шукає здобич, або ловить її. Тому, можливо, є сенс подумати про зустріч поглядів маленької дівчинки знизу та погляд сокола з пташиного крила зверху? Що вони бачать?» [31, с. 3580].

Художня концепція, представлена Ай Сюанем у цьому творі, виходить далеко за рамки реалістичності персонажів, побачених глядачем [5, с. 87].

Яскравим представником цієї тенденції «нового реалізму» є китайський художник Сінь Дунван (忻东旺). Його робота «Ченчен» (1995 р.), вперше експонована на 3-й щорічній національній виставці олійного живопису у Пекіні, викликала багато дискусій, які вплинули на формат художнього представлення напряму (іл. 4).

Чжан Ічі звертає увагу на те, що картина поєднала дві важливі тенденції у тодішньому реалістичному живописі: власне академічного неореалізму та «сільського реалізму», що на середину 1990-х рр. вже ствердився на художній арені Китаю із повноцінним сюжетно-тематичним репертуаром [75, с. 47].

Відомий китайський історик мистецтва Цзя Фанчжоу вважає, що назва твору є діалектизмом та означає «справжнього міського жителя», а відтак є запереченням сільського містечкового менталітету. Водночас для художника мало значення осмислити суспільну роль вчорашніх селян, які переїжджали до мегаполісів за кращим життям, тим самим змінюючи картину соціального буття Китаю [141, с. 40]. Як частина його власної життєвої історії, цей сюжет надовго закріпився у тематичній палітри Сінь Дунвана, який неодноразово підкреслював свій внутрішній зв'язок із героями картини: «Одного разу я був на площі біля станції Датун та побачив групу фермерів, які, здавалося, були з мого рідного міста. Усі з великими або

маленькими сумками, зв'язаними разом. Спочатку я подумав: звідки і чому вони тікають? А потім виникла картина» [141, с. 41].

«Новий реалізм» художник характеризує як результат «єри нового візуального досвіду», який вимагає досягати духовних цілей і виконувати місію змінення дійсності [144, с. 70].

2.2. Особливості становлення та розвитку раннього «нового реалізму» у китайському живописі (кінець 1980-х – початок 1990-х рр.)

В сучасному китайському живописі напрям «нового реалізму» (王沂东王沂东) розглядається як один з провідних. Як підкреслює Сун Ю (孙宇), китайське мистецтво наприкінці ХХ ст. не обійшло увагою художні студії реалізму, тому що «відношення до дійсності, пошук взаємин із світом завжди були суттю розуміння східного мистецтва» [70, с. 168].

Лі Хуан (李娟) звертає увагу на те, що в дискусіях про реалізм та його значення для китайського живопису дуже часто згадується відомий афоризм легендарного художника гохуа Ці Байші про те, що краса живопису є «балансом між схожістю та несхожістю», коли надто велика схожість постає дурним смаком, а недостатня – «прямим обманом» [93, с. 100]. Важливість цього вислову для розуміння «нового реалізму» є тим більш значною у контексті творчих пошуків митців покоління 1980-х – 1990-х рр., яке так само перебувало у пошуку балансу, активно експериментувало із олійною технікою та стильовими напрямками, при цьому не полишаючи художніх практик гохуа (як наприклад, у творчості Лен Цзюня або Ван Ідуна).

Це поєднання традиційного з новаторським стало однією з найбільш визначальних характеристик генерації китайських митців-вісімдесятників та заклало підвалини для виникнення «нового» мистецтва, яке заявило про себе у часи соціально-політичних змін 1980-х рр.

Таким чином, «новий реалізм» поєднав у своєму художньому арсеналі низку важливих процесів. Як повноцінний художній напрям, його сформували творчі зусилля митців, яких об'єднувало спільне бачення проблемного контексту у розвитку китайського живопису.

По-перше, важливим фактором актуальності «нового реалізму» стало не бажання художників беззастережно відмовлятися від реалізму як основного стилю китайського живопису. Визнання художньої мови реалізму домінуючим засобом у межах інших стильових напрямків, виразилось у безпрецедентно високому статусі реалізму як своєрідної «живописної абетки» сучасного митця.

По-друге, не бажання остаточно поривати із традиціями 1960-х – 1970-х рр. обґрунтувало уявлення стосовно того, що соцреалізм («старий» реалізм) можна трансформувати та переосмислити, достатньо лише прибрати ідеологічні постулати і надати можливість художникам звертатись до інших художніх мов, у тому числі і мови модернізму, яка довгі роки перебувала під забороною.

До зазначених вище факторів слід додати і усвідомлення важливості пошуку саме китайського художнього погляду на дійсність та культурні зміни, що для покоління митців 1980-х стало основним творчим завданням.

Досліджуючи цей важливий процес становлення китайського сучасного живопису наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., ми вважаємо за необхідне окреслити основні напрями «нового реалізму», які стали безпосереднім віддзеркаленням зазначених вище явищ.

2.2.1. «Магічний реалізм»: художні образи між дійсністю та уявленням

«Магічний реалізм» (魔幻现实主义) як рефлексія «нового реалізму», яскраво простежується у творчості художника Лю І (刘溢, 1957 р.н.). Він був одним із перших студентів, прийнятих до Центральної академії образотворчого мистецтва у Пекіні після Культурної революції, що

характеризує академічну якість його підготовки та частково пояснює схильність до експериментів саме у просторі реалістичного живопису. Не зважаючи на те, що художник відомий в сучасному образотворчому мистецтві Китаю як представник неосюрреалізму, його творчість є набагато більш різноманітною [4, с.115].

Звернемося в якості прикладу до його ранніх творів 1980-х – 1990-х рр., коли «новий реалізм» як художній напрям у живопису Китаю тільки формувався. У цей період твори Лю І перебувають не межі різних стильових парадигм, митець звертається до постімпресіонізму, працює з концептуальною фотографією та періодично звертається до студіювання академічного рисунку. Усі ці особливості даються взнаки у його художній мові та технічній манері. Найбільш важливою роботою цього періоду є картина «Я розповідаю історію про золоте яблуко» (1989 р.) (іл.5). За словами художника, він свідомо обрав «західноцентричну тему», яка ґрунтувалась на європейській міфології, але працював над картиною у Китаї, використовуючи в якості рефлексії твори С.Ботічеллі, Ж.-Д. Енгра та Ф.Буше [51, с.33].

В роботі дійсно можна помітити візуальні посилення на відповідні образи із репертуару «старих» європейських митців, проте для Лю І це не було питанням референцій, а тим більше прямим цитуванням. За його словами, робота планувалась як символічне звернення Китаю до Заходу, де обмін художніми історіями неможливий без обміну символами, які однаково складно транслуються в обидва культурні простори [4, с.115]. Таким чином, внесення до сюжету двох відмінних між собою культурних кодів – з одного боку, знайомих європейській аудиторії, а з іншого, відомих у китайському символізмі – дозволяло розраховувати на діалог із «взаємною цікавістю до невідомого» [51, с.34].

Композиційно картина організована достатньо складно, що вже на цьому етапі дозволяє побачити зародки подальшої пластичної манери Лю І як майстра тілесних узагальнень. Художник дуже сміливо працює із оголеними

жіночими образами, які одночасно і реалістичні, і манерно символічні. Підкреслимо те, що в груповій виставці 1989-го року робота «Я розповідаю історію про золоте яблуко» експонувалась, за словами Лі Сянтіна, як «наполовину перформанс, а наполовину олійний живопис» (найбільш відверті, на їхню думку, фрагменти організатори заховали за допомогою лейкопластиру та марлі, мотивуючи це потребою у збереженні громадського порядку та дотримання правил експонування живопису) [51, с.34].

Намагання ввести епатажну естетику Лю І до загальних тенденцій у розвитку тодішнього живопису Китаю, актуалізували питання пошуку внутрішньої типології «нового реалізму».

Наведемо як приклад точку зору Лі Сюмін (李修民), висловлену у тому ж 1989 році у контексті обговорення експозиції. Дослідник звертав увагу на те, що творчість Лю І не пориває із принципами реалістичного живопису, про що говорять його підходи до форми, колірні схеми та композиція. З точки зору Лі Сюмін, така манера роботи є «магічним реалізмом», де «основною метою автора є використання фантазії для вираження реальності, а не для її заміщення аби саму дійсність представити фантазією» [92, с. 15].

Така оцінка сутності «магічного реалізму» Лю І надовго закріпилася в китайському мистецтвознавстві і існує як актуальний висновок і сьогодні [4, с.115].

На початку 1990-х рр. Лю І вже повноцінно працює в сюрреалістичній естетиці звертаючись переважно до жіночих образів. Від попереднього етапу лишається увага до тіла як риторичного джерела. Лю І не сприймає тілесну статику, а також схильний до використання типових поз, жестів, композиційних поєднань, які формують його авторську образну «абетку» [там само].

Наприклад, Чень Данцін звертає увагу на те, що жіночі образи Лю І на початку 1990-х рр. демонструють тенденцію до структурування авторського символізму, який художник активно виводить за межі «китайського» або

«європейського» просторів, у такий спосіб практично «стираючи регіональну культурну ідентичність китайського художника» [147, с. 24-25].

Це бажання сказати свою точку зору навіть там, де вже існує висловлена авторська позиція, ми можемо побачити не тільки у картинах, де митець навмисно цитує європейських авторів. Як наприклад, у роботі «Пліт Медузи» (1996 р.), яка є очевидним посиланням на відому роботу Теодора Жеріко (іл. 6).

Проте саме у жіночих образах 1990-х рр. Лю І представляє «абсолютно новий, невипробуваний живопис», таким чином досягаючи іншого ефекту реалістичності. Оголена натура, навмисно позбавлена культурних атрибутів або ознак національності, звертається до глядача саме тілом, рухами, позою. Тобто тим інструментарієм, який і хоче показати митець [147, с. 24-25].

2.2.2. «Сільський реалізм»: локальні сюжети в універсальному художньому значенні

Одним з найяскравіших представників «нового реалізму» є Ван Ідун (王沂東). Не зважаючи на те, що митець присутній на китайській художній арені з кінця 1970-х рр., сучасна аудиторія знає його достатньо вузько: переважно як автора серії чарівних реалістичних жіночих образів, пов'язаних із особливої колірною репрезентацією «китайського червоного» (中国红). Популярність картин цієї серії настільки значна, що в китайських дослідженнях закріпився похідний термін «ідунський червоний» (沂东 红) [4, с.116].

Проте, на наш погляд, значення Ван Ідуна пов'язане, у першу чергу, із його розробкою сюжетно-тематичного напрямку сільського життя Китаю, що дозволяє характеризувати митця як художника «сільського реалізму» (乡土写实) – окремого напрямку в контексті загального розвитку «нового реалізму»,

який сформувався наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр. на хвилі національної політики підтримки локального Китаю.

Як підкреслює Чжан Юань (张苑), у китайському сучасному живописі «реалістичний» світ Ван Ідуна виражає автентичну сільську атмосферу, яка одночасно виглядає і умовною, і дійсною [80, с. 58]. Як і в інших течіях «нового реалізму» зазначений напрям поєднує реалістичність художньої мови із суб'єктивною авторською інтерпретацією, яка часто є результатом вкрай широкого образного узагальнення.

У цьому аспекті творчість Ван Ідуна вирізняє від інших представників «сільського реалізму» особлива увага до повсякденного життя та побутових сюжетів селян, які митець завжди представляє поетично, із властивою його манері художньою лірикою. Тому не випадково, Цзян Цзявен (姜嘉文) характеризує художника як «вартового сільського реалізму», що не просто оспівує, а прагне сформувати позитивне відношення та близьке емоційне ставлення до героїв своїх робіт [66, с. 181].

У творах художника кінця 1970-х – початку 1980-х рр. практично немає його пізньої стилістики із «гладкими» олійними формами, насиченими кольорами та скрупульозним відношенням до деталей. Окремі твори, як наприклад, «Новий рік» (1977 р.), можуть бути віднесені до типового соцреалізму (іл.7). Проте і в межах цього раннього етапу картини Ван Ідуна виглядають експериментальними та новаторськими.

Наприклад, картина «Давнє гірське село» (1983 р.) відрізняється сюжетним мінімалізмом (іл.8). Художник обирає побутовий ракурс оповіді, в якому герої твору не потребують прикрашення. Повсякденна праця показана як звичний ритуал, в якому давнина місця є поясненням рутинної поведінки, що не викликає бажання до стилізації. Архаїка тут представлена як даність, яка завжди лишається незмінною, проте «оточує» селянина. Просто описуючи повсякденний побут, художник виносить на перший план життєву замкненість сільського світу, його циклічні способи мислення [4, с.117].

Найбільш важливою картиною раннього етапу творчості Ван Ідуна є «Сільська мати і донька» (1984 р.), яка була відзначена нагородою на Шостій національній виставці художніх робіт у 1984 році (іл. 9). Як практично усі роботи цього періоду, твір є вкрай лаконічний та одночасно емоційно насичений. Сюжетна сцена також віддзеркалює побутову сільську рутину, в якій художнику вдається знайти проникливу історію про маленьку дівчинку та її мати, що несе на плечах величезну копицю картопляної лози.

Вкотре підкреслимо, що реалізм цього сюжету є наслідком авторського художнього спостереження. За словами Ван Ідуна, сцена, яку художник продемонстрував у вигляді короткої історії взаємин матері та дитини, була насправді, але місце та фрагмент сільського пейзажу митець створив у відповідності до композиційного задуму. Ван Ідун так описує це в інтерв'ю: «Це був осінній урожай. Мати несла щось дуже важке, і дитина підійшла, щоб підтримати її. На картині також є будиночок для сушіння тютюну із димарем у формі маленької вежі. Він мене особливо зацікавив» [123, с. 12].

2.2.3. «Фотореалізм» як самодостатня мистецька стратегія «нового реалізму»

Ши Чон (石冲, 1963–2025 рр.) є однією з найважливіших фігур у китайському фотореалізмі. Цей напрям також виник у 1980-х роках на хвилі оновлення мистецьких поглядів, як ще одна ремінісценція реалізму. Шлях художника до власного авторського стилю був не простим і, як і в попередніх прикладах, демонстрував нездатність класичного реалізму виступити засобом для критики «старого» мистецтва із одночасною неможливістю його беззаперечно відкинути.

Твори Ши Чона кінця 1980-х рр. містять характерні ознаки експресіонізму та, на перший погляд, ніяк не пов'язані із його подальшим захопленням «новим реалізмом». Проте слід мати на увазі, що ця стильова

лінія розвивається у творчості митця і в 2000-х рр., що демонструють його представницькі роботи [4, с.117-118].

Наприклад, картина «Пророк» (1988 р.) (іл. 10) є у цьому сенсі передісторією твору «Жінка і риба» (1993 р.), яка, у свою чергу, узагальнена у «Серії оповідань» середини 1990-х рр. (іл. 11). «Пророк» має структуру замкнутого простору, цілісну і навмисно депресивну. При цьому картина майже монохромна із дуже обмеженими виражальними засобами.

Окремим сюжетом у експресивній серії митця є символіка риби, яку Ши Чон використовував в різноманітних значеннях та контекстах, а також присвячує цій темі окремі серії творів аж теперішнього часу [4, с.118].

Вкрай важливою для аналізу творчості Ши Чона є історія появи фотореалізму як особистого авторського методу. Чжан Лібо (张立波) припускає, що вже у роботі «Образ життя» (1992 р.) художник розпочинає експериментувати із «фотографічними» властивостями живопису (іл. 12). Картина не перебирає на себе право фотографії віддзеркалювати реальність, але ставить питання щодо сутності образу в його матеріально цілісному контексті: що таке образ людини? Як вважає Чжан Лібо, «Образ життя» – це картина про те, що можна відчувати за рамками побаченого, а отже не важливо як саме митець формує образ – через фотографію або технікою живопису [79, с. 212].

У подальшому експерименти із «внесенням в живопис дійсності», за словами самого Ши Чона, привели його до ідеї поєднання інсталяції, живопису та фотографії в єдину систему репрезентації. Перші начерки цього методу можна побачити у картині «Людина, яка іде» (1993 р.). Процес її створення детально описаний Лі Чжень (李镇) [4, с.119].

Звернення до образу крокуючої чоловічої фігури є настільки обтяженим культурними змістами, що його важко зарахувати як оригінальну авторську ідею (іл. 13). Практично уся архаїчна пластика, і давньокитайська, і давньогрецька, мають подібний художньо-образний досвід. Проте Ши Чон

звертається до цього образу не з естетичних мотивів, адже його цікавить рухома фігура і пластика руху як така [98, с. 77–78].

Створення цього твору починалося із формування скульптурних ескізів, які Ши Чон робив за допомогою гіпсу, використовуючи натурників та методику круглої скульптури. Далі, на другому етапі, гіпсова статуя доопрацьовувалась текстурними та зображальними засобами, і лише після цього митець приступав до покрокового фотографування із використанням різного освітлення. Цей етап Ши Чон вважав дослідженням візуальної природи свого героя (крокуючої людини), а саму роботу (скульптуру) – інсталяцією, що має самостійне художнє значення (іл. 14).

На останньому етапі тривало саме написання картини, що за спогадами Ши Чона займало «майже по десять годин щодня упродовж півтора місяця» [98, с. 77–78].

Важливо сказати, що відношення художника до фотографії не виходило за межі суто технічного засобу. Ши Чон неодноразово підкреслював, що його інсталяції не має сенсу фотографувати, оскільки «фотографія плоска і не має ефекту ручної текстури», а для живопису важливий сам акт малювання як «діалог з об'єктом, який зображує митець». Образ народжується у процесі створення живопису, а не під час формування інсталяції або технічного етапу фотодослідження [63, с.112].

Таку складну та абсолютно авторську манеру створення образів Хуймін Гу (慧敏 谷) інтерпретував як найбільш концептуальне мистецтво у контексті «нового реалізму» [4, с.119]. З його погляду, Ши Чон інтегрував інсталяцію у живопис: тобто спочатку перетворив мову образного задуму на мову інсталяції, а потім переніс тривимірну інсталяцію у художню мову двовимірного живопису, досягнувши таким чином багаторівневого художньо-образного ефекту [87, с. 152].

2.2.4. «Гіперреалізм»: парадокси відтворення дійсності як «нові» якості реалізму

Найбільш впливовим представником гіперреалізму в межах «нового реалізму», безумовно є Лен Цзюнь (冷军, 1963 р.н.). Ранній період його творчості також пов'язаний із експериментами на межі реалізму та модернізму. Основним сюжетом його творів початку 1990-х рр. є розвиток предметної образності натюрморту, що, на наш погляд, і привело художника у 2000-х рр. до гіперреалістичних мотивів саме в контексті цього жанру. Проте на етапі перехідного часу 1990-х предметний світ цікавить Лен Цзюня не як самодостатнє художнє завдання. Художник звертається до парадоксальних образів, які завжди на межі реального і нереального. У більшості його творів цього часу річ (як художній образ) є підкресленням відсутності людини [4, с.120].

Наприклад, у картині «Столове срібло» (1993 р.), яка відноситься до серії «Трансфінітний реалізм», композиція із предметів та речей є суб'єктивним авторським спогадом щодо використання посуду у ритуальних практиках в різних світових релігіях (тому інша назва цього твору, яку також можна зустріти у каталогах «Жертовний посуд»). Уникаючи конкретних посилань на культуру або етнічну особливість, Лен Цзюнь звертається безпосередньо до людини як такої (іл. 15). За його словами, «будь-яка рука тримає чашу однаково», що дозволяє курувати речами та «відповідати за їх природу» [44, с. 77].

Одночасно не менш важливе значення для «натюрмортів» Лен Цзюня є збереження та фіксація невидимої присутності людини як творця речей [136, с. 47]. У ранньому періоді художник це робить за допомогою посилення предметних якостей, які наближують річ до тіла людини.

Найбільш «анатомічним» у такому плані є його твір «Культурні реліквії: новий дизайн продукту» (1993 р.), який відкриває велику серію картин, що і по сьогодні вважаються репрезентативними у творчості митця (іл. 16). Промислова форма, яку Лен Цзюнь представляє як образний контекст, є художньою грою із предметним досвідом людини. Питання «красиво» та «естетично», які для традиційної китайської художньої

філософії є вкрай важливими, вступають у конфлікт із проблемою дійсності як «вже існуючої краси» (такої, якою вона є у момент її спостереження). У цій грі глядач обов'язково побачить елементи тілесної форми в об'єкті, який не є тілом, але створений руками людини [4, с.120].

Іншу ознаку невидимої присутності людини у предметному просторі «світу речей» Лен Цзюнь показує за допомогою предметів-знаків, які заряджають своїм символізмом художні образи картини. Наприклад, таку роль у творі «Пейзаж століття 3» відіграє дитяча пустушка, яка за оцінкою арт-критиків шокувала китайську публіку самим фактом своєї присутності у картині (іл. 17).

Робота присвячувалась геополітичним дискусіям початку 1990-х рр., які Лен Цзюнь намагався переосмислити за межами національних контекстів. Його прагнення позбутися частини травматичного спадку реальності та вийти у простір вічних цінностей спонукали до пошуку простої та одночасно предметної матеріальної метафори, яка б розповідала про «вічні цінності», а не спонукала до дій як плакат [82, с. 80].

2.3. Етапи творчого становлення Лю І, Ван Ідуна, Ши Чона та Лен Цзюня.

На відміну від інших представників китайського «нового реалізму» етапність творчості Лю І (刘溢, 1957 р.н.) у першу чергу визначається його еміграцією до Канади на початку 1990-х рр. Це дозволяє дослідникам виділяти в його мистецькій історії два окремих періоди: китайський та закордонний.

Перший етап творчості Лю І співпадає із становленням напряму «нового реалізму» та виділені на його основі «магічного реалізму», який став головним джерелом художніх зусиль митця. Зазначені особливості частково розглянуті нами у параграфі 2.1 цього розділу. Наразі вважаємо за необхідне додати аналіз основних етапів у розвитку творчості митця, що відбувалися вже на ґрунті сформованого напряму «магічного реалізму».

Твори кінця 1980-х – поч. 1990-х рр. досить істотно відрізняються від подальшої авторської стилістики художника. Лю І шукає власну художню мову, його твори просякнуті символізмом та часто орієнтовані на самопрезентацію як представника китайського сюрреалізму.

Найбільш важливими творами цього періоду є серія «Назустріч майбутньому» (кін. 1980-х рр.) (іл. 18). Картини цієї серії, які виконані вкрай іронічно, проголошують ідеї непевності, пошуку місця у світі, відсутності альтернатив – іншими словами, усіх тих важливих для активної китайської художньої молоді цінностей, які, за словами Ву Шуан (吴双), «формували звучання вісімдесятих» [56, с. 65–66].

Художньо-образна структура творів цього періоду ще не склалася остаточно, художник перебуває у пошуку, що віддзеркалюється практично в усіх аспектах творчості. Окремі твори у прямому порівнянні можуть здатися такими, що належать різним авторам. Наприклад, картина «Червоний кінь» (кін. 1980-х рр.) виконана у гротескній манері, де експресія кольору вступає у взаємодію із яскраво вираженим драматизмом. Людські постаті позбавлені усіх характерних ознак – від гендерних, до формальних, що пов'язані із репрезентацією тіла. Плоска зображальна фактура не дозволяє оминати увагою колірну експресію, яку митець актуалізує багатьма виражальними засобами (іл. 19). У 1990-х рр. версія цієї роботи увійде до серії «Спрощення» із характерними змінами (передусім, формальними та просторово-композиційними), які показують складну образну еволюцію художньої мови митця.

З 1991 року розпочинається закордонний етап у творчості Лю І. Вже на початку 1990-х рр. митець активно експериментує із мовою тіла людини, а його роботи стають виразно фантасмагорійними. Особливістю його образів стає пошук тілесних репрезентацій, які перебувають на межі міфічності та формальної виразності тіла. Його герої поступово набувають характерного експресивного неспокою, вони перестають бути статичними. Одночасно, Лю І не пориває із пошуками та здобутками попереднього періоду.

Наприклад, картина «Ой, Канада!» (1994 р.), яка вважається першою повноцінно новою роботою у його другому етапі творчості (іл. 20), виразно контрастує із такими картинами, як «Людина на місяці» (1995 р.) (іл. 21) та «Вечірня прогулянка безлюдною стежкою» (1995 р.), в яких глядач з точки зору художньої образності знову бачить вже знайомого митця-сюрреаліста (іл. 22).

Наголосимо на тому, що перебуваючи у Канаді, художник ніколи не втрачав зв'язок із китайським образотворчим мистецтвом, виступаючи від імені мистецтва Сходу та пропонуючи художній погляд на процеси в живописі з точки зору китайського мислення.

У цьому контексті важливо звернути увагу на спроби Лю І переосмислити досвід західного живопису через цитування окремих, найбільш відомих картин (від Леонардо да Вінчі до Ежена Делакруа). Сам художник пояснював це як проблематику художнього постмодернізму: «До імпресіоністів художники прагнули виражати соціальний, релігійний і політичний зміст; після імпресіоністів художники прагнули виражати особисті та емоційно екстремальні речі. Мої картини охоплюють усі етапи історії мистецтва» [85, с. 35].

Важливою подією у творчості Лю І стала його перша персональна виставка у Китаї, які відбулася навесні 2011 р. у Пекіні та Шанхаї. Експозиція підсумовувала творчий період за двадцять років, репрезентуючи китайській аудиторії етап від початку еміграції до Канади. З того часу художник постійно присутній в китайському художньому просторі.

Із цим періодом у творчості художника також пов'язана його робота як теоретика мистецтва та пропагандиста власної авторської техніки живопису. Зокрема, його книга «Шість кроків до щільного олійного живопису» (2012 р.) стала початком просування авторської системи олійного живопису [161].

За словами Лю І, це дослідження, що має практичне значення для митців, є «професійним довідником з сучасного живопису, в якому китайська естетика перетинається із західними здобутками» [162].

Як підкреслює Чень Даньцін, творчість Лю І закордонного періоду «доводить неспростовну здатність реалізму до зображення дійсного», проте Лю І додає до цього ще дві авторські особливості [147, с. 23].

По-перше, митець постійно звертається до стану внутрішньої художньої драми. Його образи ніколи не демонструють емоційний спокій та рівновагу, що, звісно, не є художньо-образної властивістю класичного реалізму. Також зазначена риса ускладнює інтерпретацію творів, що примушує Лю І віддавати перевагу оцінкам глядачів та часто погоджуватись із тим, що аудиторія бачить в його образах.

По-друге, не зважаючи на те, що сам художник постійно підкреслює свою аполітичність та навіть асоціальність, його твори часто перебувають на хвилі громадських дискусій, а глядачі знаходять в них політичні підтексти.

Цю властивість Чень Даньцін вважає похідною від художньої філософії сюрреалізму. Митець повинен у своїх ілюзорних фантазіях спиратися на надійну основу, що має здатність до сюжетної трансформації, гротеску, іронії – тобто усіх традиційних прийомів авторського символізму Лю І. [147, с.24].

На підтвердження думки Чень Даньцін варто згадати найвідомішу картину Лю І цього етапу «Пекін 2008» (іл. 23), яка до сьогоднішнього часу має громадсько-політичну актуальність. Детальний сюжетно-тематичний аналіз цього твору здійснено нами в окремій публікації, присвяченій творчості Лю І. [6, с. 72-73].

Також подібну концептуальну спрямованість має картина «Трійця», що в жанрі сюрреалістичного портрету поєднує риси Мао Дзедуна, Сталіна та Сунь Ятсена (іл. 24).

З 2010-х рр. Лю І поринає в експерименти із тривимірним простором репрезентації своїх творів, використовуючи для цього як технічні засоби живопису, так і конструктивні інновації в експозиції картин.

Наприклад, картина «Дівчина-фейерверк» (2010 р.) є сюжетною фантазією і одночасно складною багатофігурною композицією, яка побудована як візуально-просторовий парадокс. Художник маніпулює досвідом глядача, підказуючи йому правила поведінки героїв, які написані реалістично і викликають почуття довіри до дії (іл. 25). Натомість, завдяки візуальним маніпуляціям із глибиною зображення та точкою спостереження, картина прориває двовимірну умовність живопису та представляє простір як тривимірний об'єм, що ускладнює розрізнення зовнішніх (формально-композиційних) та внутрішніх (сюжетно-образних) стосунків між героями.

Періодизація творчості Ван Ідуна пов'язана із загальною еволюцією наряду «нового реалізму». На наш погляд, це в цілому підкреслює природність мистецтва цього художника разом з розвитком китайського образотворчого мистецтва. В дослідженнях, які присвячені його творчості, можна зустріти точку зору, щодо особливої ролі Ван Ідуна, яка простежується в одночасному збереженні китайських підходів стилю гунбі із технічними інноваціями західної олійної техніки [66, с. 181-182].

Художню творчість Ван Ідуна можна умовно розділити на три етапи. 1980-ті – початок 1990-х рр. став першим етапом, що розпочав період його експериментальних пошуків у системі соцреалізму. Критичне ставлення до соцреалізму стало для митця академічною основою у процесі навчання в академії мистецтв у Пекіні. Проте, як показано нами у відповідному параграфі третього розділу, на становлення художнього стилю Ван Ідуна значний вплив мало дослідження імпресіоністичного стилю, що було пов'язано із тогочасними навчальними трендами другої студії Пекінської академії, де Ван Ідун формувався як молодий митець.

У цей період молодий художник проявив себе як митець «сільського реалізму». Ця тема стала основною у його репертуарі та органічно проникла

до його творів кінця 1980-х – початку 1990-х рр. На цьому етапі Ван Ідун звертається до сільської тематики як до способу переосмислення концепцій соцреалізму. Наприклад, його дипломну роботу «Новий рік» (1977 р.) можна вважати прикладом освоєння композиційних та художньо-образних завдань соцреалізму, до яких у подальшому художник ніколи не буде звертатися без виразних критичних акцентів (іл. 26). Зазначена робота майстерно виконана з формальної точки зору, проте використовує класичну «плакатну» композицію, яка виглядає вкрай театралью (позитивні усміхнені селяни зібрались навколо солдат, що кріплять на стіну привітання з Новим роком від Голови Мао).

Для прикладу, картина «Ось такий дворик» (1983 р.) демонструє абсолютно іншу атмосферу, попри те, що написана у контексті традиційних підходів реалістичного живопису. Селяни показані без зайвої грайливості та пафосу, а образ злітаючих птахів на тлі статичних фігур підкреслює життєвість і символізм сцени (іл. 27).

Лю Сяодан (刘晓丹) звертає увагу, що на цьому етапі у творах Ван Ідуна проявляється його знання нюансів сільського побуту, особливостей манери поведінки під час праці або святкових подій [163, с. 69]. Простота, із якою художник інтерпретує повсякденні практики регіону Шаньдун, органічно поєднується із досконалим володінням прийомами композиційно-пластичної репрезентації, що надає його творам неповторного авторського звучання.

У подальшому, знайдені у цей період образні ідеї перетворюються на авторські символи, як, наприклад, елементи жіночого візуального ансамблю (红嫁妆 – червоний посаг) або улюблені компоненти сільського традиційного вбрання (大棉裤 – великі бавовняні штани, 免裆裤 – штани без вирізів) [164, с. 28].

Упродовж 1980-х – початку 1990-х рр. Ван Ідун експериментує із постімпресіонізмом та відмовляється бачити у сільських образах ідеальні

категорії (краса, витонченість, гармонія тощо). Досить часто в його сюжетно-тематичних підходах домінує оспівування праці як такої або звернення до краси конкретного моменту в сільській побутовій естетиці. У цьому сенсі окремої уваги заслуговує картина «Грамотність II» (1982 р.), яка є прикладом поєднання соціально гострого сюжету із символізмом сільської естетики (іл. 28).

Ще одним прикладом є картина «Ранок Ерніу» (1988 р.), яка в художньо-образному сенсі продовжує символічну ідею твору «Ось такий дворик», але при цьому по іншому розкриває головну героїню історії, представляючи її більш витонченою і не такою архаїчною. На наш погляд, саме на прикладі цього твору можна констатувати початок поступового виходу творчості Ван Ідуна за умовні кордони сільського архетипу (іл. 29). Його образи не перестають бути локальними та оспівувати життя селян, проте набувають естетичної виразності. Як визнає сам художник, світ людей Шаньдуна в якійсь момент став для нього внутрішнім вигаданим (сформованим) світом, у якому спогади про складні сторінки життя переплелися із лірикою дитинства [122].

Не випадковим є те, що наприкінці 1980-х Ван Ідун звертається до жанру ню, який у подальшому практично не буде використовувати. Проте постійна робота із жіночими образами спонукає художника до пошуку авторської мови жіночого тіла, що також проявить себе в інших етапах творчості (іл. 30).

Другий етап починається у першій половині 1990-х рр. із експериментів т.зв. «червоного стилю», який у подальшому трансформувався у повноцінну художньо-образну стратегію Ван Ідуна. Митець знаходить в якості домінуючого методу сильний колірний контраст, а в тематичному сенсі спирається на переосмислення власного життєвого досвіду у провінції Шаньдун (переважно на основі інтерпретації традицій етнічних груп регіону Імен). Хе Бяо (何彪) характеризує цей період як «етап посилення формальної

краси творів», звертаючи увагу на відмову Ван Ідуна від модерністського формального підходу (передусім, деструкції та спрощення форми) [166].

У цей час змінюється і жанрова палітра художника. Портрет (у перше чергу жіночий) стає домінуючою жанровою формою, а сюжетна картина набуває характерної для подальшої манери Ван Ідуна багатофігурної композиційної складності.

Найбільш важливими роботами цього періоду стали великі полотна, присвячені весільній тематиці, які в цілому змінили загальне бачення творчості Ван Ідуна як митця сільського реалізму. Цей перехід від естетики сільського повсякдення до ствердження значимості та внутрішньої художньої сили регіональної культури Шаньдуна помітні у картинах «Будинок (Весілля)» (1998 р.) (іл. 31), «Веселощі у весільній кімнаті» (1998 р.) (іл. 32) та з особливою силою у майже монументальному творі «Щаслива подія в Тайхан» (2008-2014 р.) (іл. 33).

Третім етапом у творчості Ван Ідуна стає період 2010-2020-х рр., який пов'язаний із формуванням сучасного авторського стилю художника. Його концептуальною основою є особлива увага до контрасту між гірською місцевістю Імен, яка продовжує виступати у ролі «універсального героя» робіт Ван Ідуна, та сучасною урбаністичною культурою мегаполісів, глядачі яких складають ядро поціновувачів художнього стилю митця.

Ван Ідун у цей період часу неодноразово звертає увагу на те, що його картини написані із «сердечною прихильністю до регіональної культури», проте їх сприйняття глядацькою аудиторією спирається на досвід людей, що, скоріш за все, ніколи в житті не бачили таких краєвидів та не знайомі безпосередньо із етнічними особливостями провінції Шаньдун. Вказана особливість додає до образного репертуару картин Ван Ідуна просвітницькі ідеї, які митець вважає частиною своєї художньої місії: розповідати про життя селян «мовою краси» [121, с. 10].

Періодизація творчості Ши Чона пов'язана із концептуальними особливостями розвитку «фотографічного реалізму» як окремого напрямку

«нового реалізму». Звернемо увагу на те, що сам термін не підкреслює прямий технічний зв'язок із фотографією. Як було показано нами у раніше, цей напрям репрезентував не техніку живопису, яка впливала із експериментів з фотографією, а пошук ідентичної художньої образності на межі реального та живописного. Саме зазначені особливості визначають формування етапів творчості Ши Чона, які, з одного боку, є віддзеркаленням загальних особливостей в еволюції образотворчого мистецтва Китаю, а з іншого – фіксують персональне художнє зростання митця, як важливої постаті «нового реалізму».

Першим періодом у його творчості є 1980-ті – поч. 1990-х рр., які, як і для більшості представників «нового реалізму», є етапом переосмислення естетики модернізму і соцреалізму, та пошуком власної художньої мови. Як випускник факультету олійного живопису Хубейської академії образотворчого мистецтва, Ши Чон був на момент завершення навчання частиною умовної «нового генерації», що в більш узагальненому сенсі поєдналась в рамках художнього явища «Scar Art» («мистецтва шрамів»). Однак, оскільки авангардний рух 1990-х років постійно кидав виклик реалізму, Ши Чон не закріпився у межах естетики «шрамів» та поринув у експерименти з неофігуративізмом, постекспресіонізмом, а також активно взаємодіяв із різними концептуальними аспектами реалістичного живопису.

Його живопис цього періоду має небагато спільного із типовими рисами фотографічного реалізму. Проте вже на цьому етапі картини Ши Чона, за словами Хуан Хайяна (黄海燕), орієнтовані на «очищення мови живопису після виходу за рамки «подібності» об'єктів» [156, с. 249]. Це посилює образність сюжету, дозволяючи глядачеві самому обирати кордони реальності.

У 1990-х роках починається етап художнього перформансу, який у творчості Ши Чона є найбільш експериментальним та суперечливим. У цей період часу його картини стають повноцінними проектами, де художнє виробництво займає вагомому частину творчого пошуку і залишає вагомий слід

в інших напрямках та видах мистецтва (передусім, скульптурі, перформансі та фотографії).

В окремих випадках реальні об'єкти, які цікавлять художника як предмет репрезентації, вбудовуються у простір картини методом штампів або контурного обмальовування, як, наприклад, картина «Сушена риба» (іл. 34). У цьому творі митець використовує реальну сушену рибу для перенесення її форми на полотно, що породжує ефект фотографічності, проте, безумовно, не є фотографією.

За спогадами митця, в 1990-х роках у художньому середовищі Китаю інсталяція та перформанс не були поширеними, але водночас це робило їх більш помітними. Тому через маргінальність цих видів мистецтва Ши Чон прагнув «вирватися з пут офіційної мейнстрімної художньої свідомості». З іншого боку, його все одно цікавила картина як така, а перформативність розглядалася як засіб. Як підкреслює художник: «Після того, як я деякий час спокійно працював у змішаній техніці, я повертався до переживань на полотні. Відтак, я починав із простих та поверхневих картин і поступово розвивав ідеї, знайдені ще десять років тому» [129].

З початку 2000-х рр. Ши Чон репрезентує нову техніку олійного малювання, в якій ефект фотографічності використовується в якості системи виражальних засобів. Його образи стають розмитими, він все частіше звертається до ефекту «погляду через скло», додаючи до техніки естетику водного середовища: пару, краплі води, розмиті плями тощо. Наприклад, серія «Monogatari: вода, повітря, тіло» у повній мірі представляє саме такі пошуки (іл. 35).

Картини цього періоду переважно зосереджені на різних аспектах естетики жіночого тіла або портрету. Для Ши Чона важливе значення має колірна репрезентація, яка практично ніколи не виходить за межі натуральних кольорів людського тіла, і це також породжує додатковий ефект фотографічності. В якості прикладу наведемо картину «Тінь» (2018 р.) (іл. 36).

Експериментуючи із різними ефектами представлення жіночого тіла, Ши Чон поступово формує декілька типових прийомів, які, на наш погляд, можна визначити як додаткові виражальні засоби художньої медіації (посередництва).

Наприклад, целофан та стрейч-плівка дозволяють проявити властивості тілесної форми та узагальнити лінії контуру, що вперше можна побачити на прикладі картини «Оголена» (2008 р.) (іл. 37). На противагу цьому в інших роботах подібну роль своєрідного графічного фільтру беруть на себе рефлекси від уламків скла або бризки води.

Сучасний етап творчості характеризується передусім поверненням до живописності як центрального художньо-образного прийому. Картини Ши Чона, за умови неодмінного використання ефектів фотографії, стають більш мальовничими, в них з'являються колірні акценти.

Наприклад, в серії робіт «Пиловий шар повітря» (2022 р.), митець дуже обережно, проте акцентовано використовує холодний тон синього, не порушуючи при цьому власну систему фотографічного реалізму: колір має виправдовуватись законами дійсності та не додавати те, чого не існує. В даному разі, роль матеріального обґрунтування такого акценту бере на себе тканина, яка драпірує елемент постановки (іл. 38).

Як підкреслює Чанг Хуа (常骅), в багатьох сучасних творах Ши Чона художник звертається до такого візуального риторичного прийому, який нагадує «фіговий листок, що вкриває тіло Єви» [74].

Етапи творчості Лен Цзюня пов'язана із загальним розвитком китайського образотворчого мистецтва. Проте на визначення конкретних етапів у його творчості має вплив особиста художня еволюції Лен Цзюня як митця напряму «нового реалізму». В цілому це визначило особливість його становлення як художника гіперреалізму.

Першим етапом творчості митця є період кінця 1980-х – початку 1990-х рр., який співпав у часі із загальним етапам критичного реалізму, загалом характерним для розвитку образотворчого мистецтва Китаю. Китайське

суспільство цього часу переживало трансформації перехідного часу, що віддзеркалювалось на загальній атмосфері оновлення та зміні культурних парадигм. У цей період Лен Цзюнь звертається до живопису нових фактур та матеріалів, експериментує з художніми формами, шукаючи власну мову для вираження активних навколишніх змін. Не випадковим є те, що картини цього періоду сповнені алюзій на матеріальний символізм, вони позбавлені образної легкості та часто націлені на виявлення соціальної проблематики. Подібні тенденції пошуку вираження образності цього часу у формі матеріальної та предметної репрезентації ми можемо простежити на прикладі картин «Мережа – про дизайн мережі» (іл. 39), «Дизайн нового продукту культурних реліквій» (іл. 40), а також у серія робіт «Пентаграма» (іл. 41, 104).

У цей період твори Лен Цзюня досить часто сповнені внутрішнього конфлікту, який виражається в специфічному осмисленні простору та форми у просторі. Художник використовує інструментарій жанрової трансформації, досліджує взаємодію традиційних норм репрезентації монументальних та станкових сюжетів. Наприклад, візуальною особливістю творів цього етапу є великий розмір полотен, який монументалізує образні ідеї Лен Цзюня.

Типовим прикладом такої естетики є вже згадана раніше серія «Пейзаж століття», де формат монументального панно поєднаний із сучасними техніками, які виходять за рамки традиційної живописності (асамбляжем, реді-мейдом та естетикою «знайдених» об'єктів). Лен Цзюнь використовує металеві дроти, потріскану текстуру ґрунту, елементи «готових» речей, які помітно посилюють виразність суто «картинної» репрезентації (іл. 17). Наголосимо на тому, що рінні твори Лен Цзюня суттєво відрізняються від його сучасної естетики, що дозволяє стверджувати важливість інтерпретації різних етапів його творчості для формування загального об'єктивного аналізу.

Другим етапом є період кінця 1990-х – початку 2000-х рр., який з точки зору пошуку художньої мови є перехідним періодом. Картини цього

часу демонструють внутрішню еволюції художника, який поступово відходить від мови модернізму та повертається до реалістичного амплуа.

З іншого боку, Лен Цзюнь не втрачає своєї уваги стосовно предметних характеристик дійсності, у творах він, як і раніше, звертається до властивої для попереднього етапу «матеріальної» естетики.

Найбільш важливими творами цього періоду є предметні серії, як, наприклад, картина «Мутована терниста ложка» (іл. 42). Цей твір поєднує два важливі для художньої мови Лен Цзюня аспекти: прискіпливу фіксацію окремих елементів дійсності, які художник актуалізує засобами реалістичного інструментарію; та дослідження семіотичних особливостей сьогодення, де окремі елементи матеріального світу представлені як простори символізму. У свою чергу, така семіотика народжується у побутово-повсякденного просторі і виражається в більш універсальних контекстах (наприклад, осмисленні авторської проблеми «духовних атрибутів», що супроводжують побутову звичність життя людини).

Третім етапом у творчості Лен Цзюня є період початку ХХІ століття, який засвідчує повернення художника до образності «нового реалізму» у більш традиційному значенні.

Звернемо увагу на те, що Лен Цзюнь сьогодні переосмислює власні здобутки та характеризує свою ранню творчість як період пошуку, що не завжди приводив до належного результату. За його словами: «Я починав свою художню кар'єру з позиції критики реальності. Можливо, я досяг мистецьких результатів, але техніка, яку я використовував і тоді, і сьогодні, у 1990-х рр. працювала на «неправильні ідеї» [165].

В цілому, сучасний етап творчості митця є часом найбільш яскравих експериментів у напрямку гіперреалізму. З одного боку, Лен Цзюнь продовжує розвивати витончену техніку олійного живопису, яка сполучає здобутки західного об'ємно-просторового малюнку з ретельним стилем китайського традиційного живопису. Техніка його творів дуже складна. За словами художника, в середньому написання одного твору триває біля року.

З іншого боку, помітні зміни відбулися в образних та сюжетно-тематичних підходах митця. З 2000-х рр. витончені жіночі портрети стали найбільш репрезентативною формою вираження його гіперреалістичного пошуку. Часто Лен Цзюнь вдається до мистецького діалогу із світовими шедеврами. Наприклад, його картина «Розробка усмішки Мони Лізи» (2004 р.) є одночасно і технічним, і образним посиленням на видатну роботу Леонардо да Вінчі (іл. 43).

Висновки до другого розділу

«Новий реалізм» як художнє явище сформувався у контексті взаємодії двох концептуальних підходів. У світлі першого – зазначене явище виступає як протилежне по відношенню до мистецтва соцреалізму, яке символізує «стару» систему художньої культури і освіти та неактуальну в сучасних обставинах практику ідеологічного тиску на митців.

Другий підхід розглядає реалізм як «новий», так як він виражає нові актуальні якості реалістичної художньої мови, втілює її пошук у різноманітних жанрах, а також є спадкоємною художньою системою по відношенню до так званого класичного мистецтва (звідси ще одна термінологічна ознака: неокласицизм).

Наголосимо на тому, що обидві концепції активно використовують ключове поняття «новий реалізм», часто в різних або частково різних контекстах. При цьому важливо підкреслити, що для китайського образотворчого мистецтва реалізм сам по собі має особливе значення. У поєднанні із якостями «новизни», відродження «класичної» естетики набуває особливо актуальних форм вираження, які можна простежити у формальних, композиційних та художньо-образних аспектах сучасного живопису.

Таким чином, проаналізовані внутрішні художні напрями Китаю у контексті розвитку «нового реалізму» на ранньому етапі становлення, дозволяють охарактеризувати їх значення, як вкрай важливе та визначальне для подальшої еволюції китайського образотворчого мистецтва.

Вже на ранньому етапі творчості (наприкінці 1980-х – на поч. 1990-х рр.) усі зазначені митці виступали від імені «нового» мистецтва, яке спиралося на критичний дискурс того часу, звертаючись до заперечення традицій соцреалізму. Проте на зважаючи на це, сам реалізм сприймався в якості головної художньої мови.

Розвиваючись у власному художньому контексті, усі виділені нами явища зверталися до реалізму як до мистецького першоджерела. Це особливо

помітно у світлі сюжетно-тематичного аналізу, який розкриває художньо-образні контексти художньої мови.

Таким чином можна стверджувати, що кожен напрям є внутрішньою видовою ремінісценцією реалізму, що зосереджується на певному аспекті базової художньої мови. Так, сільський реалізм Ван Ідуна звертається до повсякденно-побутових тем та встановлює відповідну естетику форми, кольору і композиційних рішень. Натомість, магічний реалізм Лю І використовує ідею дійсності як емоційного сприйняття та вираження, заперечуючи формальне слідування за візуальними нормами реалізму. Зрештою, гіперреалізм Лен Цюня та фотореалізм Ши Чона доводять до найбільш високого значення зображальні властивості реалізму, але по різному структурують їх образну сутність. Для Ши Чона важливо проявити сутність образної ідеї через її реальне інсталювання як матеріального об'єкту, натомість дійсність Лен Цюня є безкінечним джерелом уточнення, виявлення художньої якості елементів, які митець поєднує в сюжетно-образному сенсі.

РОЗДІЛ 3

СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНИЙ РЕПЕРТУАР ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ «НОВОГО РЕАЛІЗМУ»

3.1. «Магічний реалізм» Лю І

Щодо художньої мови Лю І варто підкреслити, що він не прагнув залучати глядачів до детального аналізу прихованих смислів своїх робіт. Натомість головною метою митця завжди було надання відчуття візуальної незвичності. Це й обумовлює унікальність його стилю: його творчість складно однозначно класифікувати, оскільки вона не вписується ні в сюрреалізм (через наявність глибоких метафор і контекстів), ні в реалізм (через втрату прямого зв'язку з дійсністю та ілюзорність образів). У роботах Лю І відсутня конкретна культурна ідентичність, сюжети його картин виходять за межі національних традицій. Художник свідомо ігнорує модні сучасні тенденції, зосереджуючись на підкресленні унікальності зображуваного об'єкта. Цього він досягає завдяки поєднанню відходу від реальності, ретельної композиції та гармонійного кольорового рішення [6, с.72]. Ключова особливість його «сюрреалізму» полягає в створенні фантазійної інтерпретації реальності, яка поступово перевищує суть навколишнього світу, формуючи парадоксальний художній ефект, де межі між правдою і вигадкою розмиваються. Тому навіть найбільш абстрактні елементи його картин залишаються впізнаваними для сучасного глядача. Багато хто з тих, хто намагається інтерпретувати роботи Лю І, відзначають, що спочатку вони видаються абсурдними, але не викликають відторгнення і навпаки, сприймаються природно, ніби відображають особистий досвід.

Сюрреалізм Лю І все ще ґрунтується на реальності, але дозволяє доповнювати її власними емоціями та уявою, надаючи звичним речам нових відтінків. Так, у 2008 р. на фестивалі Poly Autumn Auction у Нью-Йорку його

картина «2008 Пекін» (також відома як «Жінка, що грає в маджонг») привернула увагу до творчості митця та викликала активну дискусію [6, с.72]. Цей твір Лю І викликав найбільшу кількість дискусій щодо символізму та сюжетного сенсу. Зупинимося на аналізі цього твору більш детально (іл. 23). На перший погляд, з точки зору композиційного тематизму, сюжет досить невибагливий. Дії персонажів читаються за характером розташування, пластичною виразністю, а конкретні символічні акценти виражаються за допомогою прихованих, алюзійних або відкритих знаків. У китайському публічному домі найнижчого рівня з облущеними стінами чотири юні повії очікують на клієнтів, граючи в маджонг. За грою спостерігає служниця, зовсім молода дівчина, яка стоїть поряд, тримаючи фрукти. Мистецькі критики вбачають у цій сцені багатопланову алегорію. Татуйована азіатка, що сидить спиною до глядача відображає Китай. Її сусідка зліва монголоїдної зовнішності Японія, а партнерка з європейськими рисами обличчя і помітно вищим зростом відображає Сполучені Штати Америки. Праворуч розкинулась у невимушеній і вульгарній позі це Росія. Тайвань це юна служниця, що не бере участі у грі. Гравчиня яка репрезентує Китай зібрала пен (виграшну комбінацію в маджонгу) "Дунфен (східний вітер)". На картині це добре помітно. Це тлумачать двома способами. По-перше, під цим розуміється вітер змін, пов'язаний з бурхливим розвитком Китаю. По-друге, "Дунфен" – назва балістичних ракет на озброєнні КНР. Нібито у "Китаю" гра розвивається перспективно, хоча невідомо, що приховують інші фішки, яких ми не бачимо. А права рука цього гравця уже маніпулює з "козирами в рукаві", схованими за спиною від інших учасниць. Гравчині "Росії" наче набридло і вона кладе фамільярно праву ногу на коліно "Америці". Ліва рука потайки тягнеться до "Китаю" під краєм ігрового столу. Сконцентрована "Японія" дивиться на стіл дуже зосереджено і не помічає метушних партнерок під ним. Жінка "Америка" задоволено потягується і кидає погляд на "Тайвань", намагаючись зустрітися очима та прочитати думки дівчинки-служниці. Вона одягнена в традиційний елемент одягу, що останні шість

століть заміняв китайкам бюстгальтер під назвою червоний дудоу і символізує Тайвань. Тайвань бачить організований під столом обман, але втрутитися не має прав, бо не приймає участь у грі. Додатковою деталлю є портрет на стіні що "дивиться" на все. В цьому портреті виразно впізнається образ Мао Цзедуна, який має не менш знамениті вуса Сунь Ятсена і лисину Чан Кайші, тобто колаж портретів політичних діячів Китаю XX століття.

Цю роботу окреслили як унікальне прочитання знакових творів Леонардо да Вінчі «Мона Ліза» та ван Гогівського «Зоряного неба». Саме ця експозиція прославила Лю І як художника [6, с.72-73]. Зараз майстер розвиває творчий шлях у Торонто, залишаючись помітною фігурою як у західному, так і східному мистецькому середовищі (зокрема в Пекіні, де його зараховують до «піонерів сюрреалізму»). Робота Лю І «Чотири пори року – Зима» (Полотно, олія, 2000 р.) з однойменної серії розкриває класичні аспекти його творчості через використання традиційних китайських мотивів та символіки (іл. 44). Композиція зображує подорож крізь суворі гірські простори двох жінок, служниці та її господині. На зап'ясті служниці розміщені три маски, важливий символ китайської культури, що втілює ізоляцію емоцій. У сучасному мистецтві Китаю маска (інколи у формі білого гриму) інтерпретується як спосіб приховати істинні почуття або обмежити їхнє вираження. Такі маски виступають як свого роду емоційний щит, що дозволяє людині зображати соціальну покірність і стає яскравим віддзеркаленням сучасних китайських культурних та політичних реалій. Теоретичні основи сюрреалізму ґрунтуються на ідеях психоаналізу Зигмунда Фрейда. Австрійський учений досліджував несвідомі та підсвідомі механізми людської поведінки, прагнучи знайти зв'язок і об'єднання між реальністю та сновидіннями. Аналогічно сюрреалістичне мистецтво ігнорує об'єктивні закони природи, акцентуючись на підсвідомих образах [6, с.73]. Хоча уява не має меж, вона завжди пов'язана з реальністю, тому фінальний результат – загадкові й абсурдні сцени, що виглядають незвичнішими за повсякденність.

Аналізуючи творчість Лю І як яскравий зразок класичного сюрреалізму варто згадати «Сталість пам'яті» Сальвадора Далі. Центральними елементами композиції є три деформовані годинники, які зупинилися й розпливаються, створюючи ефект застиглого часу. Попри фантастичність образу, деталі прописані з фотографічною точністю, що посилює контраст між звичним і надприродним, народжуючи емоційну напругу. Лю І, поєднуючи у своїх роботах реалістичні та ірреальні елементи, часто досягає ефекту ілюзорності та драматизму для наповнення твору загадковістю, пропонуючи глядачеві досвід, що виходить за межі буденності. Олійний живопис як техніка має специфічні риси вираження, Лю І поєднує документальну точність з абстрактними формами та вільною технікою, створюючи власний стиль [143]. Сюжети таких робіт пронизані гуманістичним духом, що надає їм унікальної концептуальності. Навіть зображення оголених тіл (іл. 45) не сприймаються вульгарно, а стають інструментом для розмивання меж реальності, пробуджуючи відчуття свободи. Творчість митця також тісно переплетена з китайською традицією, як у більшості художників китаю. Поєднуючи її із західними мистецькими течіями, він ненав'язливо зближує дві культури, а романтизм Заходу в його роботах набуває східного глибинного підтексту, наповнюючись багатозначними метафорами та внутрішніми суперечностями [6, с.73].

Як приклад – робота «Мертві», де протиставлення східного та західного не викликає дисонансу, а підкреслює унікальність обох. На полотні дві західні жінки: одна, наче Офелія з «Гамлета», пливе у воді, інша – відпочиває на березі [96]. Ці художні сюжети стирають кордони між китайською та європейською культурами, поєднуючи романтичні образи з глибинною символікою східних традицій. Лю І переосмислює національну культурну спадщину, роблячи її доступною для західного глядача (іл. 46). Частим прийомом автора стає використання знайомих європейцям драматургічних прийомів – через них він досягає синтезу реальності, мрій та фантазій, розкриваючи особливу естетику вдосконаленості. Обнажена жіноча

фігура з багатою емоційною палітрою втілена у роботах: «Кульбаба» (2007) (іл. 47), «Назустріч майбутньому» (2008) (іл. 48), «Дівчина з низьким вуглецевим слідом» (2008) (іл. 49), «Мелодія в серці» (2008) (іл. 50), «Глиняна дівчина» (2009) (іл. 51), «Оголена модель біля мольберта» (2005) (іл. 52), «Наляканий» (2015) (іл. 53), «TicTacTatto-II» (2003) (іл. 54).

Анна Барра Холбер у журналі «Метта» (23.06.1999) акцентує: незважаючи на оманливу схожість з технікою старих майстрів, Лю І створює серію «жінок-вибухів». Художник наділяє обличчя, міміку, пластику тіл яскраво сучасним звучанням [6, с.74]. Складки суконь на полотні «Без назви» (2002) (іл. 55) взаємодіють з мовою жестів, тоді як начебто просте зображення героїні в «Сюзанні» (2001) приховує анатомічні невідповідності (іл. 56) [50]. Серія весільних полотен відображає прихильність митця до китайських родинних традицій, місцеві шлюбні обряди поєднують складну символіку та віковічні ритуали. Цю тему розробляють як Лю І, так і представник «нового реалізму» Ван Ідун, проте їхні художні рішення мають принципові відмінності.

Картини Лю І демонструють в широкий спектр емоцій та акцент на моменті і у певному контексті можуть бути інтерпретовані як іронія щодо патріархального укладу в китайській культурі, особливо в провінційному Китаї. У творах «Розваги у Весільній кімнаті» (2013 р.) та «Чжун Куй одружується на сестрі» (2012 р.) тонко відчувається енергія складних стосунків між чоловіком та жінкою. Обидві картини дуже складно організовані з композиційної точки зору як багатофігурні, але сюжетні твори. Лю І використовує саркастичну іронію та доводить героїв картин до стану драматичної екзальтації (пози, міміка, тілесна пластика, колірна виразність). У картині «Розваги у Весільній кімнаті» молодята цілуються, але учасники весільної вечірки глузують з пари та відвертаються з явною огидою. Весь акт зафіксовано чоловіком, який тримає камеру на передньому плані, що свідчить про те, що найінтимніші моменти життя більше не вважаються священними чи приватними (іл. 57–58) [6, с.74].

Близькою до цього циклу картин є і робота «Воєначальник» (2011 р.), яка в сюжетно-тематичному сенсі поєднує міфологію, історичні ремінісценції та календарні ритуали традиційного Китаю (іл. 59). Такий фантастичний мікс дозволяє Лю І вводити до своєї оповіді різних героїв, які за інших обставин були б несумісними, що показано нами у двох фрагментах цього твору (іл. 59; фрагменти).

Звертаючись до найтонших проявів людської сутності автор намагається відтворити ідею А. Ейнштейна: основа всього – енергія. Налаштуйтеся на частоту реальності, яку прагнете мати, - отримаєте те, що відповідає вашій вібрації. Світ – це енергія, і найвища її форма – кохання. Інтимність двох сердець втілена на полотнах «Стигла полуниця» (2009), «Китайська покоївка» (2009) (іл. 60, 61). Р. Голдберг акцентує, що роботи Лю І з еротичним двоїстим підтекстом відображають складні світи, де жінки балансують між ролями домінування та підпорядкування [6, с. 74].

Лю І розпочав кар'єру зі створення пропагандистських плакатів під час Культурної революції в Китаї. Незважаючи на перебування в Канаді з 1991 р., його політична ангажованість залишається інтегрованою в тематичні акценти творчості, що зосереджені на політичній, сексуальній та соціальній напрузі [6, с.74]. Робота «Парад» (1994 р.), як приклад, стала першим експериментом Лю І у поєднанні сюрреалістичних елементів із «магічним реалізмом» – вже утвердженим художнім підходом (іл. 62). Картина розраховує на розуміння специфіки тілесної поведінки людини та вмінні читати мову тіла як акцент, наголос, прихований маніфест тощо. Цей драматичний твір на момент його оприлюднення вважався заклик до гендерної рівності.

Натомість, у роботі «Опівнічна поїздка» (2010 р.) соціальний підтекст міститься у парадоксальному сюжеті, який переказується з точки зору глядача, який перебуває за склом автівки. Такий кінематографічний прийом дозволяє загострити питання вуаєризму сучасної культури та одночасно втрати суспільством гостроти емпатії (іл. 63).

Усі зазначені вище картини, на наш погляд, є підтвердженням важливості творчості Лю І саме як митця «нового реалізму». Його полотна спотворюють та гіперболізують західні уявлення про східну культуру, відтворюючи естетичні принципи французьких орієнталістів XIX століття на кшталт Делакруа чи Жерома, котрі через атмосферу, одяг та природу посилювали стереотипи щодо сексуалізованості та жорстокості незахідних культур [22, с. 81].

Стосовно сучасного мистецтва Лю І зазначає: «Це аж ніяк не золота доба для митців та їхніх творів. Класики олійного живопису довели техніку до ідеалу, тоді як сучасні автори донесли стилістику до абсурду. Вітгенштейн колись сказав про мову: коли не намагаєшся висловити невисловне, ніщо не зникає. Невловимме залишиться у сказаному. Гадаю, у сфері образотворчості висловлене вже переважає. Кордони між мовою, наукою, логікою та мистецтвом поступово розчиняються. Я спостерігаю злиття, що народжує єдиний культурний простір, а мої роботи – спроба передати це єднання через відчуття. Для мене це незвучений досі елемент. Нинішнє мистецтво нагадує бляшаний казан, де всі стилі перемішані, використані та спотворені заради самопрезентації. Дитина виражає себе крейдою та сміттям. Проте справжнє мистецтво – не самовияв; на жаль, воно протилежне. Моє "Я" у картинах – поєднання чужих правил, технік та мого внутрішнього сприйняття реальності» [81].

«Те, що залишилося від мене на моїх картинах, це моє володіння чужими правилами та прийомами, моє повсякденне сприйняття навколишньої дійсності. Я не йду зі свого шляху, щоб спробувати класицизм чи модернізм. У продовженні традиції я можу виконати лише просте завдання: намалювати поетичний образ нашого часу і спробувати зробити його вічним» – говорить майстер [6, с.74-75].

Варто згадати оцінки у ЗМІ та соцмережах щодо творчості Лю І, розберемо окремі приклади. У статті «Від Мао до Мунка» з National Post (листопад 1999) Томас Холсман зауважує: попри порівняння критиками з

Караваджо, Лю І орієнтується на неокласика Енгра. «Він прагне розкривати сутність...» – митець характеризує техніку француза. Його палітра включає три кольори: червоно-коричневий, жовтий, берлінську блакить, з додаванням чорного та білого за потреби. Як випускник класичної школи, Лю І балансує між сучасним Торонто та комуністичним Китаєм, демократією та автократією, Мунком та Мао.

Після переїзду до Канади він сформував коло прихильників у США, Європі та Канаді. Останніми роками він інтегрує сюрреалістичні елементи. Роботи наповнені іронією, з акцентом на руках – на його думку, найвиразнішому засобі комунікації. Прагнення до гармонії, традиції та рівності походять із китайського досвіду, тоді як стилістика – західна. «Це природно. Воно в ньому. Навряд чи це свідоме поєднання культур» [50].

Марк Деніел у статті «Приємно познайомитися» (Daulas Morning Post, 9 липня 1999) пише: «Лю І – плідний автор, який передає елегантність, радість чи меланхолію через полотна». Митець навчався у Китаї. 1978 року він та сім інших студентів вступили на факультет олійного живопису відновленої Центральної академії мистецтв. Тут він розкрився. 1989 року брав участь у ключовій «Виставці сучасного китайського мистецтва» у Пекінському національному музеї [6, с.75].

Лю І мешкає у Торонто, інтегруючи індивідуальний стиль живопису, сформований у Китаї, з новоотриманою свободою у соціальному, політичному та стильовому плані. Художник належить до Асоціації художників Онтаріо, а твори митця експонуються у галереях Північної Америки, Європи та Азії. Його полотна наповнені дивною, багатозначною емоційною енергією [50; 111]. Вартість робіт сучасного китайського майстра починається від 200 тисяч доларів. Персональні виставки Лю І відбулися на Тайвані в Музеї образотворчих мистецтв та у нідерландському Центрі сучасного мистецтва, а численні роботи придбані приватними колекціонерами та корпораціями з Північної Америки та інших регіонів. Окремі твори зберігаються у Національній портретній галереї Канади. У

статті від 15 листопада 1998 р. «Detroit Free Press» Керрі Хан зазначає: творчість Лю І вирізняється домінуванням сюрреалізму, який часто проявляється через чуттєвість та віртуозну техніку. Митець використовує класичні прийоми олійного живопису, але поєднує їх із сучасним світоглядом, синтезуючи західні та азійські впливи [6, с.75].

Найбільш вдалим прикладом є робота «Дівчина-осінь» (іл. 64). Композиція передає відчуття гармонії, а колорит нагадує полотна старих майстрів. Картина зображає азійську жінку, яка звільняє комах із клітки. Її врівноважений вираз різко контрастує з переляканими обличчями супутників. Комахи розсіяні сюрреалістичним простором, наче іншопланетні істоти [50].

Аналізуючи творчість Лю І, Баррі Каллахан підкреслює контраст між потужністю його робіт та невибагливим втіленням самого митця. З його слів він висловлюючись стримано, з нальотом роздумів інколи звертається до цитат Вітгенштейна. Його твори неможливо однозначно класифікувати: «Я не прагну бути ні класиком, ні новатором», – заявляв він. На його думку, митці лише передають культурний код. «Немає межі між "я" та "іншим" у мистецтві», – наголошував Лю І. – «Я фіксую те, що народжується всередині. Моя мета – вловити таємничість існування» [18, с. 751].

Ця полісемантичність найяскравіше проступає у роботі «Лихі часи», чорний колір тут неслучайний: декадентські мотиви, незвичні для китайського мистецького середовища, підкреслюють автентичність зла й кримінального світогляду. Двозначність інтерпретацій – фішка Лю І, джерело його свободи незалежно від орієнтації на східні чи західні канони [6, с.75].

В олійних полотнах Лю І відчувається вплив Гольбейна й Караваджо, нашарування щільних пластів чорного він перетворює на джерело світла, яке оживляє деформовані жіночі фігури [50; 55]. Каллахан вбачає у його творчості альтернативу китайському «офіційному мистецтву», водночас окремі ідеї суперечать західній естетиці. Засвоївши техніки європейського іконопису, Лю І втіляє у роботах скептицизм і втому від світу, його гіперреалізм – свідомо провокація. Митець усвідомлював ризик: оголені

образи мали шокувати Пекін, а іронія ставала його авторським клеймом [18, с. 752].

Лю І, як сюрреаліст, інтенсивно відчуває взаємопроникнення часу й простору. Твори, як кроскультурні сюрреалістичні всесвіти, мають подвійну ідентичність (східна освіта й західний досвід) і робить його одночасно своїм і чужим у обох культурах. Баррі Каллахан описує це як здатність «перебувати між Сходом і Заходом, зберігаючи інтелектуальну автономію». Поєднання класичного реалізму з авангардними концепціями [18, с. 754] та фантазмагоричні сюжети, ілюзорність форм і кольорів формують унікальний стиль. Цей синтез започаткував нову віху у глобальному мистецтві [6, с.76].

3.2. «Сільський реалізм» Ван Ідуна

У сюжетно-тематичному контексті «сільський реалізм» Ван Ідуна спирається на регіональну естетику. Митець звертається до локальних тем сільського повсякдення як до джерела образного змісту, який, у свою чергу, набуває рис художнього дослідження. Не випадково картини Ван Ідуна 2000-х років називають у китайських публікаціях про мистецтво «творами, що виявляють етнічні історії» [100, с. 228].

У цьому процесі Ван Ідун вміло інтегрує прийоми західного класичного олійного живопису з традиційними китайськими елементами, актуалізуючи регіональну художню специфіку за допомогою включення до творів історичних або типових пейзажів, посилення на календарні свята та обрядово-ритуальні практики селян тощо.

Як вважає Ван Рунтянь (王润甜), зазначений аспект у творчості Ван Ідуна можна простежити у декількох типових аспектах.

По-перше, творчість Ван Ідуна, як художника «сільського» реалізму, пов'язана із Шаньдуном – регіоном у Північному Китаї, який для художника має особливе значення (як мала Батьківщина) та естетикою його дитинства і юнацьких років. Митець неодноразово зазначав, що упродовж свого становлення як професійного художника він ніколи не втрачав зв'язок із

«естетикою дитинства» [125], яка посіла важливе місце у його сюжетному та емоційно-образному сприйнятті.

Вагоме значення у сюжетно-тематичному репертуарі відводить Ван Ідун і конкретним пейзажним локаціям, передусім ландшафтам гори Імен, які практично не сходять з його полотен.

Таким чином, основні роботи художника глибоко вкорінені в сільську атмосферу Шаньдуна. При цьому Ван Ідун не лише оспівує повсякдення сільського життя як такого, але й шукає способи вираження для глибинних архетипів сільського мислення та відповідних способів поведінки, що часто набуває специфічних художніх форм.

Звідси випливає друга характеристика його творчості, як митця «сільського» реалізму. Лі Тяньтянь (李甜甜) називає її «націоналізацією художнього змісту», маючи на увазі розуміння митцем дійсності, яку він зображує у картинах, як репрезентацію «культурно-мистецьких здобутків» регіону [95, с. 70].

На наш погляд, у цій властивості проступає специфічна характеристика «нового реалізму» як інтегрального художнього напрямку, який не є прикладом оновленням підходів соцреалізму або черговою реінкарнацією класичних методів реалізму середини XIX ст.. Ван Ідун звертає увагу не просто на сільське життя як таке, а шукає виражальні мотиви та образні відтінки традиційної китайської культури, що здатні надати новий погляд на сюжети, які люди ігнорують, або не звертають уваги у власному побутовому плині життя.

По-третє, в основі художньої мови Ван Ідуна перебуває проблематика художньої форми, про яку зазначає не тільки Сунь Хао (孙浩) [72], але й цілий ряд інших дослідників його творчості [53, 69].

У цьому сенсі проявляє себе авторський метод співпереживання своїм героям, який Ван Ідун вважає суто реалістичним методом віддзеркалення навколишнього світу. Звернемо увагу на те, що в ранньому етапі своєї творчості художник вже проходив через розв'язання дилеми різних способів

репрезентації дійсності та досить часто звертався до критичного погляду на сільське повсякдення або не вважав за потрібне обирати естетично довершену точку зору на об'єкти свого спостереження, описуючи селян в категоріях художньої іронії. Частково ця тенденція показана нами на прикладі аналізу картин «Давнє гірське село» (1983 р.) (іл. 8) та «Мати і королева» (1984 р.) (іл. 9), які розглянуті у тексті другого розділу.

Наприклад, у картині «Зимове сонце» (іл. 65) використані принципи гохуа, які художник застосував для ландшафтних рішень. Величезні гірські скелі займають значний простір картини, а їх колірна експресія створює ефект «важкості», що формалізує елементи зображення як графічну масу у традиційному китайському малюванні.

У картині «Дощ Меншань» так само помітні ремінісценції в сторону гохуа. Наприклад, Ван Ідун використав метод основного кольору та прийоми «розтікання» фарби, додавши до цього західноєвропейську техніку сфумато для обробки площини (іл. 66).

В окремих аспектах техніки та образності художньої мови твори Ван Ідуна можна розглядати як відсилки до китайського живопису гунбі періоду династії Сун. Стил гунбі наголошує на лініях, як основі живописного моделювання. При цьому «лінійність» форми в практиках гунбі в цілому, на думку Чжоу Гунхуа (周功华), подібна до західного живопису, проте суттєво відрізняється система виражальних засобів. Дун Сівень, китайський художник старшого покоління, з цього приводу зазначав, що «в китайських картинах виразність ліній, зміни фактури, зміни руху та акценти на внутрішній метафоричній життєвості образів є більш помітними» [60].

У традиційному китайському живописі «лінія» виступає головним засобом формоутворення, який узагальнює та уточнює складні об'єкти. Для стилю гунбі є характерною деформація лінійної площини усього зображального простору з метою узагальнити художньо-образні характеристики фігур. Проте у картинах Ван Ідуна особлива увага до лінійності фігур доведена до максимальної потужності, хоча при цьому

митець уникає відвертості площинності і декоративізму живопису гунбі, навіть у деталях, що не містять прямих посилань на китайську художню традицію.

Образно-стилістичний аналіз творчості Ван Ідуна дозволяє простежити у його роботах елементи китайської традиційної культури, що виникають на основі філософсько-поетичної парадигми конфуціанської естетики.

У першу чергу, звернемо увагу на традиції регіональної культури Шаньдун, яку репрезентує Ван Ідун у своїй творчості. Це один з найбільш типових локальних середовищ сучасного Китаю, де неоконфуціанство присутнє практично в усіх сферах життя, у тому числі і в домінуючих художніх тенденціях. У провінції Шаньдун народився та сформувався як філософ та естет Мен-цзи (孟子) – прямий послідовник та найголовніший учень Конфуція. Естетичні погляди Мен-цзи безпосередньо впливають з ідей Конфуція, проте мають і власну регіональну лінію, яка використовує ландшафт, клімат та географічні особливості Шаньдуна, як ознаки відповідної «правильної» поведінки.

Ми звертаємо увагу на цей аспект з тієї причини, що для самого Ван Ідуна, а також для його цільовій глядацької аудиторії це є важливим фактором, що визначає сюжетно-тематичний репертуар та впливає на художню образність.

Як підкреслює Ван Ідун, Конфуцій та Мен-цзи «поєднували красу і добро» як етичні категорії, проте пропонували художникам міркувати про них з точки зору «єдності форми та образного змісту живопису» [121, с. 10].

Дослідники творчості Ван Ідуна неодноразово звертали увагу на те, як художник намагається з точки зору емоційної експресії «контролювати емоційну насиченість картин» [116, с. 10]. Наприклад, у картинах «Повернення до маминого дому» (1988 р.) (іл. 67), «Сонце місяць, озеро» (2002 р.) (іл. 68) та «Дотик білих хмар» (2008 р.) (іл. 69), жіночі образи підкреслено помірковані та стримані у вираженні емоцій. Персонажі цих картин мають спокійні вирази обличчя та миролюбний характер, немає ні

гіперболізованої експресії рухів, ні фігуративного динамізму, ані фіксованих рухів для підкреслення певного символічного значення. Його героїні композиційно репрезентовані у міметичних позах, переважно приймаючи морфологію пірамідальних або хрестоподібних фігур. Такий композиційний прийом також є ознакою звернення Ван Ідуна до естетики Шаньдуна як конфуціанського регіону.

Дослідники творчості Ван Ідуна відмічають особливу силу лінійних форм, які спираються на авторську систему репрезентації кольору, який накладається на композиційні площини (система: форма – колір – площина). У багатьох картинах Ван Ідуна обличчя та руки персонажів представлені за допомогою класичної західної олійної техніки, проте виражальні засоби традиційного китайського живопису, передусім елементи стилю гунбі, присутні у репрезентації ландшафтних, просторових та площинних елементів, які відсилають до ретельного живопису династії Сун. В окремих випадках багаті візерунки одягу та традиційні колірні ефекти роблять композицію контрастною по відношенню до холодних кольорів ландшафту, формуючи цікаву гармонійну єдність [37, с. 34].

Живопис Ван Ідуна поєднує ефекти гохуа, особливо у колірному балансі. Наприклад, у картині «Уйгурська дівчина в костюмах» (2012 р.) (іл. 70) художник використовує живописний ефект плоского світла, поєднуючи форму об'єкту із формами другого плану.

Наприклад, загальна атмосфера зображення у картині «Ранковий туман над горами» є стабільною та водночас м'якою з точки зору композиційно-пластичної єдності. Особливе значення митець приділяє задньому плану, де використовує багато білого простору, що в цілому нагадує ефект «ранкового туману» у традиційних картинах гохуа. Простори чорного кольору підкреслюють ефекти маси та глибини, що також є частиною технічного репертуару гунбі. Так, чорний, білий і коричневий кольори складають основу кольорної палітри картини, яка вдало поєднує багат шаровість полотна як композиційної структури із образним

метафоризмом (приміром, чорні камені на картині є класичною алюзією мінливості часу, що є поетичним узагальненням) (іл. 71).

Творчість Ван Ідуна характеризує особливе авторське відношення до серійності та типологізованих образів. Йому властиво пов'язувати картини між собою у сюжетно-тематичному або образному сенсах, але не заявляти про них як про серію.

Наприклад, подібною мікросерією, що самим Ван Ідуном не розглядається як диптих або взагалі пов'язані між собою художні висловлювання, є роботи «Цвітіння персика» (2018 р.) та «Бегонія на вітерці» (2018 р.) В обох картинах зображена та ж сама героїня з етнічної меншини Синьцзяну, що породжує ефект серійної реплікації (іл. 72–73).

У зв'язку з цим сам художник пояснив в інтерв'ю, що хоча кожна частина картини окремо виглядає реалістично, їх цінність полягає не в відтворенні справжнього фрагменту повсякдення етнічної спільноти. Метою художника було показати тонкий резонанс між двома різними емоційними станами, які в цілому описують специфіку ландшафту, природного середовища як джерела повсякдення, а також підкреслюють образну ідею кожного окремого твору. Ван Ідун наголошує на тому, що «різні методи по-різному впливатимуть на те, які елементи композиції слід зробити першорядними, які простори варто розмити, які місця слід послабити, а які кольори, навпаки, підкреслити» [157, с. 73].

Важливим фактором у сюжетно-тематичній палітрі Ван Ідуна є його особливе авторське відчуття глядацької аудиторії, яку він вважає органічною частиною власної естетики.

Наприклад, в інтерв'ю художник зазначав, що «хоче відчувати бажання його героїв бути присутніми на полотні» [119, с. 17]. При цьому важливо зазначити, що для традиційного консерватизму «сільського» Китаю є досить характерним сприйняття реалістичної художньої мови в якості найбільш репрезентативної. У Китаї художній формалізм реалістичних

підходів є авторитетним та шанованим видом мистецького буття саме у регіональному мистецтві.

Наприклад, порівняння реалізму та абстракції засвідчує прихильність регіонального глядача до першого, що виражається в більш адаптованому розумінні сутності художніх ідей, а також у прагненні публіки бачити себе в художніх образах митців.

Таким чином, у роботах Ван Ідуна, які звертаються до емоційних та важливих історій, демонструють знайомі ландшафти, закликають глядача до милування власним простором життя, є виправданим його декоративний підхід. Прикрашання, в даному разі, є жестом, що спрямований на формування художніх цінностей. Ван Ідун стверджує та впроваджує ідею особливості естетики «сільського» Китаю, яка є самодостатньою у своїх внутрішніх художніх якостях. Важливим фактором для авторитетності його образів є і те, що у сюжетно-тематичному сенсі образи Ван Ідуна спираються на його власний життєвий досвід, а самі герої його картин постають глибоко інтегрованими до проблеми культурної спадщини регіону.

Як зазначає Ма Цзенхун (马增鸿), Ван Ідун зумів побудувати міцні але елегантні зв'язки між світом професійних митців та глядачів зі звичайним китайським обивателем, що оцінює світ з точки зору свого локального бачення [153].

Для Ван Ідуна характерне спрощення образності героїв картин, які завжди у спокійному, дещо заміряному емоційному стані. Як стверджує художник, він прагне подолати уявлення про сільський реалізм як про мистецтво близьке до наїву та народної картини. Тому його живопис підкреслено академічний з точки зору композиційно-пластичної побудови [122]. До цієї думку митця слід додати і його навмисне використання яскравого червоного кольору у поєднаннях із контрастними тоновими рішеннями: переважно у прямій інверсії чорного (темного) або білого (сірого).

Важливо підкреслити, що Ван Ідун характеризує власну колірну палітру як «сільську» за репрезентацією та символізмом. Так, «зимовий білий» є кольором ландшафту Шаньдун, який у поєднанні із темними масами скель надає образній виразності постатям його героїв.

«Червоний» період у творчості Ван Ідуна розпочинається на початку 1990-х років, коли художник остаточно пориває із модерністичними експериментами та повертається до реалізму, як основного художнього стилю. Пошук свого власного образного бачення митець звертає на сільську етнічну тематику, використовуючи досвід життя у Шаньдуні, як можливість для мистецького висловлювання.

Першими творами цього етапу стають картини «Похмура» (1992 р.) та «Наречена» (1993 р.), які сам Ван Ідун розглядає як нову віху у творчості (іл. 74–75). Його «червону» естетику часто порівнюють із двома просторами символів: «революційним» та «ліричним» червоним. У повній мірі ці підходи віддзеркалені у картинах «Любов на безплідній горі» (іл. 76) та вже згадана вище «Цвітіння персика» (іл. 72).

Як підкреслює Лі Ланьсюе (李澜雪), колірний символізм є особистим простором Ван Ідуна, проте глядачі все одно шукають у його «червоних» картинах свої відчуття, що часто пов'язується із двома зазначеними вище контекстами. Особливо впливає на оцінку таких робіт художника поширене уявлення щодо червоного кольору, як «революційної лексики», що паралельно із живописом використовується у сучасній китайській літературі [158, с. 90].

Ще одна важлива риса картин Ван Ідуна пов'язана із його бажанням узагальнювати образи сільського життя, не вдаючись при цьому до типологізації. Ван Ідун не формує «каталоги» картин сільського життя, він звертається до трансформації образів із регіональних тем Шаньдуна, романтизуючи сільський світ але не пориваючи при цьому із виражальними засобами реалізму. Ван Ідун наполягає на принципі створення типових персонажів у типовому середовищі, у той же час не важко помітити, що

середовище його героїв відзеркалено образними зусиллями митця та композиційно організовано. Тобто його картини поєднують образну реалістичну палітру із авторською точкою зору на вираження сюжету.

Наприклад, гармонізуючи композицію та додаючи до холодного ландшафту теплих фігуративних кольорів, Ван Ідун натякає глядачеві, що він може жити щасливо та гідно, незважаючи на складність життєвого середовища. У цих діях відчувається смак життя та витонченість його героїв, що завжди є втіленням ідеї простоти і первісних чеснот.

Наголосимо на тому, що Ван Ідун періодично звертається до традиційного репертуару сільських образів, які мають власну типологію у мистецтві Китаю. При цьому його не цікавлять історичні ремінісценції складної та важкої праці селян або традиційні форми колективного опору стихіям, природним викликам та урбанізації. Його сільський світ занурений у власне романтичне буття та досить часто виглядає скоріше сентиментально, ніж реалістично.

Проте неодноразово виступаючи в інтерв'ю на цю тему, Ван Ідун пояснює мистецтво «нового реалізму», як право художника на вибір репрезентації реальності. У минулому китайські митці надто довго звертались до сільської тематики, підкреслювали складність і відсталість селян, проте реалістичний живопис регіональної тематики «про інше». Описуючи життя селян, Ван Ідун шукає такий сюжетно-тематичний потенціал, який здатен відображати здорову та природну красу спільнот Шаньдуна. Як підкреслює Сунь Ю (孙宇): «Митці мають право змінювати представлення образів, аби картини могли більш повно виражати їхні почуття щодо життя та створювати красу життя більш концентровано і повно. Якщо митець цього не розуміє і не використовує це право, він може опинитися перед викликами творчого декадансу» [70, с. 169].

Стилістика Ван Ідуна є неприховано східною. Митець не лише не прибирає видимі ознаки традиційного китайського зображального репертуару, але й підкреслює власну національну образність через символізм

кольору, сюжетно-тематичні образи та поетичне спрямування естетичного колориту. При цьому виступаючи як академічний викладач, що багато десятиріч досліджує правила західного олійного живопису, Ван Ідун впевнено демонструє у своїх картинах поєднання технік живопису та часто підкреслює синергію сходу і заходу у образній парадигмі творів.

Якщо твори Ван Ідуна 1980-х рр. здебільшого за тематикою звертаються до повсякденних сюжетів з сільського життя різних куточків Китаю, то починаючи з середини 1990-х рр. його творчість стає виразно регіональною. Зосереджуючись на образах сільського життя північних районів, особливо району гір Імен, художник знайшов свій центральний тематичний напрям у оспівуванні локальної спільноти Шаньдуна.

З кінця 1980-х рр. тривають експерименти Ван Ідуна щодо інтеграції західної олійної техніки в традиційну систему малювання гохуа. Базуючись на техніці західного класичного живопису, художник поступово розробив власну систему живопису, ґрунтовану на контрастних ефектах великих плоских кольорових площин. Як підкреслює Ван Ідун, у його системі композиція повинна бути плоскою та умовно симетричною, виражаючи візуальний потяг до ефектів врівноваження [120, с.75].

Більшість персонажів на картинах Ван Ідуна існують в індивідуальній формі та по відношенню до оточення (ландшафту або інтер'єру) відокремлені у комунікаційних способах взаємодії. Тому такими виразними постають навіть найменші зміни в психологічній або емоційній репрезентації персонажа. Ця тендітна зміна емоцій його героїв вимагає від художника тонкого відчуття у репрезентації, яка при цьому для глядача відкривається природним чином. Це особливо помітно у жанрі портрету, де психологізм образу є складовою емоційної природи картини.

Чжан Менді (张梦迪) наголошує, що у «портретному» мистецтві образна складова адресована конкретній людині, яка виступає героєм портрету, проте її індивідуальні риси мають бути типологізовані загальними виражальними засобами [77, с. 134]. У картинах Ван Ідуна це можна

побачити на прикладі чутливості його художньої мови до розкриття повсякденних моментів життя. Митець створює свої образи природним чином, не звертаючись до експресії, драми або інших засобів посилення враження (наприклад, деструктивної зміни форми).

Окремим тематичним сюжетом Ван Ідуна є жіночі образи. На його картинах жінка – це завжди красуня. Митець не звертається до іншого стереотипу репрезентації жіночності, мотивуючи це естетичними задачами.

У його картинах емоційне вираження завжди надзвичайно насичене, а накопичення емоцій також є для нього ключовим фактором під час творчості. Митці часто емоційно спілкуються з селянами, які потім стають героями картин. Саме в такому обміні з людьми вони створюють твори, які швидше справляють враження на глядачів і найкращим чином відображають загальну психологію та побажання героїв полотен. Лише завдяки емоційному спілкуванню в житті з зображеними образами художники створюють твори, які швидше вражають глядача. Тільки спілкуючись і розуміючи внутрішні думки, хвилювання та потреби героїв, можна втілити задумки автора, що в свою чергу допоможе знайти спільну мову з глядацькою аудиторією [132].

Особлива увага до площини та її взаємопов'язаність із колірними рішеннями простежуються у творчості Ван Ідуна, виходячи з його академічної освіти та в цілому специфіки китайської системи художнього навчання.

Художник є випускником легендарної другої студії олійного живопису Центральної академії образотворчого мистецтва у Пекіні. Викладачі цієї студії використовували базові принципи традиційного китайського живопису для формування засадничих навичок малювання, що очевидно позначилось на особливій увазі Ван Ідуна до технік гохуа.

З іншого боку, на момент його навчання в Академії мистецтв, з точки зору узагальнення західноєвропейського досвіду олійного живопису, домінували імпресіоністичні підходи, що також стало фактором становлення творчого почерку Ван Ідуна.

Як підкреслює Лю Дун (刘栋), викладачі Ван Ідуна на більшості практичних курсів спиралися на кольорову систему імпресіонізму, як на квінтесенцію західного досвіду в сучасних підходах олійної техніки. Для цього покоління було характерним експериментувати передусім із кольором та світлотінню, тим самим «порушуючи правила коричневого тону традиційного китайського живопису» [159, с. 110]. Таким чином, особлива увага у студіях імпресіонізму в академії стосовно кольору та світлотіні безпосередньо вплинула на Ван Ідуні, і ці пошуки можна помітити в ранніх роботах художника, які за стилістичним узагальненням дійсно є близькими до постімпресіонізму.

Наприклад, це помітно у його портретах, зокрема у картинах «Портрет дружини художника» (1979 р.) (іл. 77) та особливо у творі «Ескіз жінки в Сіньцзяні» (1981 р.) (іл. 78), який є виразно постімпресіоністичним.

Ще одна особливість художньої підготовки Ван Ідуна, яка також знайшла свої віддзеркалення у його картинах, пов'язана із розумінням ролі та значення реалізму. Викладачі Пекінської академії практикували так звану двомірну модель, що приділяє особливу увагу двом найважливішим аспектам живопису: формі та кольору.

З точки зору композиційного моделювання західний живопис принципово відрізняється від китайського, у першу чергу, фізично-просторовими підходами. Китайські митці звертають увагу на двовимірне просторове вираження картини, особливо це помітно у традиційній народній естетиці, яка приділяє більше уваги відчуттю декоративності та площинності та виключає вираження ефектів світлотіні.

Фактично у гошуа не приділялося уваги репрезентації світлих та темних компонентів для формування ефекту об'ємності. Натомість дослідження підходів реалізму та імпресіонізму вимагали приділення більшої уваги вираженню тривимірного простору. Очевидно, що Ван Ідун використав обидві моделі: його образність одночасно не втрачає площинності та не розриває зв'язку із декоративними принципами простої фігуративної форми,

але при цьому буде глибоку композицію із складними планами та тривимірним простором. У багатьох картинах митець імітує експресивні ефекти, наприклад традиційних китайських новорічних зображень, проте одночасно ретельно ставиться до написання форм, фігур та планів.

Дослідники його творчості відмічають, що у роботах 2000-х рр. відчувається вплив стилю гунбі, а також є помітними використання окремих прийомів китайського фрескового (плаского) живопису [160].

Наприклад, Ван Чжаоцзюнь (王兆军) підкреслює, що спираючись на техніку попереднього ескізування, яку Ван Ідун практикує ще з часів навчання в академії, художник неминуче включає у свою естетику тоново-колірні правила відповідного стилістичного напрямку (переважно реалізму або імпресіонізму), що робить його трактування кольорів «відносно евфемістичним» [113, с. 68]. У контрасті між теплими і холодними кольорами співвідношення додаткових кольорів має контролюватися у відповідному тоновому діапазоні.

Наприклад, ефект площинності на картинах Ван Ідуна 1990-х рр. створювався завдяки посиленню контрасту та яскравості між об'єктом і фоном: використання середніх тонів було зменшено, а великі колірні площини провокували послаблення відчуття простору на зображенні (так звані плоскі кольорові блоки, які Ван Ідун описує у своїй книзі) [118]. Таке стиснення проміжних кольорів створює сильний контраст між світлим і темним, що помітно посилює «плоску» естетику [62, с. 42].

3.3. «Фотореалізм» Ши Чона

Творчість Ши Чона часто характеризують як суперечливу та неоднозначну з точки зору видової репрезентації. Особливо багато питань викликають його твори 1990-х рр., які для частини китайської арт-критики є далекими від загального реалістичного напрямку у живописі, або є експериментальним простором, у якому суміщені різні види та напрями образотворчого мистецтва. Серед таких назовемо, у першу чергу, вже

розглянуті вище картини «Пророк» (1988 р.) (іл. 10) та «Людина, яка іде-І» (1993 р.) (іл.13).

Не дивлячись на те, що творчість Ши Чона викликає подібні суперечливі судження, більшість дослідників схилиються до думки про органічність його авторської художньої системи у контексті «нового реалізму». Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. митець продемонстрував справжню еволюцію у художніх поглядах, декілька разів змінюючи точку зору на мистецькі образи та запропонувавши різні стилістичні інтерпретації спільних ідей на всьому періоді творчості.

При цьому, Дю Декуан (杜德全) звернув увагу на те, що картини Ши Чона другого етапу його творчості (з початку ХХІ ст.) «раптово втратили соціальну спрямованість». Сьогодні вони «не містять ані історії, ані ідентифікованих символічних ідей», а тому можуть сприйматися «хіба що за допомогою візуальної інтуїції» [99].

На наш погляд, певний водорозділ між двома найбільш важливими етапами у творчості художника дійсно присутній, про що ми вже зазначали у відповідному параграфі другого розділу. Проте водночас є підстави наголошувати на прямому взаємозв'язку між художньо-образними знахідками 1990-х рр. та серіями і окремим творами початку ХХІ ст.

Розглянемо цю властивість на прикладі порівняння образно-тематичних характеристик, які можна простежити в творчості Ши Чона упродовж тривалого періоду часу від кінця ХХ ст. до 2020-х рр.

Як зазначалося у другому розділі, Ши Чон увійшов до когорти представників «нового реалізму» як експериментальний митець, що працював на перетині скульптури, перформативних практик та фотографії. Проте з початку 1990-х рр. саме живопис став основним напрямом його авторського пошуку.

Перформативний характер його творчості на цьому етапі показує одна з перших робіт 1990-х рр. – «Сушена риба» (1991 р.), яка вже розглядалась нами у другому розділі (іл. 34). Картина створювалась як серія пластичних

пошуків на площині, що нагадувала, скоріше, роботу із барельєфом та містила елементи використання реальної сушеної риби як штампу (іл. 79). Проте в остаточному варіанті олійне полотно сумістило усі експериментальні лінії в одне спільне висловлювання, де кожен етап цього складного процесу залишив власні сліди: або технічні (як приміром, штампування та ретуш), або символічні (поєднання різних процесів осмислення форми в одному спільному) (іл. 34).

В такому технічному виконанні, яке було нічим іншим як компіляцією різних стадій інтерпретації об'єктів, форм, ідей за допомогою скульптурних матеріалів (передусім, гіпсу та глини) та фотографування, було створені найбільш знакові олійні картини першої половини 1990-х. Серед них, у першу чергу, назвемо вже згаданий у другому розділі «Образ життя» (1992 р.) та «Образ життя-II» (іл. 80), «Жінка і риба» (1993 р.) (іл. 81) та дві версії картини «Людина, яка іде» (1993 р.) (іл.13; іл. 82). Усі зазначені твори об'єднані спільною ідеєю ілюзорності предметної реальності, яка зникає під матеріальним дотиком. Ши Чон працює за принципом «від реального – до умовного», суттєво віддаляючись від первісного художнього задуму фотографії або скульптури.

Проте, ключовою роботою цього періоду є картина «Юнак, що радіє» (1995 р.). На відміну від усіх попередніх творів, де складний художній перформенс зрештою призводив до спрощення живописної форми та узгодження потенціалів скульптури, інсталяції та фотографії із завданнями живописного задуму, ця робота має виразні станкові задачі та представляє нове авторське бачення образів (іл. 83).

На перший план виходить людина, а не узагальнений образ із формальними зв'язками із чоловічою або жіночою тілесністю. Не дивлячись на те, що Ши Чон усе ще не пориває із скульптурними мотивами, його герой більш життєвий у звичайному стилістичному значенні. Проте загальний художньо-образний настрій твору, скоріше, сюрреалістичний, із властивими для філософії цього напряму нечіткими формулюваннями щодо дійсного та

уявного. Звертає на себе увагу обличчя юнака, яка перетворено на маску, що не дозволяє правильно прочитати емоційний меседж, але повертає до вже звичної для Ши Чона скульптурності живопису.

Справжньою картиною-історією є робота «Сучасний краєвид» (1996 р.), де митець повноцінно використовує перформативну практику не тільки для розробки сюжету та пошуку композиційного рішення, але й в якості засобу художнього висловлювання. З художньо-образної точки зору картина є типовим прикладом естетики китайського «нового реалізму», який перебуває на перетині реального з уявним, але при цьому зберігає дійсні форми речей, взаємини у межах законів природи та не порушує гендерну репрезентацію (іл. 84).

Картина, як і усі попередні приклади, пройшла довгий етап підготовки у матеріалах інсталяції та фотографії. Як можна переконатися у робочому ескізі твору, який Ши Чон експонував разом із самою картиною, можна помітити, наскільки різними є первинний задум та фінальний варіант. Також звертає на себе увагу те, що для Ши Чона є важливим реалізація не повномірної художньої фантазії (що представлено в начерку), а реалістичного творчого задуму, який не пориваючи із дійсністю, звертається до інтуїтивного осмислення ідейної проблеми твору (іл. 85).

Закріплення нової художньої манери у творчості, а також еволюція авторської системи Ши Чона, як художника, передусім, олійного живопису, помітні у роботі «Сцена або Етап» (1997 р.). Ця картина, попре вже знайомі глядачеві технічні прийоми, демонструє пошук нової естетики. На наш погляд, можна стверджувати, що зазначена робота стала для митця маніфестом переосмислення попереднього етапу творчості та декларацією завершення перформативності (іл. 86).

Звернемо увагу на те, що «Сцена або Етап» стане основою для подальших роздумів художника стосовно мови тілесної пластики, яка, у цьому випадку, стає реальним простором для висловлювання. Ши Чон безпосередньо «пише сюжет» по поверхні жіночого тіла, що, з одного блоку,

нагадує його попередні технічні етапи фіксації змін в скульптурі-інсталяції, а з іншого – показує конкретні зміни у художніх намірах. Ймовірно, сама назва твору натякає на зв'язок між технічним та ідейним пошуком, що також підкреслено залученням до зображального простору самих маніпуляцій із тілом моделі.

«Портрет певного дня, місяця та року» (1999 р.) – остання картина-перформанс, яка завершує великий період у творчості художника, де живопис формувався на основі авторської технології компілювання скульптури та інсталяції та включав фотографію в якості художнього інструментарію (іл. 87).

Як показує фотозйомка процесу роботи над цим твором, Ши Чон у повній мірі використав вже апробовану художню методологію, але представив виразно інший живописний матеріал в якості остаточного варіанту. Об'єктом його уваги знову стає жіноче тіло, яке, так само як і у картині «Сцена або Етап», використане як простір репрезентації (іл. 88).

На наш погляд, є помітною поява на цій картині тих елементів авторської художньої мови Ши Чона, які стануть домінуючими для етапу творчості 2000-х років.

У першу чергу, варто звернути увагу на використання низки візуальних фільтрів, які художник вперше представив не як технічний інструментарій, а в якості важливої частини візуального меседжу. Крім нанесених на жіноче тіло фактурних компонентів (серед яких рідини, ялинкова гірлянда, ледь вловимі фрагменти предметів), між глядачем та полотном присутнє прозоре скло, видимість якого читається за поведінкою тіла, але не написане зображальними засобами [105].

Таким чином, можна констатувати, що на кінець 1990-х рр. Ши Чон проходить декілька етапів у трансформації авторського художнього методу живопису (від скульптури-інсталяції – до живопису та фотографії), поступово приходячи до масштабної тематики жіночого тіла як простру

репрезентації. У подальшому саме ця художньо-образна складова остаточно закріпиться у його ідейно-сюжетному репертуарі.

З 2000-х рр. Ши Чон не тільки суттєво змінює манеру, стилістику та техніку живопису, але й починає працювати серіями, задаючи своїй аудиторії більш контекстуальні питання. Художні пошуки початку 2000-х рр. тривали у контексті переосмислення попереднього досвіду 1990-х із одночасним пошуком нових точок зору на вже заявлені соціальні теми.

Наприклад, такою є «скляна» серія (2002-2012 рр.), де вже знайомі жіночі тілесні образи показні на кордоні між сюрреалістичним та дійсним. Розміщуючи жіночу фігуру у скляний стакан, Ши Чон провокує глядача на узагальнення, які з одного боку, впливають з його перформативних практик 1990-х рр. (приміром, як своєрідна відсилка до згаданої вище картини-перформансу «Сучасний краєвид» (1996 р.), а з іншого репрезентують скло (як художній мотив та фактурний засіб) в якості медіатора між глядачем та образом (іл. 84). В цьому можна переконатись на прикладі порівняння картини «Людина в пляшці» (2002 р.) (іл. 89) та «Оголена в декораціях» (2011 р.) (іл. 90). Якщо перший твір очевидно виходить за умовні межі реалізму, то другий є типовим продовженням пошуку «нових» значень, символів та якостей дійсності, а відтак може бути долучений до напрямку «нового реалізму».

Важливою є та оцінка, яку сам Ши Чон надає творам цього періоду. За його словами: «Картини, зроблені після 1990-х років, зокрема з 2002 року, інтуїтивно реальні, але нереалістичні. Вони є певним симулякром або натяком на стан речей. «Квазібуття» тут включає психологічний і фізичний аспекти, тоді як «стан» забезпечує напрям розуміння. Якщо для розпізнавання зображення потрібен символ, який можна узагальнити, то дослідники можуть прямо чи опосередковано допомогти нам зрозуміти зміст. Але мій символізм стосується окремих людей, а отже завжди є непередбачуваним з точки зору наслідків» [133].

Розвиток образності серій картин 2000-х – 2020-х рр. дозволяє переконатись у тому, що для Ши Чона практика художньої медіації стає одним із головних інструментів художнього висловлювання. Розташовуючи поміж глядачем та художнім твором цілу систему умовних візуальних фільтрів (водних, повітряних, скляних, пластикових тощо), митець ніби повертається до практики інсталяції та перформенсу, характерної для його творчості у 1990-х рр., але на іншому рівні узагальнення та в іншій якості. Підкреслимо, що на відміну від творчості 1990-х, де Ши Чон вважав фінальними художніми творами лише олійні картини на полотні, серії початку ХХІ ст. виконані у декількох техніках, що також можна пояснити завданнями посилення ефекту серійності.

Перша велика серія, яка відкриває цикл робіт, що досліджують жіночу ідентичність у водно-повітряному середовищі, має назву «Історія, вода, повітря, тіло» (2006 р.). Серія є складною з точки зору сюжетного тематизму, так як поняття «історія» тут вжите не в загальному контексті, а як відсилка до культури «Моногатарі» (японські романи з ілюстраціями «ранобе» – жанр новел-оповідань, які на відміну від більш відомих японських манга мають літературну складову та не є повністю візуально-ілюстративними). Прямого зв'язку із коміксами роботи не містять, проте натякають на поєднання візуального та текстового у інтерпретації-оповіді митця.

Інтерпретації «Моногатарі» Ши Чона переважно виконані в олійній техніці. З ідейно-художньої точки зору, це досить різні тілесні постановки, які в ряді випадків фрагментарні та явно масштабовані (наприклад, як у картині «Історія, вода, повітря, тіло» №1) (іл. 91), а в інших представлені у сюжетному варіанті (приміром, у картині №12) (іл. 92), або є навмисно об'єктивованими (картина № 14) (іл. 93).

Важливе значення для посилення ефекту серійності мають внутрішні мікросерії, які представляють різні аспекти спільної тілесної постановки. Наприклад, порівняння картин №5 та № 7 серії «Історія, вода, повітря, тіло» дозволяє переконатися у тому, наскільки різною є форма репрезентації

образу з точки зору альтернативних засобів виразності щодо світлотіні, кольору, тону та фактурних контекстів (іл. 94, 95).

Як підкреслює Ши Чон: «У моїх ранніх концептуальних картинах є тенденція «пошуку свідомості», яка, здається, перебуває у гострому конфлікті, який легко зрозуміти. Теперішня картина, нібито, по той бік «природи». Її видно, але я не знаю, чи це я, чи це поруч зі мною, чи десь подалі? Це моє відчуття, було б трохи незручно його промовляти словами. Психологічні та фізіологічні візуальні проблеми, згадані раніше, є специфічними для сучасного глядача, тому образи часто не невизначені. Також часто трапляються ситуації, коли глядачі пропонують мені інше значення, і це не є неправильним розумінням» [130].

Вагоме значення для розвитку зазначених ідей мають серії «Вода, повітря, тіло» (2006 – 2014 рр.) та «Вода, повітря, портрет» (2014 р.). Наголосимо на тому, що усі три серії, включно із «Моногаторі», представляють важливий етап у творчості Ши Чона, який пов'язаний із поверненням та переосмисленням його художньо-образних пошуків 1980-х – початку 1990-х рр.

Нагадаємо, що у той період часу митець звертався до художньої мови експресіонізму, шукаючи стилістичні елементи для вираження складних драматичних станів. Таким чином, творчим передвісником серій є картина «Сидяча оголена» (Без назви, 1980-ті – поч. 1990-х рр.), яка закладає основу для творчих міркувань, показаних у серіях 2006 – 2010-х рр.

«Сидяча оголена» може, на перший погляд, бути атрибутована як картина у жанрі ню, який для китайського образотворчого мистецтва того часу виступав ознакою авторської позиції. Проте Ши Чон не звертається до жанрових традицій насолоди жіночим тілом, що передбачає представлення жіночого образу як естетично довершеної форми.

Натомість його образ максимально нейтральний. Героїня цього сюжету позбавлена усіх інших ознак, крім гендерних, а її тіло показане доволі спотворено. При цьому деструкції, яку застосовує Ши Чон, явно

недостатньо для повноцінної експресії, проте її цілком вистачає аби не вбачати в образності картини естетику класичного ню. Стриманий та однорідний колорит, що поєднує тіло та фон простору в спільну структуру, а також відсутність явно виражених емоцій персонажа, навіюють ефект неспокою, який відлякує. При цьому Ши Чон гостро ставить питання реальності як звичного, побутового та буденного досвіду, який не вимагає емоцій, так як не є джерелом переживань. З візуальної точки зору, і простір картини, і оголена жіноча постать у центрі, є максимально стерильними (іл. 96). В якості прикладу, порівняємо цю картину із роботою № 34 серії «Вода, повітря, тіло» (2014 р.). З точки зору репрезентації тілесної форми, Ши Чон не відійшов від традиційного реалістичного ефекту буденності, проте прибрав з зображального простору обличчя, як суб'єктивний компонент, що актуалізує ефект портрету (іл. 97).

На наш погляд, свідомість цього рішення пояснюється і особливою увагою художника до обличчя, яке він розглядає як окреме завдання у серії «Вода, повітря, портрет» (2014 р.).

Картина №34 цієї серії показує, наскільки важливим для художника є посередницька роль умовного візуального фільтру, яким у картині стає вода та повітря. Ши Чон вдається до масштабування тіла, проте глядач все одно бачить цілісну картину, яка є наслідком ідентичного тілесного досвіду.

На противагу цьому, картина №25 візуально тілесна та масивна. Ши Чон додає до візуальності масу, як артефакт барокової естетики, що посилює присутність живої істоти та прибирає зайві ефекти формальності образу (іл. 98).

Як впливає із численних коментарів художника до творів 2000-х рр., його завданням є інтерпретація співіснування тіла із повітрям як медіативним (посередницьким) середовищем, що заважає глядачеві сприймати образ безпосередньо. Це актуалізує проблему віри у реальність, яку створена художником перешкода тільки посилює, а не послаблює. Те, що глядач не

обирає сам, що йому бачити, а рухається у візуальному ритмі художника, максимізує сприйняття образу як реально існуючого.

У серії «Вода, повітря, портрет» (2014 р.), середовище спонукає глядача до відповідної поведінки. Інтерпретація жіночого образу задається лише «портретною» мовою, яка так само розкриває потенціал бачення тіла в цілому. Як і раніше, завданням художника є розкриття можливостей портретного образу за умови візуальних перешкод. Ці перешкоди стають частиною пояснення, їх присутність виправдовує ту чи іншу деталь, постановку, ракурс, елементи пози, яка читається за репрезентацією обличчя.

Наприклад, фігура що лежить у картині №8 (іл. 99) або розвернута на три чверті жіноча голова у картині №9 (іл. 100) у цьому випадку не вимагають усієї фігуративної композиції.

За словами Ши Чона, його картини 1990-х та 2000-х рр., які часто стають об'єктами порівняння або співставляються за критеріями спорідненості сюжетного тематизму і образності, у будь-якому разі «є похідними від реальності, але в різному стані» [98, с. 78].

Наголосимо на тому, що в обох періодах, твори Ши Чона є експериментальним простором, в якому стикається авторська репрезентація дійсності із соціальними очікуваннями та художніми кліше. Не зважаючи на це, сучасні роботи художника не порушують законів представлення тіла, його форми та образи анатомічно коректні та не заграють із аудиторією мовою деформації, наївного спрощення або знакової об'єктивації тіла. Саме ця особливість робить Ши Чона одним з провідних художників китайського фотографічного реалізму, як напряду, що не знищує реальність та не формує нові світи, а намагається встановити зв'язки із існуючим світом.

3.4. «Гіперреалізм» Лен Цзюня

Напрямок фотореалізму у США пов'язують із технікою інтерпретації фотографії живописними засобами. Іноді це перетворюється на технічне перенесення естетики фотографії на полотно за допомогою збільшення

масштабів зображення або корекції художнього фотодруку. Натомість, як підкреслює Чень Чаоцінь. (陈朝琴), Лен Цзюнь постійно виходить за кордони цього стилю, його манера живопису «не підпадає під цю категорію американського фотореалізму», так як не має такого прямого відношення до культури фотографії. Отже, «це не фотореалізм, це – гіперреалізм» [148, с. 43]. Наприклад, Пей Айчан (裴爱婵) вважає, що Лен Цзюнь не приховує свого зв'язку із західною художньою культурою, зокрема із американською школою суперреалізму, навмисно підкреслюючи її вплив на власну творчість [137, с. 197].

За словами Лен Цзюня, китайські дослідники мистецтва часто відносять його твори до категорії «гіперреалістичних», проте на його думку, «сама концепція цього виду реалізму є недостатньо точною». Йому особисто більш подобається оцінка японських дослідників, які розміщують його творчість на перетині класичного західного реалістичного живопису (класицизму) та китайського гепререалізму [49, с.48].

Лен Цзюнь часто звертається до вигаданої дійсності, яку він копілює за допомогою тривалого періоду роботи над ескізами, написання фрагментів майбутніх творів або проробки декількох колірно-текстурних проб. Тому творчий метод написання його картин є складним пошуком кордонів репрезентації фізичного об'єкту за допомогою живопису. Лен Цзюнь називає це «експансією гіперреалістичних образів», натякаючи на своє бажання максимально посилювати враження від «реальності нереального»: живописної форми у контексті «репрезентації дійсності, як світу образів, світу вражень» [43, с. 98].

Період першої половини 1990-х рр. став для Лен Цзюня часом переосмислення викликів сучасного мистецтва, що в цілому було характерно для тогочасного етапу повернення із забуття китайського модернізму першої половини XX ст. Створені у цей час роботи з технічної точки зору підпадають під категорію реалістичного живопису, проте їх ідейна та образна складова заперечують основне правило реалізму: представлення дійсності

такою, якою вона є. В центрі його уваги перебувають неочікувані образи, які інтегровані у авторську символічну художню мову. У першу чергу, ми відносимо до таких робіт вже згадані вище серії картин «Пейзаж століття» (іл. 17), «Пентаграма» (іл. 41) та «Культурний дизайн» (іл. 16) [48].

Наприклад, картина Лен Цзюня «Дизайн мережі» (1993 р.), яка відноситься до серії «Культурний дизайн» (іл. 39), виконана у одноманітному та стриманому колірному тоні. Середню частину полотна займає зображення обмотаного скотчем та папером черепа корови. Цей образ для художника має символічне значення, так як картина поєднує цілу гаму різних художніх ідей, які одночасно глибоко занурені у культурні коди європейського мистецтва. Приміром, сам митець натякає на зв'язок із символізмом творів Пабло Пікассо, проте наголошуючи на тому, що художня ідея звернена до китайського глядача.

У китайській культурі така символіка має широке значення, проте так чи інакше вона спрямована на інтерпретацію традиційної сільської культури, в якій архаїка ритуалів та магічного символізму є дійсністю, повсякденною життєвою правдою. Тому з одного боку, Лен Цзюнь важливо продемонструвати образну напругу через протиставлення фізичного змісту речей (гострі роги, крихкий папір, еластичний скотч), а з іншого – запропонувати глядачу роздуми про зіткнення цивілізації та архаїки [146, с. 50].

Картини Лен Цзюня цього періоду спрямовані на постмодерністську гру із жанровими стереотипами. Наприклад, робота «Культурні реліквії – дизайн нового продукту» (іл. 40) поєднує елементи художньої мови натюрморту та пейзажу, що дозволяє побачити сюрреалістичні мотиви поза контекстом ретельно написаної предметної групи.

Дослідник Яо Ерчан (姚尔畅) вважає, що ця картина є початком нового етапу у творчості Лен Цзюня, який засвідчує його небажання лишатися у модерністській мові художньої експресії та є доказом пошуку нових символів, сюжетів та провокацій [65, с. 94].

Картина «Культурні реліквії – дизайн нового продукту» вважається одним з програмних творів Лен Цзюня. Як і в попередніх прикладах, ми стикаємось зі складним авторським символізмом, який поєднаний із культурним контекстом китайських соціальних дискусій щодо загроз урбанізації та руйнування традиційної культури, які активно тривали упродовж 1980-х – 1990-х рр. та залишили свій відбиток на художніх процесах 2000-х років.

З сюжетної точки зору картина представляє статичний механізм, що нагадує двигун від верстата або частину складного промислового пристрою. Термін «дизайн» у назві твору натякає на його проектне походження, як об'єкту, що придуманий та створений людиною. Зі слів художника, ця річ – об'єкт «другої природи», є одночасно і важливою, і неважливою. Вона перебуває не межі функціональності та «культурної смерті», так як не діє і не є корисною. При цьому її сутність як речі підкреслює увагу та догляд від свого творця (людини), що передано максимально детальним відтворенням досить складної конструкції [140, с.34].

Двигун-верстат вкритий шаром землі та пилу – є прямою протилежністю його функціональної сутності, але віддзеркалює саму ідею безпорадності утилітарної цивілізації перед обличчям часу. Не випадково за художнім значенням цю роботу часто порівнюють із картиною С. Далі «Постійність пам'яті» (1931 р.). В обох випадках, як зазначає сам мистець, «час помирає на долонях цивілізації» [40, с. 36] (іл. 40).

Важливе місце у творчості Лен Цзюня 1990-х рр. посідає серія «Пейзажі століття» (1994 – 1995 рр.). Серія складається з чотирьох робіт, які об'єднує спільний образ географічної карти світу як «пейзажу людства», в якому ідеї розумності, раціоналізму та краси співіснують із війнами, стражданнями та екологічними катастрофами. «Хороше» і «погане» поєднане у спільну форму існування, яка є безальтернативним «ландшафтом для людства».

Звертаючись до таких специфічних матеріалів у контексті олійної картини, Лен Цзюнь максимально використовує текстурні та формальні можливості окремих елементів для побудови художнього змісту.

Наприклад, у «Пейзажі століття 1» (1995 р.) лінії довготи та широти земної поверхні викладені за допомогою іржавого дроту, а композиційне рішення враховує колір, форму та речовий зміст фрагментів, які художник вносить на полотно. Як і попередня робота серії, пейзаж №2 актуалізує екологічну проблематику, звертаючись до проблеми перенаселення планети, вимирання видів, нищення зелених середовищ тощо (іл. 101).

Серія була задумана як екологічна, що знайшло свої відображення у картині №2, яку Лен Цзюнь називає гострою критикою індустріального стилю китайського життя у 1980-х – 1990-х роках. У цій роботі художником використовуються елементи реді-мейду, зламані фрагменти, заіржавілі дроти – тобто нехудожні матеріали, які навмисно провокують у глядача відразу та несприйняття (іл. 102).

Слід звернути увагу на те, що Лен Цзюнь був далеко не першим китайським художником, який у 1990-х рр. звертався до подібних технічних та образних рішень. Проте його серія співпала із актуалізацією проблематики кордонів «нового реалізму» як напряду, що здатен до живого осмислення подій та їх художньої рефлексії.

Наприклад, третя картина серії «Пейзажі століття», яку ми вже згадували у другому розділі, виникла у відповідь на трагедію у Південній Кореї, де через помилку у проектуванні зруйнувався торговельний центр [47]. Значна кількість постраждалих та сама ситуація техногенності цієї трагедії спонукали Лен Цзюня до міркувань про крихкість людського буття, яке віддає себе здобуткам цивілізації, беззастережно вірячи в безкінечність індустріальної еволюції. Ця робота також використовує вже знайомі матеріали з реді-мейду та знайдених об'єктів, долучаючи до них дитяче взуття, іграшки та інші елементи з повсякденних практик звичайних людей (іл. 17).

Насамкінець, художньо-образним сюжетом четвертого пейзажу стала проблема епідемій та вимирання людства, яку Лен Цзюнь рефлексував за допомогою символіки медичних матеріалів: шприців, тканини, бинту тощо. (іл. 103).

Органічним продовженням серії «Пейзажі століття» стала картина «П'ятикутна зірка» (1999 р.), яку Лен Цзюнь постійно згадує саме у контексті виходу серії на новий рівень узагальнення. Для китайського суспільства символіка зірки пов'язана із двома аспектами: національним, так як зірка є елементом державного прапора, та військовим, як емблема армії. Лен Цзюнь поєднує обидва компоненти в одну спільну концепцію. П'ятикутна зірка нерівна, а її поверхня вкрита отворами від куль. Максимально деталізуючи форму та фактуру, художник навмисно підкреслює те, що вона зроблена з деформованих матеріалів та сміття (іл. 104).

Окремим напрямом в творчості Лен Цзюня є жіночий портрет. Як зазначено у першому розділі, ця проблематика була детально проаналізована Г. Чжижуном в контексті окремого дослідження, присвяченого цьому жанру в сучасному мистецтві Китаю [16]. Тому дозволимо собі висловити ті спостереження, які впливають з проблематики вивчення творчості Лен Цзюня, як представника «нового реалізму».

У першу чергу, слід звернути увагу на те, що виразні жіночі портрети, які для багатьох глядачів у Китаї представляють саму сутність творчості художника, були створені паралельно із його драматичними та експресивними серіями.

Також практично паралельно із найбільш відомими гіперреалістичними жіночими портретами Лен Цзюнь працював над серією натюрмортів, які так само виконані із застосуванням техніки суперреалізму.

Наприклад, це стосується відомого «Натюрмарту з персиками» (2005 р.) (іл. 105), який відкриває окрему серію робіт, та широковідомої картини «Портрет Сяо Луо» (2005 р.), над якою Лен Цзюнь працював майже одночасно (іл. 106).

На наш погляд, ця особливість дозволяє звернути увагу на декілька важливих тенденцій у творчості митця. У першу чергу, усе сказане вище загострює увагу на жанрових пошуках художника, які проявляються у застосуванні технічних прийомів гіперреалізму до репрезентації різноманітності форми, фактури та композиційних рішень.

Так, серія натюрмортів, яку Сюе Цзюнь і Ян Яо (薛军, 杨尧) назвали «фруктами, які не варто їсти», написана із застосуванням подібної композиційної схеми: пласке іржаве залізне тло у поєднанні із стиглими яскравими персиками, гранатами, виноградом тощо [133]. Таке поєднання має в системі авторського символізму Лен Цзюня декілька пояснень.

По-перше, для художника це привід представити в одному зображальному просторі контрастні художні явища, запозичені із реальної дійсності. Поєднання іржи та їжі (речей, які в житті є несумісними) в художньому сенсі надає можливість порівняти образні концепції різних об'єктів реальності, які впритул наближені до свого дійсного фізичного вигляду (іл. 107).

По-друге, так само як серія жіночих портретів є даниною поваги до живопису старих майстрів (передусім, до картин Леонардо да Вінчі), так і натюрморти є відсилкою до західноєвропейського жанру *vanitas* (або «марності буття») та голландського натюрморту. Лен Цзюнь спирається на здобутки західноєвропейського живопису доби Відродження, проте паралельно активно пропагує використання технічних прийомів китайського традиційного стилю гунбі.

Наприклад, картина «Ставок з лотосами» (2005 р.), яка відноситься до того ж часу, що і серії натюрмортів та жіночих портретів, наявно демонструє пошуки художником місця для традиційних прийомів гунбі в олійній техніці (іл. 108).

Цю картину відрізняє глибокий колір та насиченість фактурними деталями, які виконані із застосуванням характерних тонких лінійних мотивів гохуа, у поєднанні із плямами та тіншовими контрастами. В цілому

робота виглядає дуже незвично на тлі загального репертуару Лен Цзюня. Помітно, що митець шукає динаміку форм (приміром, на це натякає тремор у середній частині картині, який породжує ефект подвоєння) та прагне осмислити можливості традиційних засобів в олійній техніці.

Не менш важливими, ніж використання жанрової різноманітності для експериментів із гіперреалістичним живописом, постають образно-стилістичні пошуки Лен Цзюня.

У першу чергу, звернемо увагу на картини художника у стилістиці імпресіонізму, яка є прямою протилежністю гіперреалістичній естетиці. В жанровому аспекті імпресіоністичні мотиви присутні як у пейзажах, так і в жіночих портретах, що також є ознакою особливої ролі цього стилістичного напрямку в творчості майстра.

Наприклад, пейзаж «Сосна» (2006 р.) є достатньо специфічним за колоритом та композиційним рішенням. Художник, на перший погляд, рухається у фарватері реалістичного підходу, обираючи реальну місцевість із цікавими формами та контрастами і репрезентує її у звичній манері. Проте гра світла, графічність тіні та рефлексів, дрібні форми – усе це ускладнює сприйняття та додає до зображення емоційної повноти (іл. 109).

Серед жіночих портретів у імпресіоністичній манері виділимо картину «Портрет Мізі» (2007 р.), яку вирізняє з поміж інших творів чітке вираження олійного мазка, що для Лен Цзюня не є характерним (іл. 110). У гіперреалістичних творах художник витрачає чимало часу саме на те, аби прибирати елементи технічної взаємодії пензля із полотном, згладжувати форми, максимізуючи текстури поверхонь.

Як вважають дослідники, авторський метод «непрямого живопису» Лен Цзюня вимагає окремого етюдного етапу, на якому відбувається попереднє освоєння художньої форми. У подальшому, картини або залишаються на першому етапі, або стають основою для суперреалістичного узагальнення. Оскільки художник приділяє багато уваги системі виражальних засобів, робота над фактурними і текстурними особливостями

його форм і об'єктів складають хіба що не головну сутність авторської техніки. Починаючи від власне малювання із уточненням основного тону та фонових рішень, Лен Цзюнь поступово переходить до видалення зайвої фарби та очищення простору картини від штрихів, мазків та плям. І лише останнім кроком стає текстурне вираження, яке надає поверхням предметів максимальної життєвості [21].

Таким чином творчість Лен Цзюня є набагато більш різноманітною, вона поєднує мейнстримний для художника напрям гіперреалізму із іншими стилями, передусім класичним реалізмом та імпресіонізмом. Окреме значення для художника має використання етюдних можливостей техніки та образно-стильових особливостей імпресіонізму та постімпресіонізму, що помітно на багатьох прикладах. Усе це митець органічно поєднує із традиціями китайського живопису, передусім стилю гунбі, вважаючи його джерелом для образності і аналізу форми.

Окреме важливе значення у творчості Лен Цзюня посідає проблематика кольору та світла, яка настільки важлива для китайського мистецтвознавства, що присутня в оцінках картин Лен Цзюня як самостійний та цілком окремий дослідницький напрям.

З одного боку, як технічна задача побудови світлотіньових рішень, вона напряму пов'язана із інтерпретацією західних традицій. Як підкреслює Чу Сяохун (楚晓红), використання світлотіні сучасними китайськими художниками істотно змінило мистецьку перспективу, зокрема, розширило бачення простору, тим самим заклавши основу для іншого розуміння сутності живопису. У цьому процесі важливе значення мали саме представники «нового реалізму», так як у цьому напрямі світлотінь стала центральним технічним прийомом [71, с. 67].

Іншим аспектом проблематики світлотіні є пошук традиційних рішень, які мають здатність до використання в сучасному живописі. У цьому сенсі роль Лен Цзюня, як художника із високим авторитетом, безальтернативно важлива [83, с.125]. Хуан Сін (黄鑫), відомий дослідник творчості Лен

Цзюня, вважає, що у творчості майстра колір та світло стали ключовими компонентами у перетворені звичайного зображення об'єктів та форм на їх максимально реалістичне представлення. У цьому процесі дослідник бачить елементи використання традиційного китайського досвіду, що спирається на концепції «легкого» та «щільного» згладжування («淡妆» 和 «浓抹»), які особливо виразно проявляються у натюрмортах Лен Цзюня [97, с. 17].

Як неодноразово зазначав сам митець, інтерпретація світлотіні починається у його картинах з відбору кольорів, що також відбувається з опорою на концептуальне розуміння сутності кольору як елементу дійсності. Лен Цзюнь зазвичай включає три кольори, які в традиціях китайського живопису називаються «землистий» жовтий, червоний та зелений. Відтінки та тонові особливості надають формам візуальної чутливості та посилюють здатність об'єктів живопису до композиційної стабільності. Проте картина – це все одно авторська точка зору, яка є суб'єктивним поглядом. Тому Лен Цзюнь, за його власними словами, надає великого значення скетчингу, стверджуючи, що величезна образна інформативність ховається саме у начерках та ескізах, а сам колір і світло напряму походять із інформації, що отримана у процесі замальовок [42, с. 2].

Для традиційного розуміння естетики китайського живопису характерним було типологізувати колірні контексти, як елементи філософії «їнь-янь», яку Лен Цзюнь використовує для пояснення символізму кольору у своїх жіночих портретах [142, с. 18].

Висновки до третього розділу

Проведений нами аналіз дозволяє виділити декілька важливих напрямків у сюжетно-тематичному репертуарі представників «нового реалізму». В якості найбільш спільного тематичного напрямку, який простежується в творчості Лю І, Ван Ідуна, Ши Чона та Лен Цзюня слід вказати на *сюжетне фокусування на проблематиці людини*, що дозволяє характеризувати «новий реалізм» як один із найбільш гуманістичних художніх напрямків. Дослідження показує, що художники звертаються до мистецького осмислення місця людини у світі, інтерпретують її сутність за допомогою соціальних та повсякденно-побутових проблем, шукають способи художнього узагальнення найбільш важливих проявів трансформації людини у сучасному світі (наприклад у контекстах «цифрового» виклику, урбанізації або переоцінки минулого).

Не менш важливе значення для сюжетного репертуару Лю І, Ван Ідуна, Ши Чона та Лен Цзюня має *тема середовища як території буття людини*, що актуалізує проблематику художнього узагальнення просторів, в контексті яких людська природа виявляє свої властивості.

В такій якості, наприклад, Ван Ідун, розглядає регіональну проблематику «сільського реалізму», яка стає для митця приводом для занурення до естетики локальних спільнот Шаньдуна. На противагу цьому, Лю І звертається до уявного простору людської фантазії, де очікуване перетинається із існуючим, створюючи химерну тематичну архітектоніку «магічного реалізму».

У свою чергу, Ши Чон *фокусується на просторах тіла людини* (передусім, жіночого), як на художній формі, що є самодостатньою для реалізації власного «я». Його тематична образність орієнтована на розкриття різноманітних контекстів тілесності, яка досить часто не потребує конкретного жанрового вираження, виступаючи як універсальна якість для саморефлексії. У цьому сенсі, важливо підкреслити, що тематизм його

картин розрахований на зрозумілість пластичних та формальних ідей людського тіла.

Для Лен Цзюня тематична образність є простором бачення якостей, властивостей та матеріальних ознак дійсності, який художник ретельно буде за допомогою гіперреалістичного інструментарію. Не дивлячись на те, що його сюжетний репертуар в більшості спрямований на портретування людей та речей, за межами цього основного напрямку можна побачити більш широке сюжетно-тематичне розмаїття (від образності міського пейзажу до побутової картини).

Проведене дослідження дозволяє виділити ще один тематичний напрям, а саме: *художню проблематику комунікації*, яку, на наш погляд, усі зазначені вище митці розглядають як здатність людини до вираження та донесення власної точки зору на світ та на себе самого. У сюжетному сенсі, цей напрям виступає як найбільш загальний, що дозволяє визначати «новий реалізм» як художню риторичну стратегію.

Так, Лен Цзюнь та Ван Ідун спрямовують свою увагу на дійсність людського світу краси та гармонії, в якому є місце і для «мовчання» про певні гострі соціальні теми, і для розмови про досягнення та успіхи людського духу. Особливо помітною ця властивість проявляє себе у здатності Ван Ідуна оминати тематику сільської праці та дійсної картини побуту в сучасних творах, декларуючи естетику витонченості та гармонії як «нову реалістичну» програму осмислення «сільського реалізму». Натомість Ши Чон та Лю І маніфестують тілесну мову живопису, практично повністю зосереджуючись на людині, як фізичній формі, що здійснює комунікацію зі світом, одночасно створюючи і збагачуючи його.

ВИСНОВКИ

1. Сьогодні основним напрямом розвитку олійного живопису в Китаї залишається реалізм, а тому більшість питань щодо інновацій та розвитку мистецтва у сучасних актуальних формах автоматично адресуються в сторону саме цього стилістичного напрямку. В дисертації показано, що саме формування художнього феномену «нового реалізму» дозволило визначити сутність стилістичного оновлення, виявити інноваційні форми вираження сучасної реалістичної художньої мови, простежити за становленням самобутніх та універсальних аспектів реалізму у вигляді різноманітних внутрішніх стилістичних відгалужень («сільського», «фотореалізму», «магічного» та «гіперреалізму»).

2. У роботі встановлено, що зміст та поняттєві особливості терміну «новий реалізм» пов'язані із особливостями художньої культури Китаю кінця 1980-х рр., яка характеризувалась переосмисленням результатів культурної революції та інтеграцією мистецького досвіду в китайському образотворчому мистецтві першої половини XX ст. На цьому тлі усвідомлення нових якостей реалістичного живопису потребувало зміни загальної інтерпретації реалізму, який ані термінологічно, ані змістовно не узгоджувався із історичними конотаціями цього художнього стилю.

Таким чином, поява різних стилістичних ремінісценцій реалізму, які при цьому маніфестували власну художню територію, але не бажали розривати зв'язок із історичною основою, стала очевидним наслідком природних трансформацій китайського живопису того часу. Поняттєві кордони «нового реалізму» у сукупності із його внутрішніми напрямками «сільського», «фотографічного», «магічного» та «гіперреалізму» набули важливого значення як властиві ознаки нових художніх якостей реалістичного живопису, що здатний до змін та інновацій.

Вагому роль у закріпленні цього поняття в мистецтвознавчому дискурсі 1990-х – 2000-х рр. відіграли підходи та форми аналізу «нового

реалізму» в дослідженнях китайських мистецтвознавців. Серед них виділимо як теоретичні напрями, в контексті яких здійснювалась концептуалізація проблеми, так і практичні творчі пошуки, що викристалізовувались як елементи навчально-освітнього процесу провідних художніх академій та університетів Китаю.

3. Визначено, що в творчості Лю І, Ван Ідуна, Ши Чона та Лен Цзюня важливе значення має етапність розвитку авторської стилістики, що віддзеркалює загальні тенденції становлення та художньої еволюції «нового реалізму». Не зважаючи на те, що кожен митець, творчість якого є предметом нашого аналізу, пройшов власний шлях авторського пошуку, в їх творах простежуються спільні властивості, в цілому характерні для трансформацій «нового реалізму».

Виявлено, що в усіх чотирьох творчих біографіях митців важливе значення мав «ранній» період 1980-х – 1990-х рр. У цей час художники перебували у стані експериментування із стилістичними напрямками, які репрезентували діалог із модерністськими течіями першої половини ХХ ст. (постекспресіонізмом, постімпресіонізмом та сюрреалізмом).

Показано, що у роботах Лю І цього періоду знайшли втілення сюрреалістичні мотиви, тоді як Ши Чон експериментував із експресивною естетикою, звертаючись до образотворчих засобів перформативних практик та скульптури. «Ранні» картини Ван Ідуна просякнуті реалістичною образністю, яка нічим не нагадує його програмні твори «червоної» серії 2000-х рр. Натомість Лен Цзюнь віддає перевагу засобам концептуального живопису, інтерпретуючи предметні знаки та символи, а також вводячи до естетики олійного живопису елементи реді-мейду та фінд-арту.

У подальшому спільні властивості у творчості зазначених представників «нового реалізму» отримали чітку авторську виразність, яка спирається на власне розуміння діалогу між класичним реалізмом та його стилістичними ремінісценціями, позначеними спільним акцентом «новітності» у китайському живописі.

4. Особливості сюжетно-тематичного та образно-стилістичного розвитку кожного окремого внутрішнього напрямку «нового реалізму» показані у дисертації на прикладі творчості Лю І, Ван Ідуна, Ши Чона та Лен Цзюня з системної точки зору.

Виявлено, що «магічний реалізм» Лю І упродовж «раннього» періоду визначається образною спорідненістю із сюрреалізмом, близьким до художньої мови С. Далі та Р. Магрітта, де образність є неприховано фантастичною. У подальшому Лю І звертається до складних авторських інтерпретацій, в яких люди, речі та простори – реалістичні, але порушені (або деформовані) зв'язки між ними породжують сильну емоційну напругу, яка примушує глядача відчувати парадокс, перебувати в ментальних пастках або розв'язувати складні дилеми на межі моралі, стереотипів поведінки та символічного трактування дійсності. Лю І часто вдається до зміни символічного полюсу зображення, де відверто домінує тілесність (особливо жіноча). Складні композиційні багатофігурні рішення та гостре сприйняття впливу виражальних засобів живопису (у першу чергу, в кольорі та формі), засвідчують особливу увагу художника до екзальтації, максимальної емоційності у репрезентації образу людини, неспокій просторів та сюжетних ситуацій.

«Сільський реалізм» Ван Ідуна демонструє складну художньо-образну еволюцію від репрезентації сільського повсякдення до пошуку краси та елегантності у витончених та максимально стилізованих образах. Чиста краса, чистий колір (т.зв. ідунський червоний) стають з 2000-х рр. неодмінною художньо-стильовою ознакою манери художника. Майстер створює особливий регіональний світ: максимально красивий і елегантний, та вкрай вразливий одночасно. В його існування важко повірити, але ще важче заперечити можливість того, що він не існує (бо, як цілком справедливо маніфестує сам митець, це означає відмовитись від мрії). Окремо звернемо увагу на те, що шлях художника до цього авторського бачення спирався на можливість реалізму до трансформації та одночасно на нездатність

класичного реалізму виступити засобом для критики «старого» мистецтва соціалістичного реалізму, спалюженого ідеологічним диктатом «культурної революції».

Художньо-образні особливості «фотографічного» реалізму Ши Чона формувались під впливом експериментальних пошуків із мовами модернізму та спробами повернути до китайського живопису мотиви з естетики «втраченого покоління» митців першої половини ХХ ст. У картинах «раннього» періоду Ши Чон ігнорує колір, звертається до прийомів посилення формальної деструкцію, засвідчуючи тим самим складність еволюції «нового реалізму» як інноваційного напрямку.

Звертаючись до перформансу, скульптури та фотографії, як до засобів сюжетно-тематичного та образного пошуку, Ши Чон виражає та формалізує власні художні ідеї виключно за допомогою олійного живопису. Саме він є для художника найвищою формою художнього узагальнення, яка здатна умістити в собі усі контексти, знайдені в підготовчих пошуках пластичними або перформативними засобами. Як і в інших проаналізованих нами авторів, Ши Чон пройшов через етап раптової зміни техніки живопису та часткової зміни авторської стилістики. У 2000-х рр. це призвело до формування авторської концепції фотографічності, яку художник розглядав як діалог між фотографією та живописом, але виключно на полотні та за допомогою олійної техніки.

Важливим аспектом творчості Ши Чона є максимальна увага до жіночого тіла як об'єкту живописного пошуку. Саме на ґрунті репрезентації жіночих ню поступово сформувався авторський метод медіативного живопису, за допомогою якого митець провокує ефект неможливості цілісного, дійсного сприйняття образу. Між глядачем та об'єктом зображення завжди перебуває якась перепона, яка є важливою частиною образної системи. Найчастіше митець використовує природні фактурні здатності води, пілу та скла, хоча іноді повертається до перформативних експериментів 1990-х із плівкою та целофаном. Присутність цих елементів-посередників

забирає дуже багато виражальних засобів та вимагає помітних зусиль для технічного опрацювання.

Художньо-образну еволюцію в контексті «нового реалізму» засвідчує «гіперреалізм» Лен Цзюня. Розвиваючись на ранньому етапі від модернізму та нефігуративу до предметності, художник поступово переосмислює власну авторську стилістику та у 2000-х рр. звертається до інтерпретації дійсності за допомогою ретельної фіксації фігур та об'єктів. У естетиці Лен Цзюня стає характерною максимальна фактурна виразність, робота із дрібними деталями та текстурними особливостями елементів зображеного, що надає глядачеві можливість сприймати одночасно і загальну, і локальну візуальність. Важливо звернути увагу на те, що усі зазначені властивості показані художником переважно на прикладі лише двох жанрів: жіночого портрету та натюрморту. Натомість міський пейзаж та сюжетну картину, де присутнє звернення до імпресіоністичних технік, Лен Цзюнь використовує в якості етюдного етапу. Це можна помітити на прикладі паралельної роботи художника над програмними творами у стилістиці гіперреалізму та картинами в імпресії або класичному реалізмі.

5. Перспективи подальших досліджень «нового реалізму» в мистецтві Китаю відкривають широкі можливості для глибшого осмислення цього художнього явища та його ролі як у національному, так і в глобальному культурному контексті. Теоретичні основи «нового реалізму» потребують детального вивчення через аналіз його зв'язку з іншими художніми напрямками, такими як класичний реалізм, модернізм чи постмодернізм, а також критичних підходів до цього стилю, що дозволить чіткіше окреслити його місце в історії мистецтва Китаю. Дослідження техніки та технологій, які використовують художники «нового реалізму», включаючи вплив нових матеріалів та інструментів, може розкрити інноваційні аспекти їхньої творчості. Зв'язок «нового реалізму» з традиційним китайським мистецтвом відкриває можливості для дослідження його ролі в збереженні та розвитку національних художніх традицій, тоді як вивчення його впливу на глобальне

мистецтво та внеску у формування нових художніх тенденцій дозволяє оцінити його значення в міжнародному контексті. Ці напрямки досліджень поглиблюють розуміння «нового реалізму» як художнього явища та сприятимуть його інтеграції в глобальний мистецький діалог, відкриваючи нові перспективи для розвитку китайського мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Література українською мовою

1. Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ. 2022. № 1. С. 109–118.
2. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України* : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури. Харків. 2022. Вип. 77. С. 73–81.
3. Котляр Є., Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Вип. № 50. С. 38–47.
4. Лю Хаотянь. Сюжетно-тематичні та художньо-образні особливості раннього нового реалізму у китайському живописі (кінець 1980–початок 1990-х років). *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXV [1]. С.112–118.
5. Лю Хаотянь, Токар М. Новий реалізм у китайському образотворчому мистецтві 1970–1980-х років: поняття та концептуальні підходи. *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. XXVI [2]. С. 83–91.
6. Лю Хаотянь. Сучасний китайський сюрреалізм: на прикладі творчості Луї Лю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 44. С.71–77.
7. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду шрамів мистецтва та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. №. 37. С. 285–304.

8. Ся Чжан. Портретне мистецтво Лю Сяодун: провідні мотиви та особливості художньої мови. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 3. 2023. С. 80–83.
9. Сяотянь Гао. Перформативні практики в сучасному образотворчому мистецтві Китаю: морфологічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, том 3. 2023. С. 84–91.
10. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини XX – початку XXI століття, в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. №5 (113). 2013. С. 920–925.
11. Хуан Сін. Концептуально-стилістична основа традицій станкового живопису Китаю другої половині XX століття – XXI століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 5. С. 113–118.
12. Хуан Сін. Функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій (на прикладі другої половині XX століття–XXI століття). *Fine Art and Culture Studies*. № 6. 2023. С. 65–70.
13. Хуан Сін. Функціонування станкового живопису в Китаї у другій половині XX століття: система чинників та особливостей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 69. Т. 3. С. 53–57.
14. Цю Чжуанюй. Соціальний реалізм в олійному живописі Китаю кінця XIX – початку XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич. 2023. Т. 3. Вип. 65. С. 103–110.
15. Чжижун Ген. Між «гохуа» та «сіянхуа»: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX – XXI сторіччях (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр.* Харків: ХДАДМ. 2017. № 3. С. 94–104.
16. Чжижун Г. (2019). Жіночий портрет у китайському живописі XX – початку XXI ст.: образно-стильова еволюція. Автореферат.

17. Чижун, Г. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр.* Харків: ХДАДМ. 2018. № 6. С. 47–55.

Література англійською мовою

18. Barry Callaghan: The Short Story as Miniature: Barry Callaghan's «The Black Queen» and Gloria Sawai's «The Day I Sat with Jesus on the Sundeck and a Wind Came Up and Blew My Kimono Open and He Saw My Breasts» / by M. Trussler. *University of Toronto Quarterly*, 2000. 69(4). Pp. 749–763.
19. Chow Rey. Not One Less: the fable of a migration. *Chinese films in focus*, 2003. 25. Pp. 144–151.
20. Clarke David. Revolutions in vision: Chinese art and the experience of modernity. *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*, 2008. Pp. 272–296.
21. Foreign Art History Teaching and Research Section, Department of Art History, School of Humanities, Central Academy of Fine Arts. Higher Education Press, 2000. 315 p.
22. Goldberg Roxanne. Neo-Orientalist Lui Liu Questions Contemporary Chinese Culture. URL: <https://www.mutualart.com/Artist/Lui-Liu/14F731C6B3F7D79D/Articles>
23. Guneratne A. R. The birth of a new realism: Photography, painting and the advent of documentary cinema. *Film History*, 1998. T. 10. №. 2. Pp. 165–187.
24. Ho Christine I. Drawing from Life: Mass Sketching and the Formation of Socialist Realist Guohua in the Early People's Republic of China. University of California Press, 2020. 320 p.
25. Hung C. Oil Paintings and Politics: Weaving a Heroic Tale of the Chinese Communist Revolution. *Comparative Studies in Society and History*, 2007. № 49(4). Pp. 783–814.
26. Kuo, Joan Lebold Kohen. The New Chinese Painting 1949–1986. Harry N Abrams Inc, 1987. 198 p.

27. Marston, A. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley: University of California Press, 1990. 226 p.
28. Meserve W. J., Meserve R. I. Revolutionary realism: china's path to the future. *Journal of South Asian Literature*, 1992. № 27(2). Pp. 29–39.
29. Ngan Q. The Future History of Contemporary Chinese Art by Peggy Wang. *China Review International*, 2020. № 27(1). Pp. 68–73.
30. Shao Yiyang. Major trends in contemporary. Chinese painting, 1996. 131 p.
31. Xing C., Pinyonattagarn D. The Development And Exploration Of Realist Oil Painting In Contemporary China And Russia. *Journal of Namibian Studies: History Politics Culture*, 2023. № 33. Pp. 3574–3596.
32. Yang L. The Impulse to Record: The Neorealist Style. *The Formation of Chinese Art Cinema: 1990–2003*, 2018. Pp. 157–189.
33. Yang Pingping. Impact and features of Chinese realism in painting with focus on tradition and modernity. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, 2021. Vol. 12(1). Pp. 165–172.
34. Yu, H., Yu T. K.. Walking at the extreme edge of rationality: Yu Haibo in Conversation with Yu Tianqi Kiki. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 2015. № 2(1). Pp. 85–101.
35. Zhang J. *The Rising of the Avant-Garde Movement In the 1980s People's Republic of China: A Cultural Practice of the New Enlightenment*. University of South Carolina, 2021. 332 p.

Література китайською мовою

36. 乐园冯. 中国新疆油画风景写生的氛围感营造. 教学方法创新与实践. 2022. [Леюань Фен. Створення відчуття атмосфери в пейзажному малюванні в Сіньцзяні, Китай. Інновації та практика навчання. 2022]. URL: <https://ojs.s-p.sg/index.php/jxffcxysj/article/view/10374>
37. 于静波. 沂蒙文化与王沂东的油画艺术. *临沂师范学院学报*. 2008. № 9. 页. 32–36. [Юй Цзінбо. Культура Імен і мистецтво живопису олією Ван Ідуна. *Журнал педагогічного університету Ліньї*. 2008. № 9. С. 32–36].

38. 于静波. 沂蒙文化与王沂东的油画艺术. *美术大观*. 2009. № 4. [Юй Цзінбо. Культура Імен і мистецтво живопису олією Ван Ідуна. *Мистецька панорама*. 2009. № 4]. URL: <https://ggwh.sdu.edu.cn/info/1013/1185.htm>
39. 何小勋. 比较视域下中国油画审美形态研究. 南京艺术学院. 2014. 127 页. [Хе Сяосюнь. Дослідження естетичної форми китайського олійного живопису з порівняльної точки зору. Нанкінський університет мистецтв. 2014. 127 с.]
40. 冷军. 冷军点评节选. *美术大观*. 2016. №. 10. 页. 36–37. [Лен Цзюнь. Уривки з коментарів Лен Цзюня. *Художня панорама*. 2016. № 10, С. 36–37].
41. 冯磊. 写实油画表达方式在中国语境下的探索. *文艺生活*. 2014. № 3. 页. 37–38. [Фен Лей. Дослідження реалістичного вираження олійного живопису в китайському контексті. *Мистецьке життя*. 2014. № 3. С. 37–38].
42. 冷军. 《大厦》油画. *武汉文史资料*. 1999. №. 6. 页. 2–7. [Лен Цзюнь. «Будівництво» олійного живопису. *Історико-культурні матеріали Уханя*. 1999. № 6. С. 2–7].
43. 冷军. 为什么是油画. *美术*. 2015. №. 5. 页. 98–101. [Лен Цзюнь. Чому олійний живопис? *Образотворче мистецтво*. 2015. № 5. С. 98–101].
44. 冷军. 冷军艺术简历. *书画名家*. 2012. № 12. 页. 77–79. [Лен Цзюнь. Мистецьке резюме Лен Цзюня. *Відомі каліграфи та художники*. 2012. № 12. С. 77–79].
45. 冷军. 冷军艺术简历. *书画名家*. 2012. №. 12. 页. 77–78. [Лен Цзюнь. Художнє резюме Лен Цзюня. *Відомі каліграфи та художники*. 2012. № 12. С. 77–78].
46. 冷军. 新世纪第二个十年最优秀油画作品《肖像之相 小唐》. *山西文学*. 2015. №. 7. С. F0004-F0004 [Лен Цзюнь. Найкращі олійні картини другого десятиліття нового століття «Портрет Сяо Цзян». *Література Шаньсі*.

2015. № 7. С. F0004-F0004]. URL: http://www.360doc.com/content/20/0602/22/49724299_916134970.shtml
- 47.冷军. 超写实油画技法自述. 节选于雅昌讲堂冷军专访. [Лен Цзюнь. Самостійне пояснення техніки гіперреалістичного олійного живопису. Уривок з інтерв'ю з Ленг Джуном у лекційній залі Artron]. URL: https://www.sohu.com/a/233584906_100169429
- 48.刘仁杰. 《法国克劳德·伊维尔油画技法》. 哈尔滨: 黑龙江美术出版社. 1990. № 2. 页. 60. [Лю Реньцзе. Французька техніка олійного живопису Клода Іва. Харбін: Видавництво образотворчого мистецтва Хейлуницзян. 1990. № 2. С. 60].
- 49.刘宇, 荆菲. 冷军: 我的写实之路. 2009. №. 11. 页. 47–50. [Лю Юй, Цзін Фей. Лен Цзюнь: Моя дорога до реалізму. 2009. №11. С. 47–50]. URL: <https://collection.sina.com.cn/yhds/20121222/212497252.shtml?from=wap>
- 50.刘 溢 . URL: <http://www.luiliu.com/c/yang/yang.asp> (дата звернення: 22.12.2024).
- 51.刘溢. 我做白日梦. *中国艺术*. 2015. № 4. 页. 32–35. [Лю І. Я мрію. *Китайське мистецтво*. 2015. №4. С. 32–35].
- 52.刘溢, 司徒勇. 六胖子油画技法. *中国艺术*. 2012. № 4. 页. 137. [Лю Ран, Сіту Йонг. Шість прийомів масляного живопису. *Китайське мистецтво*. 2012. № 4. С. 137].
- 53.刘进元, 张春燕. 冷暖两画家–与艾轩, 王沂东对话. *英才*. 2000. № 9. 页. 68–71. [Лю Цзіньюань, Чжан Чунянь. Холодні та теплі художники: діалог з Ай Сюанем і Ван Ідуном. *Талант*. 2000. № 9. С. 68–71].
- 54.苏刚. 回归经典. 首都师范大学. 2014. [Су Ган. Повернення до класики. Столичний педагогічний університет].
- 55.唐华. 浅谈中国写实油画的独特性和文化性. *美术界*. 2015. 输出 11. [Тан Хуа. Коротке обговорення унікальності та культурної природи

- китайського реалістичного олійного живопису. *Мистецький світ*. 2015. Вип.11]. URL: <https://d.wanfangdata.com.cn/periodical/msj201511033>
56. 吴双. 刘溢六胖子油画技法研究. *美术学*. 2017. № 4. 页. 65–66. [У Шуан. Дослідження техніки олійного живопису Лю І. *Образотворче мистецтво*. 2017. № 4. С. 65–66].
57. 吴双. 刘溢六胖子油画技法研究. *美术学*. 2017. № 4. 页. 65–66. [У Шуан. Дослідження техніки олійного живопису Лю І. *Образотворче мистецтво*. 2017. № 4. С. 65–66].
58. 吴珂. 冷军超写实主义肖像油画中的表现性. *四川戏剧*. 2017. №. 10. 页. 59–62. [Бу Ке. Виразність у гіперреалістичному портретному живописі маслом. *Сичуаньська опера*. 2017. №. 10. С. 59–62].
59. 吴耀华. 现代中国画的文化品格. *南京艺术学院学报: 美术与设计*. 2005. № 2. 页. 11–13 [У Яохуа. Культурний характер сучасного китайського живопису. *Журнал Нанкінського університету мистецтв: образотворче мистецтво та дизайн*. 2005. № 2. С. 11–13].
60. 周功华. 油画民族化—董希文的理论与实践研究. 湖南人民出版社. 2008. 193 页. [Чжоу Гунхуа. Націоналізація олійного живопису: дослідження теорії та практики Дун Сівень. Народне видавництво Хунань. 2008. 193 с.]
61. 周宪. 再现危机与当代现实主义观念. *文献综述*. 2019. № 1. 页. 29–39 [Чжоу Сіань. Криза репрезентації та сучасні реалістичні концепції. *Літературний огляд*. 2019. № 1. С. 29–39].
62. 周春. 从王沂东的油画艺术看中国油画的民族化发展. *大众文艺: 学术版*. 2012. №. 1. 页. 42–47 [Чжоу Чунь. Національний розвиток китайського олійного живопису з точки зору мистецтва олійного живопису Ван Ідуна. *Популярна література: Академічне видання*. 2012. № 1. С. 42–47].
63. 周爱民. 石冲的“身体”感观. *东方艺术*. 2007. № 22. 页. 110–115. [Чжоу Аймін. Сприйняття «тіла» Ши Чона. *Східне мистецтво*. 2007. № 22. С. 110–115].

- 64.周绍斌. 新写实油画的构意与图式—莫也油画批评. *艺术界*. 1998. № 5. 页. 137–146. [Чжоу Шаобінъ. Концепція та модель нового реалістичного олійного живопису – критика олійного живопису Мо Є. *Художній світ*. 1998. № 5. С. 137–146].
- 65.姚尔畅. 历史画创作热潮中的冷思考. *上海视觉*. 2019. №. 1. 页. 93–96. [Яо Ерчанг. Холодне мислення в захопленні створенням історичного живопису. *Шанхайське бачення*. 2019. №. 1. С. 93–96].
- 66.姜嘉文. 乡土写实主义油画的守望者—王沂东. *现代装饰*. 2016. № 9. 页. 181–182. [Цзян Цзявен. Спостерігач олійного живопису сільського реалізму – Ван Ідун. *Сучасне оздоблення*. 2016. № 9. С. 181–182].
- 67.姜嘉文. 乡土写实主义油画的守望者—王沂东. *现代装饰*. 2016. № 9. 页. 181–184. [Цзян Цзявен. Спостерігач олійного живопису сільського реалізму – Ван Ідун. *Сучасне оздоблення*. 2016. № 9. С. 181–184].
- 68.子不语. 在回归传统中追求自由—记当代油画艺术家冷军. *支点*. 2015. №. 6. 页. 122–123. [Зі Бую. Прагнення до свободи у поверненні до традицій – пам'ятаючи про сучасного художника олійного живопису Лен Цзюня. *Точка опори*. 2015. №. 6. С. 122–123].
- 69.孔丽莎. 魔幻现实主义的绘画先行者—刘溢. 2017. [Конг Ліза. Лю І, піонер магічного реалізму. 2017]. URL: <http://jdzszzyp.lib.libsou.com/info/108588.aspx>
- 70.孙宇. 对现实的感悟—探讨新现实主义与现实主义对待“现实”的态度. *学术版*. 2012. № 7. 页. 168–169. [Сунь Ю. Сприйняття реальності – дослідження ставлення неореалізму та реалізму до «реальності». *Академічне видання*. 2012. № 7. С. 168–169].
- 71.楚晓红. 近现代中国画创作中用光的审美内容及其美学内涵. *艺术百家*. 2008. № 1. 页. 67–68. [Чу Сяохун. Естетичний зміст та естетична конотація світла у створенні сучасного китайського живопису. *Мистецька сотня*. 2008. № 1. С. 67–68].

- 72.孙浩.王沂东的乡土情怀.全国教育教学创新与发展高端论坛论文集. 2019. 卷九. [Сунь Хао. Місцеві почуття Ван Ідуна. Матеріали Національного форуму з інновацій та розвитку освіти та навчання високого класу. 2019. Т. 9].
- 73.孙玉洁. 刘溢个展: 旧爱加新作. 2011. [Сунь Юйцзе. Персональна виставка Лю І: давнє кохання та нові роботи. 2011].
- 74.常骅. 从石冲《今日景观》看绘画与装置的融合. 陕西师范大学. 2016. [Чанг Хуа. Погляд на інтеграцію живопису та інсталяції з «Сьогоднішнього пейзажу» Ши Чона. Педагогічний університет Шеньсі. 2016]. URL: <http://www.51papers.com/lw/w29407-1.htm>
- 75.张亦弛. 浅谈当代中国“新写实主义”油画创作与主题形象—以油画家忻东旺为例. 美术大观. 2013. № 3. 页. 47–50. [Чжан Ічі. Коротка дискусія про створення олійного живопису та тематичний образ «нового реалізму» в сучасному Китаї – на прикладі художника олією Сінь Дунвана. *Художня панорама*. 2013. № 3. С. 47–50].
- 76.张广猛. 王沂东写实油画民族性研究.陕西师范大学. 2014. [Чжан Гуанмен. Дослідження етнічної приналежності реалістичного олійного живопису Ван Ідуна. Педагогічний університет Шеньсі. 2014]. URL: <http://m.51papers.com/lw/69/26/wz3825403.htm>
- 77.张梦迪. 谈王沂东油画作品中的女性形象—以《远方的来信》. 2018. [Чжан Менді. Про жіночі образи в олійних картинах Ван Ідуна – на прикладі «Лист здалеку». 2018]. URL: <https://m.fx361.com/news/2018/0107/4448868.html>
- 78.张福光. 论素描对写实油画创作的重要意义. 文艺生活. 2016. №. 3. 页. 186–189. [Чжан Фугуан. Про важливість ескізів для створення реалістичних олійних картин. *Мистецьке життя*. 2016. № 3. С. 186–189].
- 79.张立波. 行为的可能 绘画的可能 生命的可能—读石冲油画作品有感. 美术大观. 2010. № 5. 页. 211–215. [Чжан Лібо. Можливість поведінки,

можливість малювати, можливість життя - думки про олійні картини Ши Чонга. *Художня панорама*. 2010. № 5. С. 211–215].

- 80.张苑. 王沂东的油画与市场之路. *艺术市场*. 2004. № 12. 页. 57–59. [Чжан Юань. Олійний живопис Ван Ідуна та його ринковий шлях. *Арт-маркет*. 2004. № 12. С. 57–59].
- 81.张豪辰. 浅谈中国写实油画发展历史和现状. 中央美术学院. 2019. [Чжан Хаочен. Коротке обговорення історії розвитку та поточної ситуації китайського реалістичного олійного живопису. Центральна академія образотворчого мистецтва. 2019].
- 82.彭薇. 冷峻表象下的感性思考—冷军和他的绘画之路. *大众文艺*. 2013. № 4. 页. 78–82. [Пен Вей. Сентиментальне мислення під холодною зовнішністю – Лен Цзюнь і його живописна подорож. *Популярна література*. 2013. № 4. С. 78–82].
- 83.徐铭. 浅谈光与色对现代中国画创新的影响. *理论与创作*. 2005. № 3. 页. 124–125. [Сюй Мін. (2005). Коротка дискусія про вплив світла та кольору на новаторство сучасного китайського живопису. . 2005. № 3. С. 124–125].
- 84.徐唯辛. 徐唯辛 中国新写实主义绘画的领跑者随想几则. *东方艺术*. 2004. № 2. 页. 58–67. [Сюй Вейсін. Кілька думок про лідера китайського живопису нового реалізму. *Східне мистецтво*. 2004. № 2. С. 58–67].
- 85.徐碧珊. 刘溢政治油画新旧版对比. *学习之友*. 2007. № 9. 页. 35–36. [Сюй Бішань. Порівняння старих і нових версій політичних картин Лю І. *Дослідження друзів*. 2007. № 9. С. 35–36].
- 86.徐芳, 张华静. 形式和空间: 现代中国画构图的特征及法则. *广西师范大学学报: 哲学社会科学版*. 2011. № 47(3). 页. 34–37. [Сюй Фан, Чжан Хуацзін. Форма і простір: особливості та правила композиції в сучасному китайському живописі. *Журнал педагогічного університету Гуансі: філософія та соціальні науки*. 2011. № 47(3). С. 34–37].

87. 慧敏 谷. 图像时代中国现当代绘画的发展应用. *教学方法创新与实践*. 2022. 体积 5, №. 5. 页. 151–152. [Хуймінъ Гу. Розвиток і застосування китайського сучасного живопису в епоху зображення. *Інновація та практика методики навчання*. 2022. Т. 5, №. 5. С. 151–152].
88. 成佩. 当代湖北油画研讨会纪要. *湖北美术学院学报*. 1998. №. 1. 页. 18–21. [Чен Пей. Підсумок симпозіуму сучасного живопису маслом у Хубеї. *Журнал Хубейського інституту образотворчих мистецтв*. 1998. №. 1. С. 18–21].
89. 曹生龙. 视觉的欺骗—冷军作品《蒙娜丽莎—关于微笑的设计》读解. *哈尔滨师范大学艺术学报*. 2008. №. 2. 页. 72–73. [Цао Шенлун. Візуальний обман – інтерпретація твору Лен Цзюня «Мона Ліза – дизайн усмішки». *Журнал мистецтв Харбінського педагогічного університету*. 2008. №. 2. С. 72–73].
90. 朱春林. 对写实油画的思考. 2013. [Чжу Чуньлінь. Думки про реалістичний олійний живопис. 2013]. URL: http://www.360doc.com/content/20/0214/17/65054645_891998724.shtml
91. 李义 淳. 感悟当代写实主义绘画教学的两种思路. *美术观察*. 2011. № 4. 页. 52–56. [Лі Ічунь. Розуміння двох підходів до викладання сучасного реалістичного живопису. *Мистецьке спостереження*. 2011. № 4. С. 52–56].
92. 李修民. 魔幻现实主义析论. *当代外国文学*. 1989. № 1. 页. 13–19. [Лі Сюмінъ. Аналіз магічного реалізму. *Сучасна зарубіжна література*. 1989. № 1. С. 13–19].
93. 李娟. 齐白石绘画艺术谈片. *淮南师范学院学报*. 2007. 9 卷, 2 期第. 页. 99–100. [Лі Хуань. Бесіда про живописне мистецтво Ці Байші. *Журнал педагогічного університету Хуайнань*. 2007. Том 9, Випуск 2. С. 99–100].
94. 李宗源. 传承与多元—浅议中国新写实主义油画. *岱宗学刊 (泰安教育学院学报)* 2003. № 1. 页. 15–16. [Лі Цзунюань. Спадок і різноманітність:

- Коротке обговорення олійного живопису китайського нового реалізму. *Журнал Дайцзун (Журнал Тайаньського педагогічного коледжу)*. 2003. № 1. С. 15–16].
95. 李甜甜. 试论王沂东绘画中的欧洲传统和中国情怀. *艺术生活*. 2010. № 1. 页. 69–70. [Лі Тяньтянь. Про європейську традицію та китайські почуття в картинах Ван Ідуна. *Мистецьке життя*. 2010. № 1. С. 69–70].
 96. 李艳辉. 浅析中国当代写实油画—魔幻现实主义. *明日风尚*. 2016. [Лі Яньхуей. Короткий аналіз сучасного китайського реалістичного олійного живопису – магічний реалізм. *Мода завтрашнього дня*. 2016]. URL: <https://caod.oriprobe.com/issues/1671300/toc.htm>
 97. 黄鑫. 解读现代中国画的“淡妆”和“浓抹”相宜的和谐色彩观. *美术教育研究*. 2015. № 20. 页. 16–20. [Хуан Сін. Трактування гармонійного колірною поняття «легкий макіяж» і «важкий макіяж» в сучасному китайському живописі. *Дослідження мистецької освіти*. 2015. № 20, С. 16–20].
 98. 李镇. 关于身体的寓言—石冲艺术的一种阐释. *名作欣赏: 鉴赏版 (上旬)*. 2010 (12), 77–78. [Лі Чжень. Аллегорія тіла – інтерпретація мистецтва Ши Чонга. *Оцінка шедеврів: видання Appreciation (початок року)*. 2010, (12): 77–78].
 99. 杜德全. 看《欣慰中的年轻人》浅谈超写实油画的理念性. 2013. [Дю Декуан. Коротке обговорення концептуальної природи гіперреалістичного олійного живопису після перегляду «Юнак що радіє». 2013]. URL: <http://www.51papers.com/lw/69/25/wz2070369.htm>
 100. 杜静兰. 论王沂东油画艺术中的乡土情结. *佳木斯教育学院学报*. 2010. № 4. 页. 227–229. [Ду Цзінлань. Про рідні почуття в олійному живописі Ван Ідуна. *Журнал Інституту освіти Цзямусі*. 2010. № 4. С. 227–229].
 101. 杨飞云. 关于艺术, 关于写生. *中国经济周刊*. 2015. № 37. 页. 82–83. [Ян Фейюнь. Про мистецтво, про замальовки. *Китайський економічний тижневик*. 2015. № 37. С. 82–83].

102. 欧阳强. 画面合理性—具象写实油画的—隐性I构成. 江西师范大学. 2019. [Оуян Цян. Раціональність картини – імпліцитна композиція образного реалістичного олійного живопису. Педагогічний університет Цзянсі. 2019].
103. 永林, 夏丽, 刘溢. “贵妃醉酒”—从梅兰芳的“绝活”到画家刘溢的借用和演绎《中国艺术》 记者对画家刘溢的—次访谈. *中国艺术*. 2010. № 1. 页. 8–12. [Юнлін, Ся Лі, Лю І. «П’яна наложниця» – від «унікальної майстерності» Мей Ланьфан до запозичення та інтерпретації художником Лю І «Китайського мистецтва». Інтерв’ю репортера з художником Лю І. Китайське мистецтво. 2010. № 1. С. 8–12].
104. 池颖红. 中国当代现实社会的超现实主义寓言性绘画需求及表现. *中国科技纵横*. 2012. № 2. 页. 188–189. [Чі Інхонг. Попит і вираження сюрреалістичних алегоричних картин у сучасному китайському суспільстві. *Китайська наука і техніка*. 2012. № 2. С. 188–189].
105. 汪民安. 物化身体—关于石冲的绘画. 山花. 2018. [Ван Мінъань. Определенное тіло – про картини Ши Чонга. Гірські квіти. 2018]. URL: <https://caod.oriprobe.com/issues/1838803/toc.htm>
106. 沈嘉禄. 刘溢: 梦游在魔幻主义的交叉小径. *新民周刊*. 2012. № 5. 页. 71–73. [Шень Цзялу. Лю І: Лунатизм на перехресті магічного реалізму. *Щотижневик Сіньмін*. 2012. № 5. 页. 71–73].
107. 潘鸿. 冷军 “超限绘画” 的传承与演变. *东方艺术*. 2013. №. 1. 页. 142–147. [Пан Хонг. Спадок і еволюція «Трансцендентального живопису» Лен Цзюня. *Східне мистецтво*. 2013. №. 1. С. 142–147].
108. 熊乐. 王沂东油画艺术风格的研究 (Master’s thesis, 山西大学). 2012. [Сюн Ле. Дослідження художнього стилю олійного живопису Ван Ідуна (магістерська робота, Університет Шансі). 2012].
109. 牛东伟. 浅谈油画创作的中国化. *大众文艺: 学术版*. 2014. № 21. 页. 125–128. [Ніу Дунвей. Коротке обговорення китайських особливостей

- олійного живопису. *Популярна література та мистецтво: Академічне видання*. 2014. № 21. С. 125–128].
110. 牛二春. 浅谈杨飞云的绘画艺术. *社科纵横*. 2006. № 5. 页. 105–106. [Ніу Ерчунь. Коротка дискусія про мистецтво живопису Ян Фейюня. *Суспільствознавство*. 2006. № 5. С. 105–106].
111. 宋玉成. 中日吸收西方写实油画比较研究. 中国艺术研究院. 2006. [Сонг Юйчен. Порівняльне дослідження китайського та японського поглинання західного реалістичного олійного живопису. Китайська академія мистецтв. 2006].
112. 王俊松. 平面构成与近现代中国画初探. *美术向导*. 1998. № 6. 页. 30–32. [Ван Цзюньсон. Попереднє дослідження площинної композиції та сучасного китайського живопису. *Путівник по мистецтву*. 1998. № 6. С. 30–32].
113. 王兆军. 王沂东的风格. *艺术界*. 1997. №. 2. 页. 68–71. [Ван Чжаоцзюнь. Стил ь Ван Ідуна. *Мистецький світ*. 1997. №. 2. С. 68–71].
114. 王威. 浅析写实油画的中国情境. *美与时代: 美学 (下)*. 2009. № 11. 页. 72–74. [Ван Вей. Короткий аналіз китайського контексту реалістичного олійного живопису. *Краса і час: естетика (частина 2)*. 2009. № 11. С. 72–74].
115. 王建春. 浅析中国现实主义油画的艺术特征和精神内涵. *大众文艺: 学术版*. 2011. № 15. 页. 35–37. [Ван Цзяньчунь. Короткий аналіз художніх характеристик і духовних конотацій китайських реалістичних картин маслом. *Популярна література та мистецтво: Академічне видання*. 2011. № 15. С. 35–37].
116. 王梅芳. 生命的赞歌—王沂东和他的人物肖像画. *美术大观*. 2002. № 1. 页. 10–11. [Ван Мейфан. Ода життю – Ван Ідун і його портрети. *Художня панорама*. 2002. № 1. С. 10–11].

117. 王沂东. 画我的家乡—谈《沂蒙山》组画. (Doctoral dissertation). 1985.
[Ван Ідун. Картина «Моє рідне місто» – розмова про серію картин «Гора Імен». (докторська дисертація). 1985].
118. 王沂东. 写实油画创作断想. 北京画院. 2011. [Ван Ідун. Думки про реалістичний олійний живопис. Пекінська академія живопису. 2011]. URL: http://dh.dha.ac.cn/Journal/Article?id=283744&table=DHXCJFD_METADAT_A
119. 王沂东. 在坚守中追梦—写在 2013 年亚洲艺术博览会 “王沂东油画艺术研究室作品邀请展”. 美术大观. 2013. № 3. 页. 14–21. [Ван Ідун. Наполегливо йти до мрій - написано на Азійському мистецькому ярмарку 2013 року «Запрошувальна виставка робіт дослідницького офісу художнього живопису Wang Yidong». *Художня панорама*. 2013. № 3. С. 14–21].
120. 王沂东. 王沂东: 我和油画的缘分. 2013. [Ван Ідун. Ван Ідун: моя доля з олійним живописом. 2013.] URL: https://www.sohu.com/a/450709621_100141112
121. 王沂东. “以情写实, 以实抒情”—访谈 王沂东. 流行色. 2017. № 9. 页. 9–14. [Ван Ідун. «Писати реалістично з емоціями, виражати емоції з реальністю» – інтерв’ю з Ван Ідуном. *Популярні кольори*. 2017. № 9. С. 9–14].
122. 王沂东. 王沂东作品. 2018. [Ван Ідун. Творчість Ван Ідуна. 2018]. URL: http://whysrc.com/news_content.asp?id=3183&bh=7
123. 王沂东. “以情写实, 以实抒情”—访谈 王沂东. 流行色. 2017. № 9. 页. 9–14. [Ван Ідун. «Писати реалістично з емоціями, виражати емоції з реальністю» – інтерв’ю з Ван Ідуном. *Популярні кольори*. 2017. № 9. С. 9–14].
124. 王沂东. 王沂东油画散谈. 油画家. 1992. №. 8. 页. 57–59. [Ван Ідун. Дискусії про картини маслом Ван Ідуна. *Олійний художник*. 1992. №. 8. С. 57–59].

125. 王润甜. 浅析画家王沂东作品中的中国绘画元素. *艺术评论*. 2019. № 13. 页 . 35–39. [Ван Рунтянь. Короткий аналіз елементів китайського живопису в творчості художника Ван Ідуна. *Мистецький огляд*. 2019. № 13. С. 35–39].
126. 王燕红. 冷军超写实油画艺术中的技法研究. *艺术研究 (哈尔滨师范大学艺术学报)*. 2019. №. 6. 页 . 12–13. [Ван Яньхун. Дослідження техніки гіперреалістичного живопису Лен Цзюня. *Мистецькі дослідження (журнал мистецтв Харбінського педагогічного університету)*. 2019. №. 6. С. 12–13].
127. 王菲, 张进平. 中国 80 后写实油画在当代油画中的呈现. *大众文艺: 学术版*. 2015. № 2. 页 .72–77. [Фей Вонг, Чжан Цзіньпін. Презентація китайського реалістичного олійного живопису після 80-х років у сучасному олійному живописі. *Популярна література: Академічне видання*. 2015. № 2. С. 72–77].
128. 王跃龙. 魔幻的戏剧象征–刘溢绘画作品. *丰富多彩的*. 2014. №3. 页. 225–227. [Ван Юелун. Чарівні драматичні символи – картини Лю І. *Барвистий*. 2014. № 3. С. 225–227].
129. 石冲, 尚阳. 中国当代油画名家个案研究–石冲. 石家庄: 河北美术出版社. 2001. [Ши Чон, Шанг Янг. Приклад відомих сучасних китайських художників – Ши Чон. Шіцзячжуан: Видавництво витончених мистецтв Хебея. 2001].
130. 石冲, 陈默. 物体–水–空气和身体物语之十一. *南方文坛*. 2015. [Ши Чон і Чен Мо. Предмети, вода, повітря і тіло, розповідь 11. Південний літературний форум. 2015]. URL: <http://jdzszzpyt.lib.libsou.com/info/198949.aspx>
131. 石泰峰, 王泊乔. 小院里的大画家–姜国芳, 王沂东, 杨飞云印象记. *收藏界*. 2005. № 3. 页. 20–21. [Ши Тайфен, Ван Боцяо. Великі художники в

- маленькому дворику – враження від Цзян Гофана, Ван Ідуна та Ян Фейюня. *Колекція*. 2005. № 3. С. 20–21].
132. 范达明. 徐永祥美术短评集. 杭州: 浙江大学出版社. 2011. [Фан Дамінг. Колекція огляду мистецтва Сю Юнсяна. Ханчжоу: Видавництво Чжецзянського університету. 2011].
133. 薛军, 杨尧. 异军突起的具象写实绘画–试论石冲, 郭润文, 冷军的创作方法及其绘画技法. *美术学报*. 2003. 输出. 4. 页. 28–29. [Сюе Цзюнь, Ян Яо. Раптовий підйом фігуративного реалістичного живопису: про творчі методи та техніку малювання Ши Чонга, Го Рунвеня та Ленг Цзюня. *Журнал образотворчого мистецтва*. 2003. Т. 4. С. 28–29].
134. 薛军, 杨尧. 异军突起的具象写实绘画–试论石冲, 郭润文, 冷军的创作方法及其绘画技法. *美术学报*. 2003. 输出. 4. 页. 28–29. [Сюе Цзюнь, Ян Яо. Раптовий підйом фігуративного реалістичного живопису: про творчі методи та техніку малювання Ши Чонга, Го Рунвеня та Ленг Цзюня. *Журнал образотворчого мистецтва*. 2003. Т. 4. С. 28–29].
135. 薛嘉慧. 论述现实主义与新现实主义油画的异. *报刊荟萃*. 2018. № 3. 页. 190–194. [Сюе Цзяхуей. Обговорення відмінностей між реалізмом і неореалізмом олійного живопису. *Колекція газет*. 2018. № 3. С. 190–194].
136. 袁敏. 我看中国的“超级写实主义”. *美术研究*. 2001. № 2. 页. 47–48. [Юань Мін. Мій погляд на китайський «Суперреалізм». *Дослідження образотворчого мистецтва*. 2001. № 2. С. 47–48].
137. 裴爱婵. 浅析冷军油画作品的艺术特点. *长春师范大学学报*. 2015. 体积. 34. № 1. 页. 197–198. [Пей Айчан. Короткий аналіз художніх особливостей олійного живопису Ленг Цзюня. *Журнал педагогічного університету Чанчунь*. 2015. Т. 34. №. 1. С. 197–198].
138. 许乔昌. “美的标准”–读冷军油画作品之感. *美与时代: 美术学刊*. 2018. № 4. 页. 33–34. [Сюй Цяочан. «Еталон краси» - Мої враження від картин

- Ленг Цзюня маслом. *Краса і часи: журнал образотворчого мистецтва*. 2018. № 4. С. 33–34].
139. 许晶. 限制–自由–冷军油画作品展. *东方艺术*. 2012. №. 23. 页. 16. [Сюй Цзін. Обмеження–Свобода – Виставка олійного живопису Лен Цзюня. *Східне мистецтво*. 2012. №. 23. С. 16].
140. 贺戴. 冷军油画作品的表现与表达. *文艺生活*. 2015. №. 5. 页. 34. [Хе Дай. Виконання та експресія олійних картин Ленг Цзюня. *Мистецьке життя*. 2015. №. 5. С. 34].
141. 贾方舟. 忻东旺: 新现实主义的面旗. *艺术评论*. 2006. № 1. 页. 39–41. [Цзя Фанчжоу. Сінь Дунван: Прапор нового реалізму. *Мистецтвознавство*. С. 39–41].
142. 路瑶. 探析光在现代中国画中的运用. *美术教育研究*. 2013. № 14. 页. 18–21. [Лу Яо. Вивчення застосування світла в сучасному китайському живописі. *Дослідження мистецької освіти*. 2013. № 14. С. 18–21].
143. 陈辉. 写实油画雅俗共赏. *市场报*. 2007. [Чень Хуей. Реалістичні картини маслом цінуються як елітою, так і масами. *Новини ринку*. 2007].
144. 邓亮生. 畅游艺海, 情系民间–忻东旺的创作写生. *美术界*. 2011. № 7. 页. 70–75. [Ден Ляншен. Насолоджуватися морем мистецтва та піклуватися про людей – творчі замальовки Сінь Дунван. *Мистецький світ*. 2011. № 7. С. 70–75].
145. 邱晞. 冷军油画的“艺术真实”性漫谈. *美与时代 (下)*. 2019. Т. 8. [Цю Сі. Коротка дискусія про «художню правду» олійних картин Ленг Цзюня. *Краса і часи (частина 2)*. 2019. Т. 8]. URL: <http://meiyushidai.com/list.asp?id=750>
146. 邱晞. 震撼人心的艺术真实–谈冷军的实体写生油画. *学习月刊*. 1994. №. 8. 页. 48–51 [Цю Сі. Шокуюча художня реальність: про картини Ленг Цзюня маслом з натури. *Навчальний місяць*. 1994. № 8. С. 48–51].

147. 陈丹青. 同学刘溢. *美术大观*. 2016. № 8. 页. 22–26. [Чень Данцін. Мій однокласник Лю І. *Художня панорама*. 2016. № 8. С. 22–26].
148. 陈朝琴. 具象极至的多重隐喻–浅析冷军, 石冲油画艺术. *文艺生活*. 2011. №. 1. 页. 43–44. [Чень Чаоцінь. Численні метафори з надзвичайною конкретністю – короткий аналіз мистецтва олійного живопису Ленг Цзюня та Ши Чонга. *Мистецьке життя*. 2011. № 1. С. 43–44].
149. 陈立旭. 当代文化趋势: 等级界限的模糊. *中共杭州市委党校学报*. 2004. № 1.1. 页. 38–42. [Чень Лісю. Сучасні культурні тенденції: стирання класових кордонів. *Журнал партійної школи муніципального комітету КПК Ханчжоу*. 2004. № 1.1. С. 38–42].
150. 韦启美. 关于新写实主义油画–看张路江作品想到的. *美术研究*. 1994. № 4. 页. 48–49. [Вей Цімей. Про новий реалістичний олійний живопис – думки після перегляду робіт Чжана Луцзяна. *Дослідження образотворчого мистецтва*. 1994. № 4. С. 48–49].
151. 韦启美. 关于新写实主义油画–看张路江作品想到的. *美术研究*. 1994. № 4. 页. 48–49. [Вей Цімей. Про новий реалістичний олійний живопис – думки після перегляду робіт Чжана Луцзяна. *Дослідження образотворчого мистецтва*. 1994. № 4. С. 48–49].
152. 顾丞峰. 观念性介入, 当代绘画的新课题–从张晓刚, 石冲作品谈起. 批评的时代. 2003. 体积 3. [Гу Ченфен. Концептуальне втручання, нова тема в сучасному живописі: починаючи з робіт Чжан Сяогана та Ши Чонга. *Епоха критики*. Т. 3].
153. 马增鸿. 新时期中国现实主义油画的基本品格. 南京: 江苏美术出版社. 2006. [Ма Цзенхун. Основні характеристики китайського реалістичного олійного живопису нової епохи. Нанкін: видавництво Jiangsu Fine Arts. 2006]. URL: <https://collection.sina.com.cn/yhds/20140106/0916139249.shtml>

154. 魏建明. 困境与突围—关于现代中国画的回顾与思考. 戏剧之家. 2016. № 24. 页. 188. [Вей Цзяньмін. Дилема і прорив – Огляд і роздуми про сучасний китайський живопис. Будинок драми. 2016. № 24. С. 188].
155. 鲁虹. 新世纪以来的中国当代油画. 画刊. 2011. № 6. 页. 27–29. [Лу Хун. Сучасний олійний живопис з часів Нового століття. Ілюстрований журнал. 2011. № 6. С. 27–29].
156. 黄海燕. 后现代语境下的石冲油画创作. 艺术百家. 2009. Т. 25. №. А01. 页. 249–251. [Хуан Хайян. Творіння олійного живопису Ши Чона в контексті постмодерну. Мистецька сотня. 2009. Т. 25. № А01. С. 249–251].
157. 王沂东. 王沂东: 我和油画的缘分. 读者欣赏. 2013. №. 3. 页. 72–77 [Ван Ідун Ван Ідун: Моя доля з олійним живописом. Читацька оцінка. 2013. № 3. С. 72–77].
158. 李澜雪. 王安忆的“法式三联像”—论译本副文本对中国作家域外文学形象的构建. 上海翻译. 2023. №. 6. 页. 90–94 [Лі Ланьсюе. Французький триптих – про побудову зарубіжного літературного образу китайських письменників. Шанхайський журнал перекладачів. 2023. № 6. С. 90–94].
159. 刘栋. 论印象派画家的绘画风格. 天水师范学院学报. 2003. № 23(3). 页. 109–110. [Лю Дун (2003). Про стиль живопису художників—імпресіоністів. Журнал педагогічного університету Тяньшуй. 2003. № 23(3). С. 109–110].
160. 彭彤. 全球化与中国图像. 四川美术出版社. 2005 [Пен Цзунь. Глобалізація та китайські образи. Видавництво Sichuan Fine Arts Publishing House, 2005].
161. 刘溢. 司徒勇六胖子油画技法. 人民美术出版社. 2012. 162 页. [Лю І. Техніка написання жирним маслом Situ Yongliu. Видавництво народного образотворчого мистецтва. 2012. 162 с.]
162. 孙琳琳. 关起门来折磨自己 打开门来吓唬别人 刘溢访谈录. 2006. [Сунь Лінлін. Мучити себе за зачиненими дверима, лякати інших відкритими

дверима - Інтерв'ю з Лю І. 2006]. URL:
https://blog.sina.com.cn/s/blog_42a8e8b201000500.html

163. 刘晓丹. 王沂东: 实力集聚在中国的景象之间. 艺术与投资. 2007. № 11. 页. 68–69. [Лю Сяодан. Ван Ідун: Сила зосереджена в ландшафті Китаю. *Мистецтво та інвестиції*. 2007. № 11. С. 68–69].
164. 钟漫天. 合卺之礼–《中华婚俗文化》. 艺术设计研究. № 2. 页. 27–35. [Чжун Мантян (2017). Церемонія одруження – Китайські весільні звичаї та культура. *Дослідження мистецтва та дизайну*. 2017. № 2. С. 27–35].
165. 冷军. 《冷军油画作品集》. 安徽美术出版社. 2016. [Лен Цзюнь. «Колекція картин маслом Лен Цзюня». Видавництво Anhui Fine Arts. 2016]. URL: <https://huaban.com/boards/24863781>
166. 何彪. 王沂东和陈丹青油画创作民族化比较研究. 贵州民族大学. 2019. [Хе Бяо. Порівняльне дослідження націоналізації створення олійного живопису Ван Ідуном і Чень Данціном. Національний Університет Гуйчжоу. 2019].

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1. Цюань Шаньші (全山石). Хоробрий і непохитний. 1961. Полотно, олія. 233x217
- Іл. 2. Ян Фейюнь (杨飞云). Дев'ятнадцять років. 1988. Полотно, олія. 100x80
- Іл. 3. Ай Сюань (艾軒). Сокіл що летить у небі. 2018. Полотно, олія. 130x150
- Іл. 4. Сінь Дунван (忻东旺). Ченчен. 1995. Полотно, олія. 150x160
- Іл. 5. Лю І (刘溢). Я розповідаю історію про золоте яблуко. 1989. Полотно, олія. 129x172
- Іл. 6. Лю І (刘溢). Пліт Медузи. 1996. Полотно, олія. 122x152
- Іл. 7. Ван Ідун (王沂東). Новий рік. 1977. Полотно, олія. 150x110
- Іл. 8. Ван Ідун (王沂東). Давнє гірське село. 1983. Полотно, олія. 120x120
- Іл. 9. Ван Ідун (王沂東). Сільська мати і донька. 1984. Полотно, олія. 120x120
- Іл. 10. Ши Чон (石冲). Пророк. 1988. Полотно, олія. 160x96
- Іл. 11. Ши Чон (石冲). Серія оповідань (2 твори). 1995–1996. Полотно, олія. 25x17
- Іл. 12. Ши Чон (石冲). Образ життя. 1992. Полотно, олія. 180x90
- Іл. 13. Ши Чон (石冲). Людина, яка іде. 1993. Полотно, олія. 180x80
- Іл. 14. Процес створення картини «Людина, яка іде». 1993
- Іл. 15. Лен Цзюнь (冷军). Столове срібло. 1993. Полотно, олія. 65x53
- Іл. 16. Лен Цзюнь (冷军). Культурні реліквії: новий дизайн продукту–І. 1993. Полотно, олія. 97x127
- Іл. 17. Лен Цзюнь (冷军). Пейзаж століття 3.1995. Полотно, олія. 200x105
- Іл. 18. Лю І (刘溢). Назустріч майбутньому. Кін. 1980–х р. Полотно, олія. 152x152

- Іл. 19. Лю І (刘溢). Червоний кінь. Кін. 1980–х р. Полотно, олія, авторська техніка
- Іл. 20. Лю І (刘溢). Ой, Канада! 1994. Полотно, олія. 122х112
- Іл. 21. Лю І (刘溢). Вечірня прогулянка безлюдною стежкою. 1995. Полотно, олія. 122х91
- Іл. 22. Лю І (刘溢). Людина на місяці. 1995. Полотно, олія. 36х48
- Іл. 23. Лю І (刘溢). Пекін 2008. 2006. Полотно, олія. 121х152
- Іл. 24. Лю І (刘溢). Трійця. 2006. Полотно, олія. 91х76
- Іл. 25. Лю І (刘溢). Дівчина–фесрверк. 2010. Полотно, олія, дерев'яна коробка. 118×69×10
- Іл. 26. Ван Ідун (王沂東). Будинок селянина. 1989. Полотно, олія. 45х45
- Іл. 27. Ван Ідун (王沂東). Ось такий дворик. 1983. Полотно, олія. 180х180
- Іл. 28. Ван Ідун (王沂東). Грамотність II. 1982. Полотно, олія. 182х117
- Іл. 29. Ван Ідун (王沂東). Ранок Ерніу. 1988. Полотно, олія. 180х120
- Іл. 30. Ван Ідун (王沂東). Оголена біля вікна. 1988. Полотно, олія. 50х60
- Іл. 31. Ван Ідун (王沂東). Будинок (Весілля). 1998. Полотно, олія. 180,5х190,5
- Іл. 32. Ван Ідун (王沂東). Веселощі у весільній кімнаті. 1998. Полотно, олія. 190,5х180,5
- Іл. 33. Ван Ідун (王沂東). Щаслива подія в Тайхан. 2008–2014. Полотно, олія. 180х350
- Іл. 34. Ши Чон (石冲). Сушена риба. 1991. Полотно, олія. 60х55
- Іл. 35. Ши Чон (石冲). Серія «Monogatari. Вода, повітря, тіло». 2006. Полотно, олія. 40х56
- Іл. 36. Ши Чон (石冲). Тінь. 2018. Полотно, олія. 150х80
- Іл. 37. Ши Чон (石冲). Оголена. 2008. Полотно, олія. 100х50
- Іл. 38. Ши Чон (石冲). Пиловий шар повітря. 2022. Полотно, олія. 160×120
- Іл. 39. Лен Цзюнь (冷军). Про дизайн мережі. 1993. Полотно, олія. 180х130

- Іл. 40. Лен Цзюнь (冷军). Культурні реліквії: дизайн нового продукту–ІІ («Пам'ятник»). 1994. Полотно, олія. 170х100
- Іл. 41. Лен Цзюнь (冷军). Пентаграма. 1999. Полотно, олія. 130х130
- Іл. 42. Лен Цзюнь (冷军). Мутація – тернова ложка. 2000. Полотно, олія. 60х18
- Іл. 43. Лен Цзюнь (冷军). Розробка усмішки Мони Лізи. 2004. Полотно, олія. 125х45
- Іл. 44. Лю І (刘溢). Чотири пори року – Зима. 2000. Полотно, олія. 121х91
- Іл. 45. Лю І (刘溢). Нарцис. 2004. Полотно, олія. 76х60,7
- Іл. 46. Лю І (刘溢). Мертві схожі на цю. 2007. Полотно, олія. 88х152
- Іл. 47. Лю І (刘溢). Кульбаба. 2007. Полотно, олія. 152х100
- Іл. 48. Лю І (刘溢). Назустріч майбутньому. 2008. Полотно, олія. 152х152
- Іл. 49. Лю І (刘溢). Дівчина з низьким вмістом вуглецю. 2008. Полотно, олія. 180х120
- Іл. 50. Лю І (刘溢). Мелодія в серці. 2008. Полотно, олія. 150х90
- Іл. 51. Лю І (刘溢). Глиняна дівчина. 2009. Полотно, олія. 110х152,4
- Іл. 52. Лю І (刘溢). Оголена модель біля мольберта. 2005. Полотно, олія, темпера. 121,9х91,4
- Іл. 53. Лю І (刘溢). Наляканий. 2015. Полотно, олія. 80х100
- Іл. 54. Лю І (刘溢). ТісТасТатто–ІІ. 2003. Полотно, олія. 157х121
- Іл. 55. Лю І (刘溢). Без назви. 2002. Папір, олія, поталь. 92.3х66.2
- Іл. 56. Лю І (刘溢). Сюзанна. 2001. Полотно, олія. 70х60
- Іл. 57. Лю І (刘溢). Розваги у весільній кімнаті. 2013. Полотно, олія. 179х170
- Іл. 58. Лю І (刘溢). Чжун Куй одружується на сестрі. 2012. Полотно, олія. 150х150
- Іл. 59. Лю І (刘溢). Воєначальник. 2011. Полотно, олія, дерев'яна коробка. 180х120х5

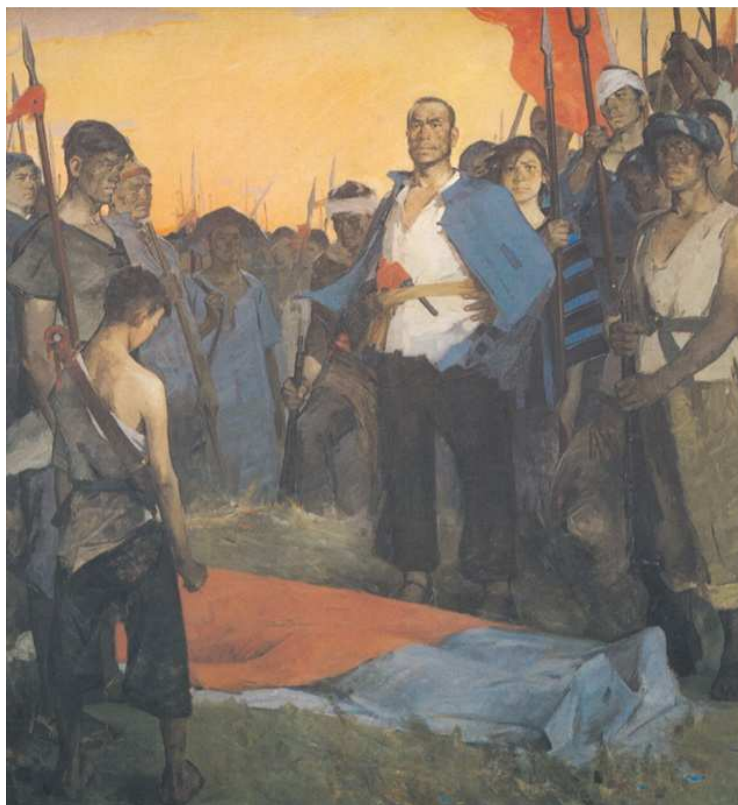
- Іл. 60. Лю І (刘溢). Полуниця стигла. 2009. Полотно, олія. 120x130
- Іл. 61. Лю І (刘溢). Китайська покоївка. 2007–2009. Полотно, олія. 150x120
- Іл. 62. Лю І (刘溢). Парад. 1994. Полотно, олія. 121x157
- Іл. 63. Лю І (刘溢). Опівнічна поїздка. 2010. Полотно, олія. 70x135
- Іл. 64. Лю І (刘溢). Дівчина–осінь. 2003. Полотно олія. 121x61
- Іл. 65. Ван Ідун (王沂東). Зимове сонце. 1989. Полотно, олія. 100x150
- Іл. 66. Ван Ідун (王沂東). Дощ Меншань. 1991. Полотно, олія. 190x185
- Іл. 67. Ван Ідун (王沂東). Повернення до маминого дому. 1988. Полотно, олія. 100x100
- Іл. 68. Ван Ідун (王沂東). Сонце місяць, озеро. 2002. Полотно, олія. 79x100
- Іл. 69. Ван Ідун (王沂東). Дотик білих хмар. 2008. Полотно, олія. 100x100
- Іл. 70. Ван Ідун (王沂東). Уйгурка у традиційному костюмі. 2012. Полотно, олія. 60x120
- Іл. 71. Ван Ідун (王沂東). Ранковий туман у горі Меншань. 2011. Полотно, олія. 120x120
- Іл. 72. Ван Ідун (王沂東). Цвітіння персика. 1998. Полотно, олія. 104x104
- Іл. 73. Ван Ідун (王沂東). Бегонія на вітерці. 2018. Полотно, олія. 80x60
- Іл. 74. Ван Ідун (王沂東). Похмура. 1992. Полотно, олія. 153x103
- Іл. 75. Ван Ідун (王沂東). Наречена. 1993. Полотно, олія. 150 x 100
- Іл. 76. Ван Ідун (王沂東). Слухаючи дощ. 2006. Полотно, олія. 100x90
- Іл. 77. Ван Ідун (王沂東). Портрет дружини художника. 1979. Полотно, олія. 39x30
- Іл. 78. Ван Ідун (王沂東). Ескіз жінки в Сіньцзяні. 1981. Полотно, олія. 55x73
- Іл. 79. Ши Чон (石冲). Процес роботи над картиною «Сушена риба». 1991
- Іл. 80. Ши Чон (石冲). Образ життя II. 1992. Полотно, олія. 180x90
- Іл. 81. Ши Чон (石冲). Жінка і риба. 1993. Полотно, олія. 96x72
- Іл. 82. Ши Чон (石冲). Людина, яка іде 2. 1993. Полотно, олія. 180x80

- Іл. 83. Ши Чон (石冲). Юнак, що радіє. 1995. Полотно, олія. 152х74
- Іл. 84. Ши Чон (石冲). Сучасний краєвид. 1996. Полотно, олія. 215х165
- Іл. 85. Ши Чон (石冲). Робочий ескіз картини «Сучасний краєвид».1996
- Іл. 86. Ши Чон (石冲). Сцена або Етап. 1997. Полотно, олія. 240х85
- Іл. 87. Ши Чон (石冲). Портрет певного дня, місяця та року. 1999. Полотно, олія. 190х85
- Іл. 88. Ши Чон (石冲). Підготовка моделі до зйомки. Етап роботи над картиною «Портрет певного дня, місяця та року».1999
- Іл. 89. Ши Чон (石冲). Людина в пляшці. 2002. Полотно, олія. 26х20
- Іл. 90. Ши Чон (石冲). Оголена в декораціях. 2011. Полотно, олія. 260х145
- Іл. 91. Ши Чон (石冲). Історія, вода, повітря, тіло № 1. 2006. Полотно, олія. 27х40
- Іл. 92. Ши Чон (石冲). Історія, вода, повітря, тіло № 12. 2006. Полотно, олія. 40х56
- Іл. 93. Ши Чон (石冲). Історія, вода, повітря, тіло № 14. 2006. Полотно, олія. 41х28
- Іл. 94. Ши Чон (石冲). Історія, вода, повітря, тіло № 5. 2006. Полотно, олія. 110х130
- Іл. 95. Ши Чон (石冲). Історія, вода, повітря, тіло № 7. 2006. Полотно, олія. 50,5х35,5
- Іл. 96. Ши Чон (石冲). Сидяча оголена.1980—ті р. Полотно, олія. 54х45,5
- Іл. 97. Ши Чон (石冲). Вода, повітря, тіло № 34. 2014. Папір, акрил, акварель. 36х36
- Іл. 98. Ши Чон (石冲). Вода, повітря, тіло № 25. 2014. Папір, акрил, акварель. 45х25
- Іл. 99. Ши Чон (石冲). Вода, повітря, портрет № 8. 2014. Папір, акрил, акварель. 40х31

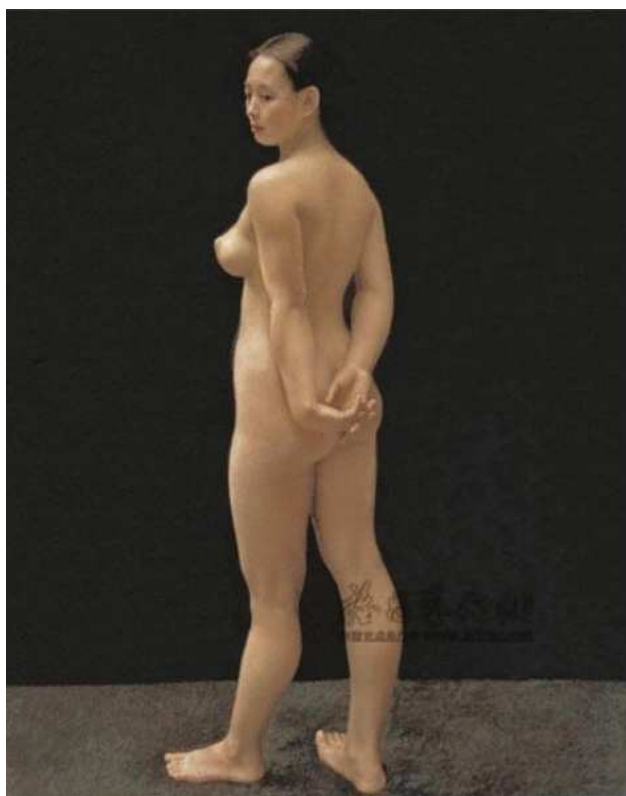
- Іл. 100. Ши Чон (石冲). Вода, повітря, портрет № 9. 2014. Папір, акрил, акварель. 40х29
- Іл. 101. Лен Цзюнь (冷军). Пейзаж століття 1. 1994. Полотно, олія. 120×180
- Іл. 102. Лен Цзюнь (冷军). Пейзаж століття 2. 1995. Полотно, олія. 105х200
- Іл. 103. Лен Цзюнь (冷军). Пейзаж століття 4. 1995. Полотно, олія. 200х105
- Іл. 104. Лен Цзюнь (冷军). П'ятикутна зірка–II. 1999. Полотно, олія. 50х50
- Іл. 105. Лен Цзюнь (冷军). Натюрморт з персиками. 2005. Полотно, олія. 48х38
- Іл. 106. Лен Цзюнь (冷军). Портрет Сяо Луо. 2005. Полотно, олія. 125х33
- Іл. 107. Лен Цзюнь (冷军). Мегранат. 2003. Полотно, олія. 35х30
- Іл. 108. Лен Цзюнь (冷军). Ставок з лотосами. 2005. Полотно, олія. 51х61
- Іл. 109. Лен Цзюнь (冷军). Сосна. 2006. Полотно, олія. 70х50
- Іл. 110. Лен Цзюнь (冷军). Портрет Мізі. 2007. Полотно, олія. 50х40

ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



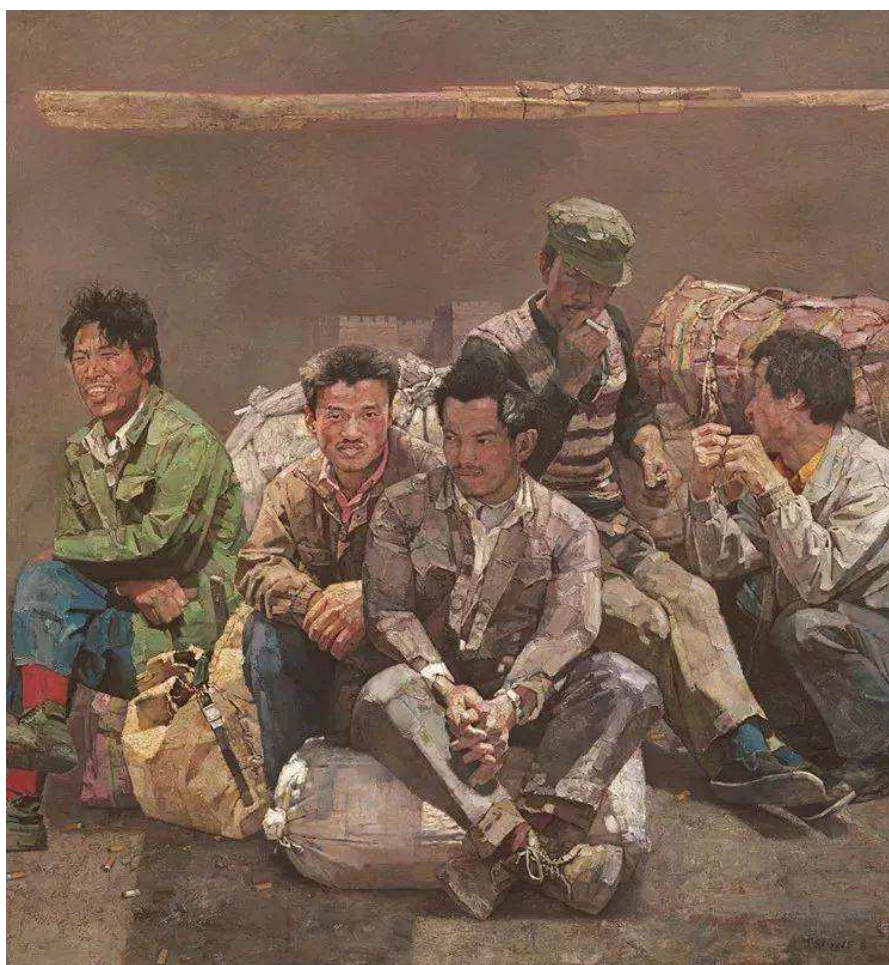
Іл. 1. Цюань Шаньші. Хоробрий і непохитний. 1961. Полотно, олія. 233х217



Іл. 2. Ян Фейюнь. Дев'ятнадцять років. 1988. Полотно, олія. 100х80



Іл. 3. Ай Сюань. Сокіл що летить у небі. 2018. Полотно, олія. 130x150



Іл. 4. Сінь Дунван. Ченчен. 1995. Полотно, олія. 150x160



Іл. 5. Лю І. Я розповідаю історію про золоте яблуко. 1989. Полотно, олія.
129х172



Іл. 6. Лю І. Пліт Медузи. 1996. Полотно, олія. 122х152



Іл. 7. Ван Ідун. Новий рік. 1977. Полотно, олія. 150х110



Іл. 8. Ван Ідун. Давнє гірське село. 1983. Полотно, олія. 120х120



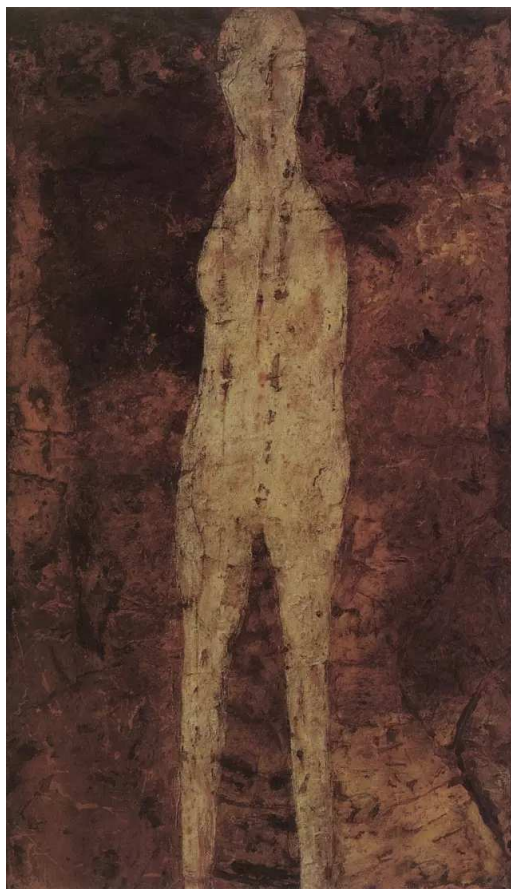
Іл. 9. Ван Ідун. Сільська мати і донька. 1984. Полотно, олія. 120х120



Іл. 10. Ши Чон. Пророк. 1988. Полотно, олія. 160х96



Іл. 11. Ши Чон. Серія оповідань (2 твори). 1995–1996. Полотно, олія. 25х17



Іл. 12. Ши Чон. Образ життя. 1992. Полотно, олія. 180х90



Іл. 13. Ши Чон. Людина, яка іде. 1993. Полотно, олія. 180×80



Іл. 14. Процес створення картини «Людина, яка іде». 1993



Іл. 15. Лен Цзюнь. Столове срібло. 1993. Полотно, олія. 65х53



Іл. 16. Лен Цзюнь. Культурні реліквії: новий дизайн продукту–І. 1993.
Полотно, олія. 97х127



Іл. 17. Лен Цюнь. Пейзаж століття 3.1995. Полотно, олія. 200х105



Іл. 18. Лю І. Назустріч майбутньому. Кін. 1980-х р. Полотно, олія. 152х152



Іл. 19. Лю І. Червоний кінь. Кін. 1980–х р. Полотно, олія, авторська техніка



Іл. 20. Лю І. Ой, Канада! 1994. Полотно, олія. 122x112



Іл. 21. Лю І. Вечірня прогулянка безлюдною стежкою. 1995. Полотно, олія.
122х91



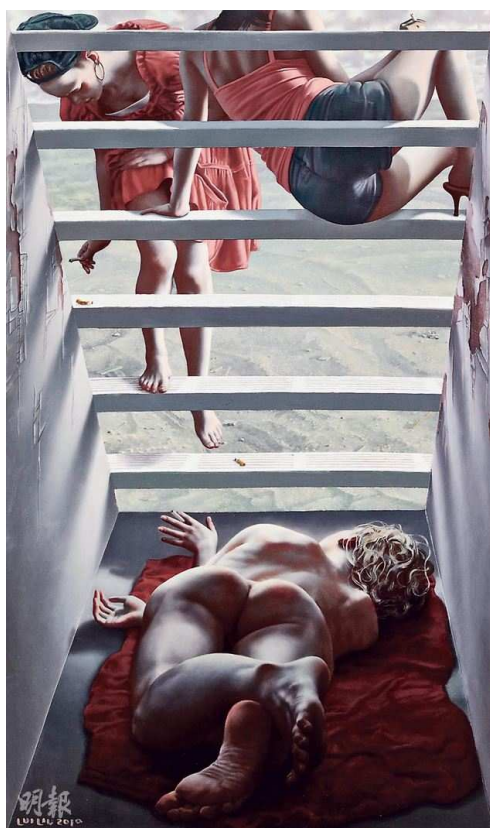
Іл. 22. Лю І. Людина на місяці. 1995. Полотно, олія. 36х48



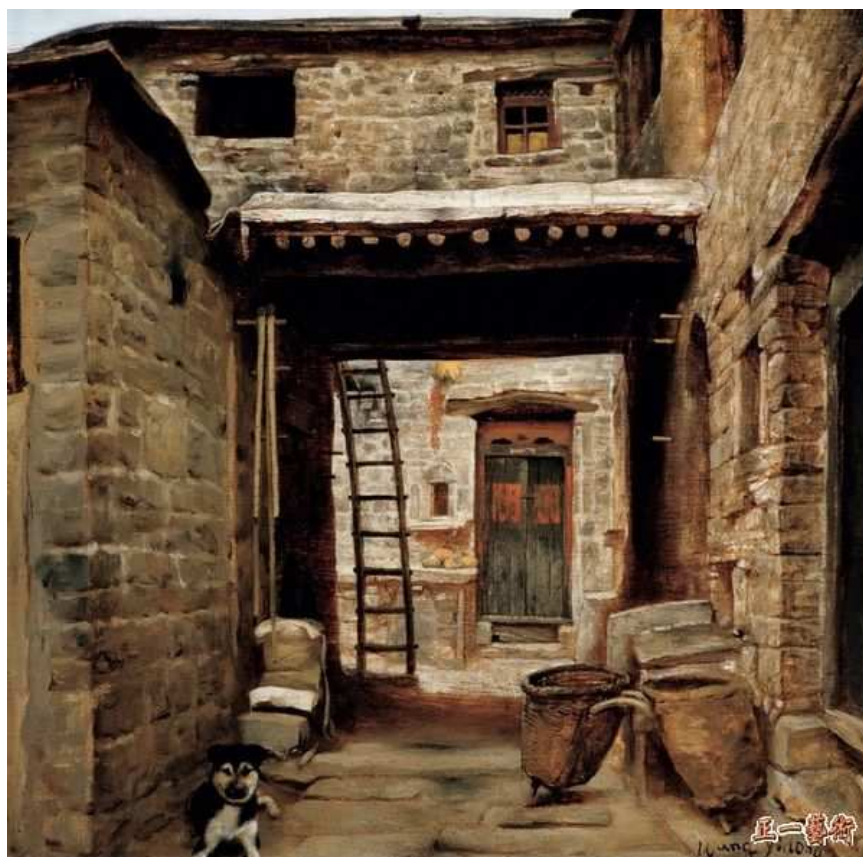
Іл. 23. Лю І. Пекін 2008. 2006. Полотно, олія. 121х152



Іл. 24. Лю І. Трійця. 2006. Полотно, олія. 91х76



Іл. 25. Лю І. Дівчина-феєрверк. 2010. Полотно, олія, дерев'яна коробка.
118×69×10



Іл. 26. Ван Ідун. Будинок селянина. 1989. Полотно, олія. 45х45



Іл. 27. Ван Ідун. Ось такий дворик. 1983. Полотно, олія. 180х180



Іл. 28. Ван Ідун. Грамотність II. 1982. Полотно, олія. 182х117



Іл. 29. Ван Ідун. Ранок Ерніу. 1988. Полотно, олія. 180х120



Іл. 30. Ван Ідун. Оголена біля вікна. 1988. Полотно, олія. 50х60



Іл. 31. Ван Ідун. Будинок (Весілля). 1998. Полотно, олія. 180,5x190,5

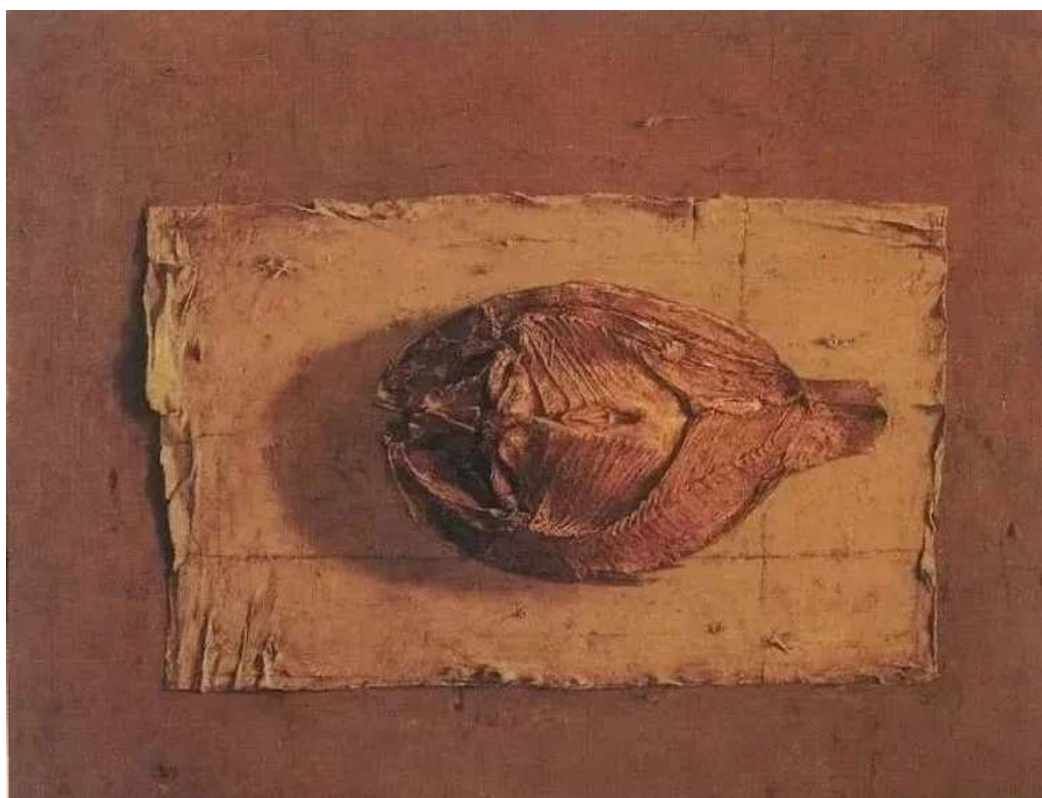


Іл. 32. Ван Ідун. Веселощі у весільній кімнаті. 1998. Полотно, олія.

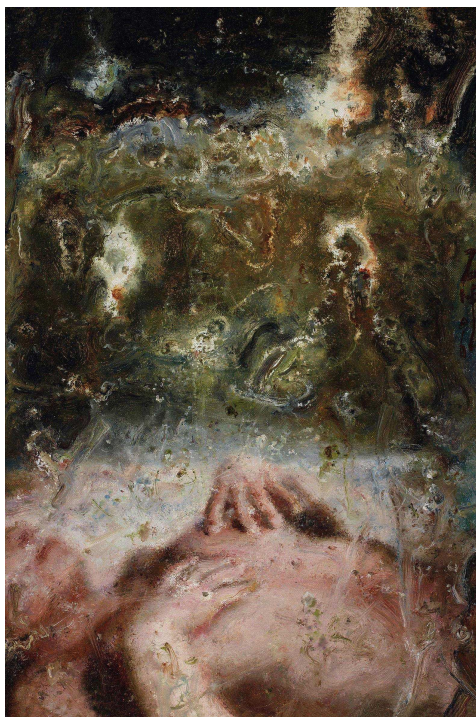
190,5x180,5



Іл. 33. Ван Ідун. Щаслива подія в Тайхан. 2008–2014. Полотно, олія. 180x350



Іл. 34. Ши Чон. Сушена риба. 1991. Полотно, олія. 60x55



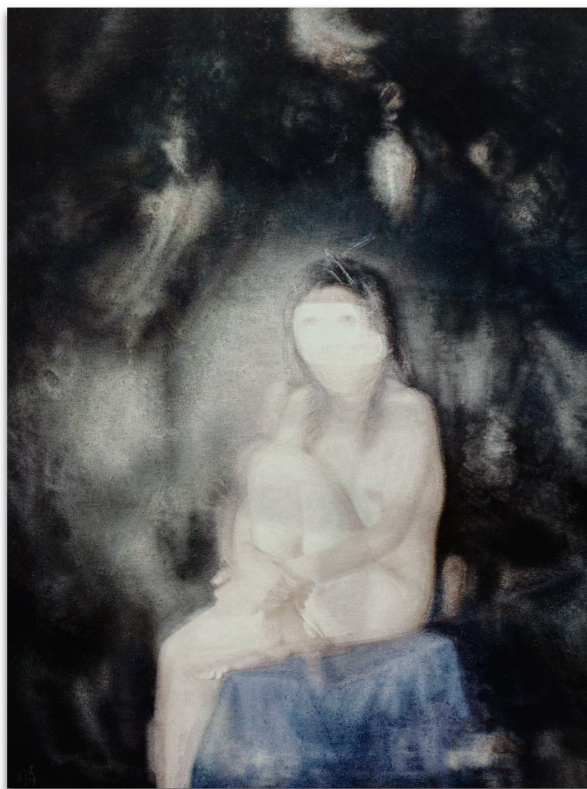
Іл. 35. Ши Чон. Серія «Monogatari. Вода, повітря, тіло». 2006. Полотно, олія.
40x56



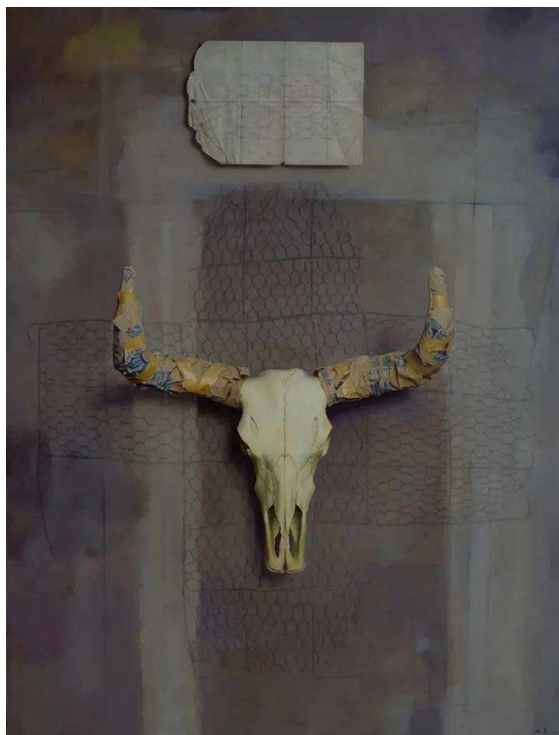
Іл. 36. Ши Чон. Тінь. 2018. Полотно, олія. 150x80



Іл. 37. Ши Чон. Оголена. 2008. Полотно, олія. 100х50



Іл. 38. Ши Чон. Пиловий шар повітря. 2022. Полотно, олія. 160×120



Іл. 39. Лен Цзюнь. Про дизайн мережі. 1993. Полотно, олія. 180х130



Іл. 40. Лен Цзюнь. Культурні реліквії: дизайн нового продукту–II («Пам'ятник»). 1994. Полотно, олія. 170х100



Іл. 41. Лен Цзюнь. Пентаграма. 1999. Полотно, олія. 130х130



Іл. 42. Лен Цзюнь. Мутація – тернова ложка. 2000. Полотно, олія. 60х18



Іл. 43. Лен Цзюнь. Розробка усмішки Мони Лізи. 2004. Полотно, олія. 125х45



Іл. 44. Лю І. Чотири пори року – Зима. 2000. Полотно, олія. 121х91



Іл. 45. Лю І. Нарцис. 2004. Полотно, олія. 76х60,7



Іл. 46. Лю І. Мертві схожі на цю. 2007. Полотно, олія. 88х152



Іл. 47. Лю І. Кульбаба. 2007. Полотно, олія. 152х100



Іл. 48. Лю І. Назустріч майбутньому. 2008. Полотно, олія. 152х152



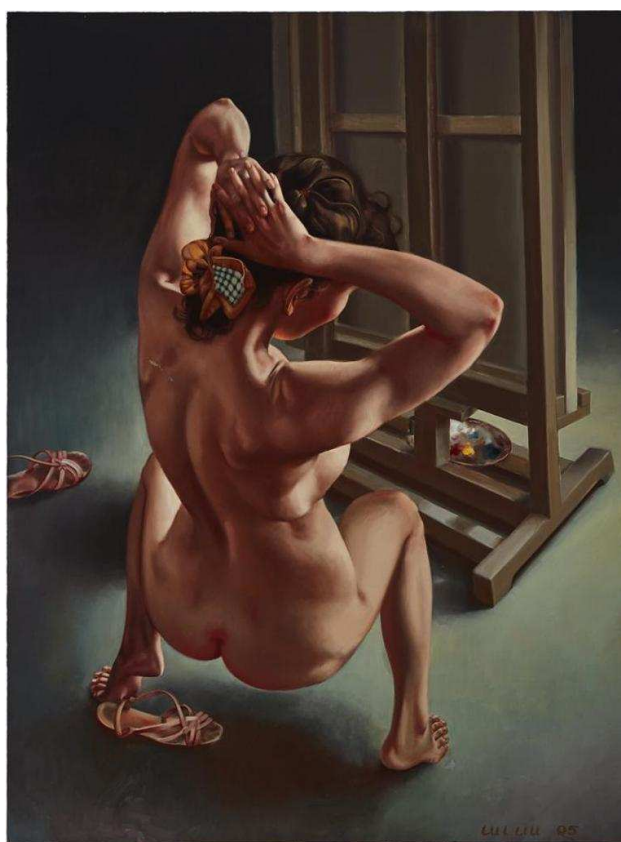
Іл. 49. Лю І. Дівчина з низьким вмістом вуглецю. 2008. Полотно, олія.
180x120



Іл. 50. Лю І. Мелодія в серці. 2008. Полотно, олія. 150x90



Іл. 51. Лю І. Глиняна дівчина. 2009. Полотно, олія. 110x152,4



Іл. 52. Лю І. Оголена модель біля мольберта. 2005. Полотно, олія, темпера.
121,9x91,4



Іл. 53. Лю І. Наляканий. 2015. Полотно, олія. 80х100



Іл. 54. Лю І. TisTasTatto—II. 2003. Полотно, олія. 157х121



Іл. 55. Лю І. Без назви. 2002. Папір, олія, поталь. 92.3х66.2



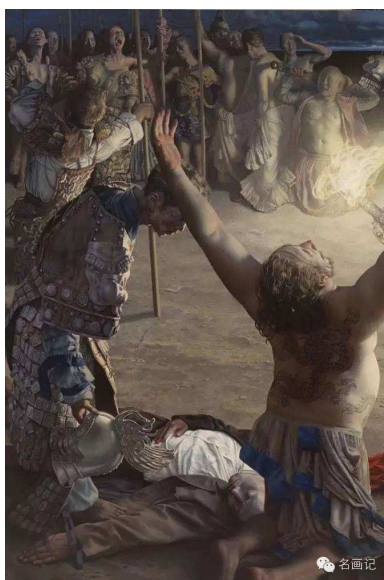
Іл. 56. Лю І. Сюзанна. 2001. Полотно, олія. 70х60



Іл. 57. Лю І. Розваги у весільній кімнаті. 2013. Полотно, олія. 179х170



Іл. 58. Лю І. Чжун Куй одружується на сестрі. 2012. Полотно, олія. 150х150



Іл. 59. Лю І. Воєначальник. 2011. Полотно, олія, дерев'яна коробка.
180x120x5



Іл. 60. Лю І. Полуниця стигла. 2009. Полотно, олія. 120x130



Іл. 61. Лю І. Китайська покійка. 2007–2009. Полотно, олія. 150х120



Іл. 62. Лю І. Парад. 1994. Полотно, олія. 121х157



Іл. 63. Лю І. Опівнічна поїздка. 2010. Полотно, олія. 70x135



Іл. 64. Лю І. Дівчина-осінь. 2003. Полотно олія. 121x61



Іл. 65. Ван Ідун. Зимове сонце. 1989. Полотно, олія. 100x150



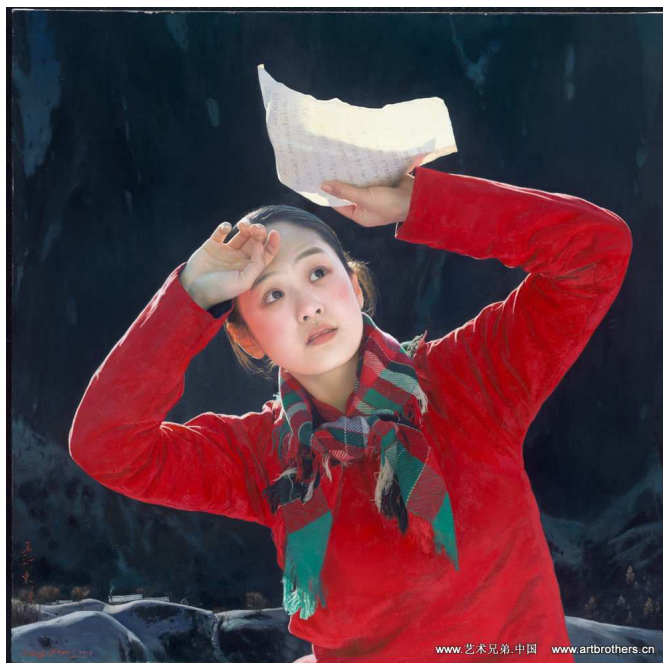
Іл. 66. Ван Ідун. Дош Меншань. 1991. Полотно, олія. 190x185



Іл. 67. Ван Ідун. Повернення до маминого дому. 1988. Полотно, олія. 100x100



Іл. 68. Ван Ідун. Сонце місяць, озеро. 2002. Полотно, олія. 79x100



Іл. 69. Ван Ідун. Дотик білих хмар. 2008. Полотно, олія. 100х100



Іл. 70. Ван Ідун. Уйгурка у традиційному костюмі. 2012. Полотно, олія.
60х120



Іл. 71. Ван Ідун. Ранковий туман у горі Меншань. 2011. Полотно, олія.
120х120



Іл. 72. Ван Ідун. Цвітіння персика. 1998. Полотно, олія. 104х104



Іл. 73. Ван Ідун. Бегонія на вітерці. 2018. Полотно, олія. 80х60



Іл. 74. Ван Ідун. Похмура. 1992. Полотно, олія. 153х103



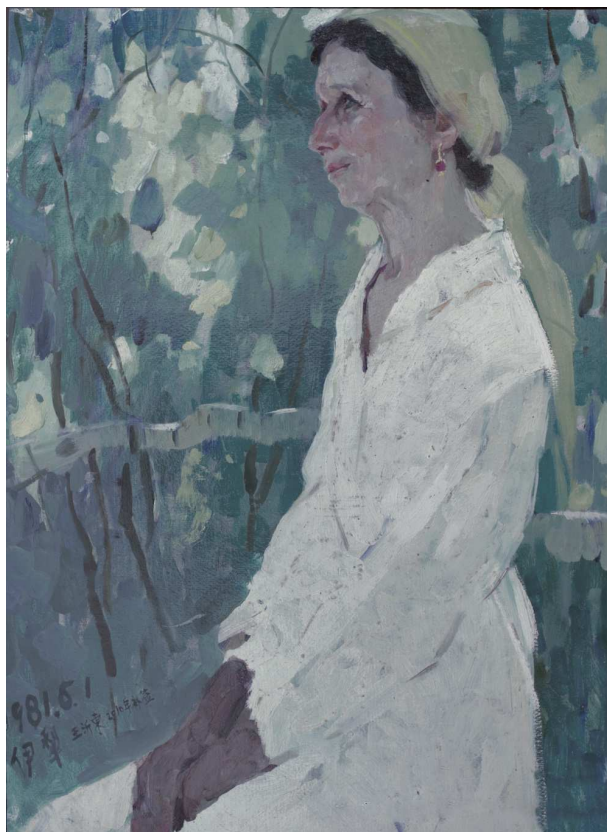
Іл. 75. Ван Ідун. Наречена. 1993. Полотно, олія. 150 x 100



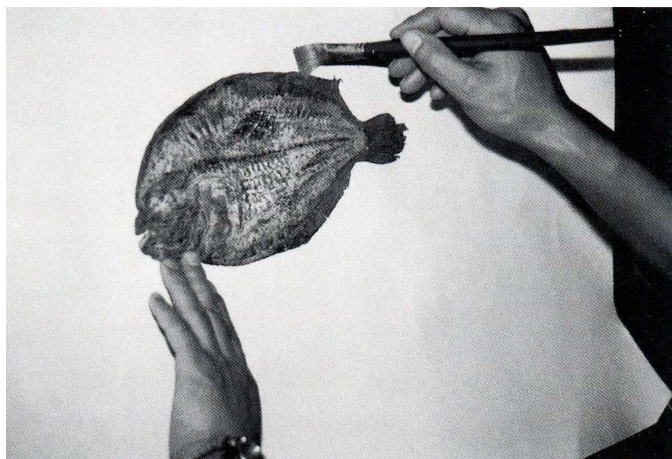
Іл. 76. Ван Ідун. Слухаючи дощ. 2006. Полотно, олія. 100x90



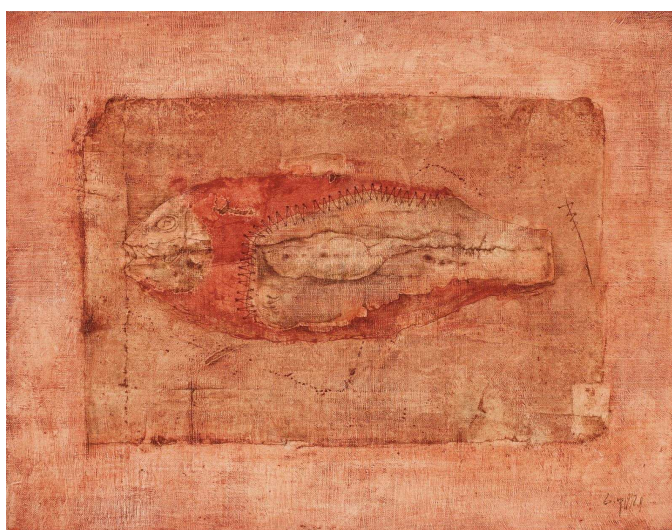
Іл. 77. Ван Ідун. Портрет дружини художника. 1979. Полотно, олія. 39х30



Іл. 78. Ван Ідун. Ескіз жінки в Сіньцзяні. 1981. Полотно, олія. 55х73



Іл. 79. Ши Чон. Процес роботи над картиною «Сушена риба». 1991



Іл. 80. Ши Чон. Образ життя II. 1992. Полотно, олія. 180×90



Іл. 81. Ши Чон. Жінка і риба. 1993. Полотно, олія. 96х72



Іл. 82. Ши Чон. Людина, яка іде 2. 1993. Полотно, олія. 180х80



Іл. 83. Ши Чон. Юнак, що радіє. 1995. Полотно, олія. 152х74



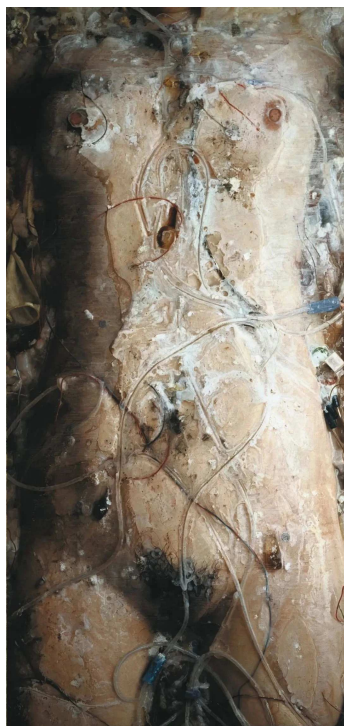
Іл. 84. Ши Чон. Сучасний краєвид. 1996. Полотно, олія. 215x165



Іл. 85. Ши Чон. Робочий ескіз картини «Сучасний краєвид».1996

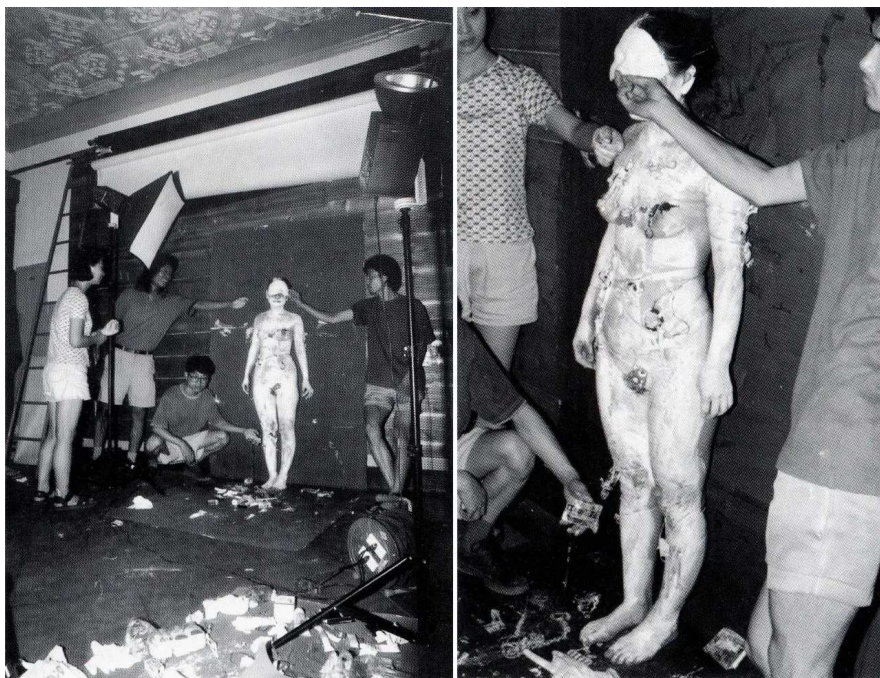


Іл. 86. Ши Чон. Сцена або Етап. 1997. Полотно, олія. 240х85



Іл. 87. Ши Чон. Портрет певного дня, місяця та року. 1999. Полотно, олія.

190x85



Іл. 88. Ши Чон. Підготовка моделі до зйомки. Етап роботи над картиною
«Портрет певного дня, місяця та року».1999



Іл. 89. Ши Чон. Людина в пляшці. 2002. Полотно, олія. 26x20



Іл. 90. Ши Чон. Оголена в декораціях. 2011. Полотно, олія. 260х145



Іл. 91. Ши Чон. Історія, вода, повітря, тіло № 1. 2006. Полотно, олія. 27х40



Іл. 92. Ши Чон. Історія, вода, повітря, тіло № 12. 2006. Полотно, олія. 40х56



Іл. 93. Ши Чон. Історія, вода, повітря, тіло № 14. 2006. Полотно, олія. 41х28



Іл. 94. Ши Чон. Історія, вода, повітря, тіло № 5. 2006. Полотно, олія. 110х130



Іл. 95. Ши Чон. Історія, вода, повітря, тіло № 7. 2006. Полотно, олія.
50,5х35,5



Іл. 96. Ши Чон. Сидяча оголена. 1980–ті рр. Полотно, олія. 54х45,5



Іл. 97. Ши Чон. Вода, повітря, тіло № 34. 2014. Папір, акрил, акварель. 36х36



Іл. 98. Ши Чон. Вода, повітря, тіло № 25. 2014. Папір, акрил, акварель. 45х25



Іл. 99. Ши Чон. Вода, повітря, портрет № 8. 2014. Папір, акрил, акварель.

40x31



Іл. 100. Ши Чон. Вода, повітря, портрет № 9. 2014. Папір, акрил, акварель.

40x29



Іл. 101. Лен Цзюнь. Пейзаж століття 1. 1994. Полотно, олія. 120×180



Іл. 102. Лен Цзюнь. Пейзаж століття 2. 1995. Полотно, олія. 105х200



Іл. 103. Лен Цзюнь. Пейзаж століття 4. 1995. Полотно, олія. 200х105



Іл. 104. Лен Цзюнь. П'ятикутна зірка-ІІ. 1999. Полотно, олія. 50х50



Іл. 105. Лен Цзюнь. Натюрморт з персиками. 2005. Полотно, олія. 48х38



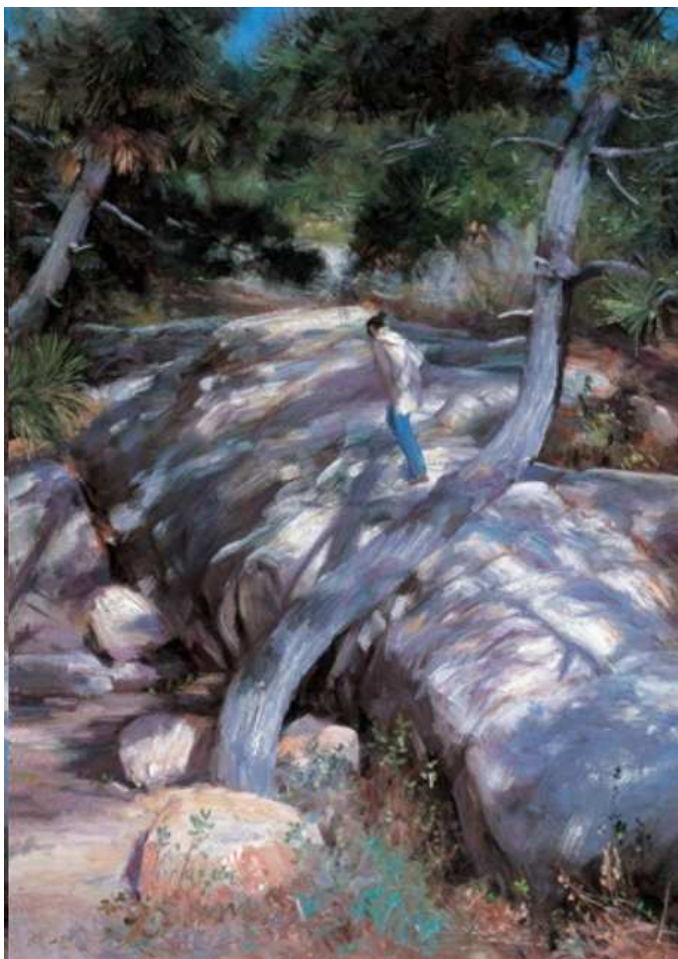
Іл. 106. Лен Цзюнь. Портрет Сяо Луо. 2005. Полотно, олія. 125х33



Іл. 107. Лен Цзюнь. Мегранат. 2003. Полотно, олія. 35х30



Іл. 108. Лен Цзюнь. Ставок з лотосами. 2005. Полотно, олія. 51х61



Іл. 109. Лен Цзюнь. Сосна. 2006. Полотно, олія. 70х50



Іл. 110. Лен Цзюнь. Портрет Мізі. 2007. Полотно, олія. 50х40