

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

УДК 7.038.51:75.02/.04(510):39(=581) (043)

ГАО ХУНГАН

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОТОРЕАЛІЗМ В ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ: МІЖ
ЗАХІДНИМИ ВПЛИВАМИ І НАЦІОНАЛЬНОЮ ІДЕНТИЧНІСТЮ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Подається на здобуття наукового ступеня

доктора філософії (PhD)

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

签署人：
gao honggang Гао Хунган
F1913DB29408454...

Науковий керівник: Ковальова Марія Миколаївна

завідувачка кафедри живопису ХДАДМ

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Гао Хунган. Фотореалізм в олійному живописі Китаю: між західними впливами і національною ідентичністю. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2025.

Дисертаційне дослідження присвячене комплексному аналізу фотореалізму в сучасному олійному живописі Китаю в межах розвитку «нового реалізму» та в контексті взаємодії західних впливів і національної ідентичності. Робота спрямована на виявлення кола визначних митців, працюючих у цьому напрямі, з'ясування художніх особливостей, жанрової специфіки та культурно-історичних передумов становлення і розвитку фотореалістичних тенденцій у Китаї.

Китайський фотореалізм розглядається як гібридна форма, яка поєднує технічну точність та естетичні принципи західного мистецтва з багатовіковою традицією китайського живопису, зокрема технікою гунбі, а також із сучасними художніми практиками. У роботі наголошується, що фотореалізм у Китаї є не прямим наслідуванням американських чи європейських зразків і виступає інструментом критичного осмислення соціальних змін, процесів глобалізації, урбанізації та збереження національної самобутності в умовах культурної інтеграції.

Актуальність теми зумовлена недостатнім рівнем наукової розробки проблеми китайського фотореалізму у світовій та вітчизняній мистецтвознавчій літературі, а також потребою у систематизації знань про художні практики, що формуються на перетині культурних традицій Сходу і Заходу. Дослідження фотореалізму в олійному живописі Китаю дозволяє визначити баланс між західними техніками та національною ідентичністю, розглядаючи його як один із ключових напрямів сучасного станкового

мистецтва, що водночас відображає глобалізаційні процеси та слугує платформою для вираження глибинних культурних кодів китайського суспільства.

Об'єктом дослідження є фотореалістичні тенденції в сучасному олійному живописі Китаю.

Предметом дослідження – особливості взаємодії західних впливів і національної художньої ідентичності у фотореалістичному напрямі сучасного олійного живопису Китаю.

Наукова новизна роботи полягає у визначенні специфіки китайського фотореалізму як культурного феномена, що синтезує західну технічну досконалість, естетику та композиційні принципи з національною образністю, символікою, орнаментальністю й тематичним багатством традиційного китайського мистецтва.

Структура дисертації зумовлена логікою наукового пошуку. **У першому розділі** окреслено стан дослідження теми, проаналізовано англomовні та китайськомовні мистецтвознавчі джерела, визначено методологічну основу, що ґрунтується на поєднанні історико-культурного, порівняльного, іконографічного та іконологічного аналізу. Простежено історію виникнення та розвитку фотореалізму у західному мистецтві другої половини XX століття, появу фотореалістичних тенденцій у Китаї та визначено роль «нового реалізму» як передумови адаптації цього стилю в Китаї.

Другий розділ дослідження присвячений аналізу становлення та розвитку фотореалізму у світовому та китайському мистецтві, з особливим акцентом на його стилістичні та культурні трансформації. Показано, що у другій половині XX століття фотореалізм став одним з ключових напрямів у західному мистецтві, сформувавшись в США як реакція на абстрактний експресіонізм і повернення до академічних традицій через точне відтворення фотографічних зображень.

У третьому розділі проведено аналіз живописних творів окремих митців у музейних, приватних та аукціонних збірках, а також вивчення реакції арт-ринку на феномен китайського фотореалізму. Запропоновано аналіз жанрових форм напряму із розкриттям їхнього соціального, культурного й емоційного навантаження, від пейзажу та натюрморту до портрету і жанрової сцени.

Виявлено, що фотореалістичний підхід у пейзажному живописі китайських митців відображає прагнення зафіксувати швидкоплинні зміни довкілля та водночас ствердити тяглість національної пейзажної традиції, надаючи жанрові нових інтерпретацій і перетворюючи його на простір для філософського, екологічного та культурного розмислу.

Натюрморти у китайському фотореалізмі набувають не лише декоративно-естетичного, а й філософського виміру, стаючи своєрідними метафорами культурної тяглості та водночас гнучкості національної ідентичності в умовах глобалізації. Занурення у візуальну пам'ять культури та водночас прогнозування її потенційних векторів розвитку є яскравим прикладом постмодерного переосмислення жанру як естетики традиційних форм, так і ремінісценцій з алюзіями на трансгуманістичне майбутнє.

Визначено, що фотореалізм в портреті є найпоширенішим на відміну від інших живописних жанрів, оскільки дозволяє художникам максимально демонструвати технічну майстерність у відтворенні внутрішнього світу людини. Фотореалізм у портретному живописі китайського олійного мистецтва представляє образні інтерпретації, де гіперреалістична техніка слугує інструментом для глибокого психологічного проникнення в образ героя.

У жанровому живописі фотореалізм стає художнім маніфестом повсякденності, перетворенням буденних сцен на високохудожні образні репрезентації, поєднуючи технічну досконалість із символічними підтекстами. Від сільських мотивів до міфологічних відсилань він залишається

інструментом художньої рефлексії, що поєднує глобальні впливи з унікальним національним стилем.

Результати дослідження сприяють поглибленню розуміння процесів культурної адаптації художніх напрямів у глобалізованому світі, розкривають шляхи збереження та трансформації національної ідентичності в умовах активного культурного обміну та формують наукову основу для подальшого вивчення тенденцій розвитку сучасного реалістичного живопису.

Ключові слова: Китай, олійний живопис, фотореалізм, новий реалізм, національна ідентичність, модернізм, художня мова, жанрова специфіка.

ABSTRACT

Gao Honggang. Photorealism in Chinese oil painting: between western influences and national identity. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. The thesis to obtain an academic degree of the Doctor of Philosophy in a specialty 023 – Fine Arts. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2025.

The dissertation research is devoted to a comprehensive analysis of photorealism in contemporary Chinese oil painting within the framework of the development of “new realism” and in the context of the interaction between Western influences and national identity. The work aims to identify a group of prominent artists working in this direction, to clarify the artistic features, genre specifics, and cultural and historical prerequisites for the formation and development of photorealistic trends in China.

Chinese photorealism is seen as a hybrid form that combines the technical precision and aesthetic principles of Western art with the centuries-old tradition of Chinese painting, particularly the gongbi technique, as well as contemporary artistic practices. The work emphasizes that photorealism in China is not a direct imitation of American or European models, but rather a tool for critically reflecting on social

change, globalization, urbanization, and the preservation of national identity in the context of cultural integration.

The relevance of the topic is due to the insufficient level of scientific research on Chinese photorealism in world and domestic art history literature, as well as the need to systematize knowledge about artistic practices that are formed at the intersection of Eastern and Western cultural traditions. The study of photorealism in Chinese oil painting allows us to determine the balance between Western techniques and national identity, considering it as one of the key directions of contemporary easel art, which simultaneously reflects globalization processes and serves as a platform for expressing the deep cultural codes of Chinese society.

The object of the study is photorealistic trends in contemporary Chinese oil painting.

The subject of the study is the interaction between Western influences and national artistic identity in the photorealistic direction of contemporary Chinese oil painting.

The scientific novelty of the work lies in defining the specifics of Chinese photorealism as a cultural phenomenon that synthesizes Western technical perfection, aesthetics, and compositional principles with the national imagery, symbolism, ornamentation, and thematic richness of traditional Chinese art.

The structure of the dissertation is determined by the logic of scientific research. **The first chapter** outlines the state of research on the topic, analyzes English- and Chinese-language art history sources, and defines the methodological basis, which is based on a combination of historical-cultural, comparative, iconographic, and iconological analysis. It traces the history of the emergence and development of photorealism in Western art in the second half of the 20th century, the emergence of photorealistic trends in China, and defines the role of “new realism” as a prerequisite for the adaptation of this style in China.

The second section of the study is devoted to analyzing the emergence and development of photorealism in world and Chinese art, with a particular focus on its stylistic and cultural transformations. It shows that in the second half of the 20th

century, photorealism became one of the key trends in Western art, forming in the US as a reaction to abstract expressionism and a return to academic traditions through the accurate reproduction of photographic images.

The third chapter analyzes the work of individual artists and their works in museum, private, and auction collections, as well as the art market's reaction to the phenomenon of Chinese photorealism. An analysis of the genre forms of the movement is proposed, revealing their social, cultural, and emotional significance, from landscape and still life to portrait and genre scenes.

It has been found that the photorealistic approach in landscape painting by Chinese artists reflects the desire to capture the fleeting changes in the environment and, at the same time, to affirm the continuity of the national landscape tradition, giving the genre new interpretations and transforming it into a space for philosophical, ecological, and cultural reflection.

Still lifes in Chinese photorealism acquire not only a decorative and aesthetic dimension, but also a philosophical one, becoming a kind of metaphor for cultural continuity and, at the same time, the flexibility of national identity in the context of globalization. Immersion in the visual memory of culture and, at the same time, forecasting its potential vectors of development is a vivid example of a postmodern rethinking of the genre as both the aesthetics of traditional forms and reminiscences with allusions to a transhumanist future.

It has been determined that photorealism in portraiture is the most common, unlike other genres of painting, as it allows artists to demonstrate their technical mastery in reproducing the inner world of a person to the fullest extent. Photorealism in portrait painting in Chinese oil art represents figurative interpretations, where hyperrealistic technique serves as a tool for deep psychological insight into the image of the hero.

In genre painting, photorealism becomes an artistic manifesto of everyday life, transforming mundane scenes into highly artistic figurative representations, combining technical perfection with symbolic subtexts. From rural motifs to

mythological references, it remains an instrument of artistic reflection, combining global influences with a unique national style.

The results of the study contribute to a deeper understanding of the processes of cultural adaptation of artistic trends in a globalized world, reveal ways to preserve and transform national identity in conditions of active cultural exchange, and form a scientific basis for further study of trends in the development of contemporary realistic painting.

Keywords: China, oil painting, photorealism, new realism, national identity, modernism, artistic language, genre specificity.

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Гао Хунган. Американський фотореалізм 1970-х: на межі живопису й фотографії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 83. Том 1. Дрогобич, 2025. С. 102–108. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-15>
2. Гао Хунган. Цзянь Чунмін: Фотореалізм як міст між традиційним і сучасним китайським пейзажем. *Український мистецтвознавчий дискурс*. № 1. 2025. С. 57 – 62. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.5>
3. Ковальова М., Гао Х. Фотореалізм в творчості сучасних китайських художників: пейзажний жанр. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 85. Том 2. 2025. С. 85–91. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-13>

ПРАЦІ, ЯКІ ПІДТВЕРДЖУЮТЬ АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

4. Gao Honggang. Photorealistic trends in contemporary still life art in China: between academicism and experimentation. *Сучасні наукові дослідження: від теорії до практики*: Матеріали науково-практичної конференції (м. Львів, 27–28 червня 2025 р.). Одеса: Видавництво «Молодий вчений», 2025. С. 7–10. <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/143/2185/4587-1>
5. Gao Honggang. Photorealistic trends in Jian Chongming landscapes. *Другі Таранушенківські читання*: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17–18 квітня 2025 року. Харків: ХДАДМ, 2025. С. 26–28. <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/06/taranush-chitanna-2025.pdf>

6. Gao Honggang. At the intersection of cultures: tradition and innovation in photorealistic painting in China. *The XXVII International scientific and practical conference «Current trends in the development of modern educational technologies»*, July 07–09, 2025, Munich, Germany. Pp. 29–31.

<https://eu-conf.com/en/events/current-trends-in-the-development-of-modern-educational-technologies/>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Фотореалізм у мистецтвознавчих дослідженнях: аналіз літератури.....	17
1.2. Джерельна база і методологія дослідження.....	36
Висновки до першого розділу.....	39
РОЗДІЛ 2. ФОТОРЕАЛІЗМ У ЗАХІДНОМУ ТА СХІДНОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.	
2.1. Фотореалізм: історія та естетика руху.....	41
2.2. Неореалізм як передвісник фотореалістичних тенденцій в китайському станковому живопису.....	54
Висновки до другого розділу.....	69
РОЗДІЛ 3. ФОТОРЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСУ КИТАЮ (ЖАНРОВІ Й ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ)	
3.1. Фотореалізм в творчості сучасних китайських художників: пейзажний жанр.....	71
3.2. Фотореалістичні натюрморти сучасних китайських художників: особливості та тенденції.....	83
3.3. Фотореалізм у портретному живописі: образні інтерпретації.....	113
3.4. Жанрова картина в фотореалізмі: повсякденність як художній маніфест.....	142
Висновки до третього розділу.....	173
ВИСНОВКИ.....	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	181
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	204
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ.....	212

ВСТУП

Актуальність дослідження фотореалізму в китайському олійному живописі зумовлена його ключовою роллю у сучасному мистецькому дискурсі, де він функціонує як інструмент синтезу традиційних художніх практик із сучасними технологічними та соціокультурними викликами. Фотореалістична техніка, що ґрунтується на деталізації, перетворюється китайськими митцями на засіб рефлексії щодо національної ідентичності, урбаністичних трансформацій та глобалізаційних процесів.

Фотореалістичний напрям також набуває особливої ваги у контексті розвитку цифрових технологій, таких як штучний інтелект та віртуальна реальність, які ставлять під питання традиційні уявлення про авторство, оригінальність і мистецьку майстерність. Китайські фотореалісти, інтегруючи нові медіа у свою практику, демонструють здатність мистецтва адаптуватися до змін, зберігаючи при цьому зв'язок із національною культурною спадщиною. Таким чином, вивчення цього явища не лише розкриває специфіку китайського живопису, але й вносить внесок у глобальну дискусію про майбутнє реалістичних практик у епоху технологічної революції.

Об'єктом дослідження є фотореалістичні тенденції в сучасному олійному живописі Китаю.

Предметом дослідження є особливості взаємодії західних впливів і національної художньої ідентичності у фотореалістичному напрямі сучасного олійного живопису Китаю.

Територіальні межі дослідження визначаються сучасними адміністративними межами Китайської Народної Республіки. При визначенні ключових аспектів формування фотореалізму у світовому мистецтві до територіального охоплення дослідження, окрім сучасних адміністративних кордонів КНР, також включено Сполучені Штати Америки, де фотореалізм виник як самостійний художній напрям у 1960–1970-х роках.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від 1960-х років (коли фотореалізм сформувався в США) до 2025 року в Китаї, де його активне розвинення припадає на 1980-ті – першу чверть XXI століття.

Метою роботи є висвітлення специфіки взаємодії західних художніх впливів і національної художньої ідентичності у фотореалістичному напрямі сучасного олійного живопису Китаю. Поставлена мета обумовила ряд наступних завдань дослідження:

- зібрати та систематизувати візуальний та літературний матеріал, пов'язаний із фотореалізмом у Китаї та його західними джерелами;
- дослідити генезу фотореалізму в Китаї, з'ясувавши особливості його трансформації в контексті місцевої мистецької традиції;
- встановити коло провідних майстрів китайського фотореалізму, проаналізувавши їхні творчі методи;
- визначити ключові художні особливості фотореалізму в китайському живописі, зокрема технічні, стильові та композиційні;
- проаналізувати жанрову специфіку китайського фотореалізму, зокрема тематику, символіку та зв'язок із національною культурою.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження ґрунтується на системному підході до аналізу фотореалізму як художнього явища, що поєднує глобальні впливи та локальні особливості. Ключову роль відіграє мистецтвознавчий аналіз, спрямований на вивчення технічних, стилістичних та композиційних аспектів творів китайських фотореалістів. У роботі також застосовані **наступні методи:**

- порівняльно-історичний метод – для виявлення паралелей між західним (американським) фотореалізмом та його китайською інтерпретацією, зокрема щодо еволюції стилю, художніх прийомів і соціокультурного контексту;
- іконографічний та іконологічний аналіз – для розкриття символіки, сюжетів і наративів у творах китайських митців, з акцентом на взаємодію фотореалістичної форми з національною образною системою;

- соціокультурний аналіз – дослідження впливу політичних, економічних і культурних факторів на становлення фотореалізму в Китаї;
- візуально-аналітичний метод – при аналізі художніх технік (робота з кольором, світлотінню, деталізацією) через призму їх адаптації до традицій китайської естетики;
- статистичний аналіз – обробка даних аукціонних продажів, виставкових каталогів і музейних колекцій для визначення популярності та комерційної значущості фотореалізму в Китаї.

Наукова новизна основних результатів дисертаційного дослідження полягає в тому, що *вперше*:

- здійснено комплексне зібрання та систематизація візуального та літературного матеріалу щодо фотореалізму в Китаї, з акцентом на його західні джерела, що дозволяє виявити раніше невисвітлені паралелі та впливи на сучасне китайське мистецтво;
- ґрунтовно досліджено генезу фотореалізму в Китаї, розкрито специфіку його трансформації в контексті місцевої мистецької традиції, включаючи гібридні форми поєднання традиційного китайського живопису з західними фотореалістичними техніками;
- встановлено коло провідних майстрів китайського фотореалізму, з фокусом на їхніх унікальних творчих методах, що поєднують гіперреалізм з культурними ремінісценціями;
- визначено ключові художні особливості фотореалізму в китайському живописі, зокрема технічні (гіпердеталізація, заглаженість фарбового шару), стильові (поєднання реалізму з символізмом) та композиційні (ефект «зупинення миті»), що відрізняють його від західних аналогів;
- проведено аналіз жанрової специфіки китайського фотореалізму, з акцентом на тематику (від сільської повсякденності до міфологічних алюзій), символіку (культурна тяглість та гнучкість ідентичності) та зв'язок з національною культурою в умовах глобалізації, що розкриває постмодерне переосмислення жанрів.

Отримало подальшого розвитку:

- поглиблено аналіз особливостей американського фотореалізму, що слугували джерелом для китайських художників в процесі адаптації західних методів до локальних тем, розкриваючи еволюцію від поп-арту 1960-х до постмодерних інтерпретацій реальності в контексті глобалізації;
- доповнено відомості про особливості розвитку сучасного олійного живопису в Китаї в контексті західних впливів та національної ідентичності.

Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами академії та кафедри. Тема дисертаційного дослідження узгоджується з науковими напрямками Харківської державної академії дизайну і мистецтв та кафедрою живопису. Робота виконана відповідно до наукового плану ХДАДМ на тему «Сучасне українське мистецтво в контексті Схід-Захід», затвердженого Вченою Радою 29 жовтня 2021 року (протокол №15).

Джерельна база дослідження. Первинні джерела включають опубліковані інтерв'ю з митцями, які розкривають їхні творчі методи та ставлення до національної традиції. Важливими джерелами є каталоги робіт, зокрема виставкові каталоги та альбоми видатних художників; оцифровані архіви музейних і приватних колекцій, а також авторизовані інтернет-ресурси художників (персональні сайти, профілі на мистецьких платформах та в соціальних мережах).

До вторинних джерел належить наукова література, статті з академічних баз даних, а також матеріали виставок, зокрема каталоги міжнародних виставок та бієнале. Архівні та цифрові ресурси включають аукціонні дані для аналізу комерційного успіху китайських фотореалістів, а також електронні бази світових і приватних колекцій. Інституційні джерела представлені сайтами художніх академій, що дозволяють визначити стан вивчення поставленої проблеми.

Практичне та теоретичне значення результатів полягає у можливості використання отриманих висновків у подальших наукових дослідженнях сучасного китайського живопису, у викладанні історії

мистецтва, у створенні кураторських концепцій та організації виставкових проєктів, що висвітлюють взаємодію Сходу і Заходу в художній культурі, а також в процесі викладання художніх дисциплін.

Апробація роботи. Основні результати дисертаційного дослідження пройшли апробацію шляхом доповідей та їх обговорення на трьох міжнародних наукових конференціях: «Сучасні наукові дослідження: від теорії до практики» (Львів, 27–28 червня 2025 р.); «Другі Таранушенківські читання» (Харків, 17–18 квітня 2025 р.); «XXVII Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні тенденції розвитку сучасних освітніх технологій» (Мюнхен, Німеччина, 7–9 липня 2025 р.).

Результати дослідження. Наукові результати дослідження знайшли відображення у трьох статтях у фахових виданнях України (квартиль Б), а також у трьох тезах доповідей, представлених на міжнародних конференціях.

Структура дисертації включає: анотації українською та англійською мовами, перелік наукових публікацій за тематикою дослідження, вступ, три основні розділи з вісьмома підрозділами, висновки, бібліографічний список (212 джерел), каталог ілюстрацій (115 одиниць) та відомості про апробацію. Загальний обсяг роботи – 258 сторінок, з них 180 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Фотореалізм у мистецтвознавчих дослідженнях: аналіз літератури

Аналіз ступеня вивченості проблеми свідчить, що формування фотореалізму як мистецького напрямку відбулося в контексті кризи абстрактного експресіонізму на Заході у другій половині XX століття. Як художня реакція на домінування нефігуративних практик, фотореалізм виник у 1960-х роках як свідомий поворот до репрезентативності, технічної точності та дослідження нових форм візуальності через призму фотографічного образу. Цей напрям з самого початку розвивався як альтернатива не лише абстракції, але й традиційному реалізму, пропонуючи радикально новий підхід до сприйняття та відтворення реальності [207].

Мистецький рух «фотореалізму» зародився наприкінці 1960-х років у США та став одним із найцікавіших напрямів сучасного мистецтва, зосередженого на відтворенні реальності через призму фотографій. Художники, такі як Малкольм Морлі, Ральф Гойнс, Одрі Флек, Річард Естес, Джон Солт, Чак Клоуз і Роберт Бехтл, прагнули створити ілюзіоністичні образи, які максимально наближалися до фотографічних зображень. Використання фотографій як основи для живопису було ключовим методом, що дозволяло досягти високої точності зображення.

Історіографія англomовної літератури, присвяченої фотореалізму, демонструє еволюцію досліджень цього руху: від початкових критичних реакцій до розвитку теоретичних підходів і сучасних переосмислень у контексті нових технологій. Фотореалізм розпочав привертати увагу мистецтвознавців ще наприкінці 1960-х років.

Багато людей плутають фотореалізм із суперреалізмом, але насправді ці два поняття не можна повністю ототожнювати. Фотореалізм, основні засади

якого визначив Луїс К. Майзель у 1969 році, вперше згадується в каталозі виставки «Двадцять два реалісти» Музею Вітні в 1970 році. Початкові реакції критиків були змішаними: одні вбачали в фотореалізмі лише технічний «трюк», позбавлений художньої глибини, тоді як інші розглядали його як новий спосіб осмислення реальності [78]. У 1973 році Майзель визначив кілька ключових засад «фотореалізму»: для фіксації об'єкта або сцени потрібна фотокамера, а фотографії мають бути перенесені на робочий простір механічними або напівмеханічними засобами.

Гіперреалізм є концептуальним розширенням фотореалізму, що охоплює різні форми мистецтва включали як станковий живопис, так і скульптуру. Гіперреалістичний напрям був започаткований двома американськими скульпторами, Джоном Де Андреа та Керол Фойєрман. Термін «гіперреалізм» походить від французького слова «hyperréalisme», введеного в 1973 році бельгійською арт-дилеркою Ізі Брашо. Відтоді цей вид мистецтва, який переважно ототожнюється з розвитком фотореалізму у 1970 – 1980-х роках, став популярним в Європі. Європейські галереї та художники використовують термін «гіперреалізм» для опису художників, які прагнуть до концептуального фотографічного реалізму. Наразі не лише в Європі та Америці, а й в Азії, Китаї, Японії та Південній Кореї також активно працюють художники-гіперреалісти [158].

Вагомими дослідженнями фотореалізму є наукові праці Луїса Майзеля, на сторінках яких автор ретельно розглядає ключові аспекти фотореалістичного живопису: від використання фотографії як основного інструменту до технічних прийомів, таких як проектування зображення та застосування аерографа і, згодом, до використання цифрових технологій. У монографії «Фотореалізм» Майзель досліджує контекст напрямку, що виник в умовах розвитку поп-арту, мінімалізму та концептуального мистецтва в Америці у 1960–1970-х роках. Автор наводить понад 950 визначних робіт, включаючи 576 кольорових, відтворені для всебічного вивчення творчості провідних художників-фотореалістів [72]. Це перше ґрунтовне дослідження,

яке надало поштовх серії наукових розвідок Майзеля стосовно творчості художників-фотореалістів.

Період розвитку фотореалізму з 1980-х до початку 1990-х років розглянутий Майзелем у наступній монографії, де вивчаються нові тенденції напрямку, зокрема образи світних пінбольних автоматів Чарльза Белла та заворожливі портрети Чака Клоуза та складні панорами Річарда Естеса [73].

У співпраці з Ліндою Чейз, Майзель висвітлює еволюцію фотореалізму у 1990-х роках. У роботі вперше представлені понад 600 повнокольорових зображень, включаючи такі визначні роботи, як «Одаліський експрес» Тома Блеквелла (1992–1993), «Весняний день, Медісон-сквер, Нью-Йорк» Річарда Естеса (1999–2000) та «Закусочна Дюка» Ральфа Гойнса (1999), що представляють творчі досягнення фотореалістичного напрямку наприкінці ХХ століття. Це видання поповнило аналіз творчості нового покоління фотореалістів, а саме Рона Кліманна, Річарда Макліна, Девіда Перріша та Джона Солта. Таким чином, розпочата Майзелем на початку 1970-х років хроніка фотореалізму є першою спробою висвітлення розвою напрямку в історії мистецтва [74].

Грунтовне зібрання матеріалів про фотореалізм ХХІ століття «Фотореалізм у цифрову епоху» – ще одна наукова праця Майзеля у колаборації з Елізабет Кетрін Мей Гарріс. Автори зосереджують увагу на тому, що методи фотореалістів в нову епоху збагатились новими прийомами. Як зазначають дослідники, якщо колись митці використовували фотоплівку, то нині її місце зайняли цифрові технології, які значно розширили можливості передачі найдрібніших деталей об'єктів.

Дослідники зазначають, що у своїх роботах митці переосмислюють буденні теми, надаючи їм нового, несподіваного змісту, розширюючи межі натюрмортного, портретного і жанрового живопису. До цього видання увійшло понад 850 творів, створених після 2000 року, що репрезентувало творчість всіх провідних майстрів сучасного фотореалізму, серед яких Ральф Гойнс, Річард Естес, Том Блеквелл, Річард Маклін та Джон Солт, а також яскравих

представників нового покоління. Вперше до монографії були включені роботи скульпторів-веристів – Джона Де Андреа та Дуетейна Хансона [76].

У 1970-х роках фотореалізм отримав ширше визнання завдяки виставкам і першим ґрунтовним публікаціям кураторів виставкових проєктів. Так, у 1975 році Лінда Чейз опублікувала аналітичні дослідження «Фотореалізм: критична антологія» [49] та «Фотореалізм: постмодерністський ілюзіонізм» [50], які дали новий поштовх у дослідженні руху. Дослідниця опублікувала різноманітні критичні погляди, що включали аналіз технічних прийомів певних представників напряму, а також поглиблене вивчення концептуальних підходів митців, що сприяло формуванню наукового дискурсу навколо фотореалізму.

Того ж 1975 року Чейз опублікувала монографію «Гіперреалізм», в якій запропонувала методологію вивчення першої хвилі американських фотореалістів і, таким чином, підготувала теоретичну базу оцінки естетичних пріоритетів відомих митців напряму. Як найважливіший елемент у роботах фотореалістів, Лінда Чейз виділяє використання «новими реалістами» фотографії як вихідного матеріалу, припускаючи, що ми маємо справу з концептуальним актом, який вказує на зв'язок між фотографією, живописом та реальністю.

Висловлюючи такі аргументи, дослідниця акцентувала на формалістичному рецидиві «оригінального», соціально чутливого реалізму Гюстава Курбе або, десуб'єктивізованої версії містики Едварда Гоппера. З цього випливає, що фотореалісти стимулювати дискусію мистецтвознавців про «шари видимого» в зображенні, оскільки фігуративна, «фотографічна» форма художників заохочує реляційні переплетення з різними медіа, іконічними просторами, способами зображення та самою концепцією репрезентації [48].

Крістін Лінді досліджує фотореалістичні тенденції як в живопису, так і в скульптурі, висвітлюючи технічні аспекти, тематичну різноманітність і філософські підходи митців фотореалізму у різних формах мистецтва. Дослідниця аналізує роботи провідних митців, соціальні й культурні контексти

розвитку напряму [69]. Лінді стверджує, що «Суперреалізм – це перший важливий рух ХХ століття з поверненням до реалізму. Це виразно американське явище, яке отримало величезну увагу громадськості. Рівень деталізації робить мистецтво схожим на фотографії, а сюжети часто буденними».

Дослідниця порівнює та протиставляє ці дві форми (фотографія та живописне зображення) та простежує розвиток стилю як в Америці, так і в Європі. В монографії Лінді акцентує слова Тома Блеквелла, що речі змінюються, коли їх копіюють. «Акт перетворення візуальної інформації на фотографії в живопис змінює його дуже глибоко... уся інформація фільтрується через людські почуття». Таким чином, процес переносу фотографічного зображення на полотно стає самостійним актом, і вагомий вплив суперреалістичних робіт визначається змінами, які відбуваються в уяві митця при роботі з фотографією як аналогом живописного твору [69].

Досить цікавими є пояснення власного стилю одного з родоначальників фотореалістичного живопису – Чака Клоуза. Клоуз є одним із найуспішніших і вшанованих художників у світі сьогодні. Він провів більше сотні персональних виставок, а його картини поповнюють музейні колекції по всьому світу. В своїй монографії митець ґрунтовно висвітлює свої художні методи в різних техніках діапазон – живопис олією, акрилом і тушшю; малювання графітними та кольоровими олівцями. А також інновації живопису «плющенням» та колажуванням паперової маси. Чак Клоуз зазначає, що на його живописний стиль вплинула робота з графічними техніками, зокрема офортів, шовкографії та ксилографії.

Власні вподобання до малювання обличь майстер пояснює тим, що «...я більше дбаю про людей, ніж про дерева, квіти чи каміння. І я думаю, що всі знають про обличчя. Наш мозок вміє читати обличчя. Це не займе багато – введіть двокрапку та дужку на комп'ютері, і ви зробите щасливе обличчя... Наш мозок просто налаштований так, що ми знаємо, що нас вітає друг. Ми читаємо по обличчю і кажемо: «Хм, я думаю, що я трохи уявляю, що це за

людина, просто дивлячись на неї». У них можуть бути зморшки від сміху, якщо вони сміялися все життя, або у них можуть бути зморшки на чолі, якщо вони сердилися або багато хвилювалися», – пише Чак Клоуз.

Теоретична робота розкриває завісу мистецького шляху митця у портретному жанрі, починаючи з автопортретів, яких він намалював більше ста, вибору вирішення портрету (кольоровий або чорно-білий), пошуках композиційного та стилістичного рішення. «Я використовую фотографії як інструмент для організації композиції. Я збільшую фотографію і за допомогою пера та лінійки малюю сітку. Фотографія стає макетом. Потім переносю олівцеву версію сітки на полотно або папір, зберігаючи її пропорції», – розповідає майстер. Використання фотографій при створенні робіт Клоуз пояснює тим, що фотографія обличчя представляє застиглий момент у житті цієї людини. «Образ не набирає ваги і не худне, як це може відбуватися з часом у живої моделі. Радість не змінюється на сум. Ви можете продовжувати переробляти фотографію знову і знову. І на основі однієї фотографії може бути кілька досліджень: картини на полотні, малюнки з використанням різних матеріалів, гравюри в одній чи кількох техніках», - пояснює автор [53].

У передмові до виставки «Зображуючи Америку: фотореалізм 1970-х років» у Deutsche Guggenheim (Берлін) Маркус Буньян – австралійський художник, доктор філософії в Університеті RMIT (Мельбурн) досліджує фотореалізм з часів його становлення [46]. Дослідник називає американський фотореалістичний живопис 1970-х років потужним художнім відображенням трьох основних аспектів американської дійсності того часу – урбаністичного середовища, культури споживання та специфіки повсякденного життя [10, с. 103].

У монографії «Точність: Гіперреалістичне мистецтво сьогодні» Джон Рассел Тейлор продовжує вивчення питань, які вперше були висвітлені Ліндою Чейз та Луїсом Майзелем. У розвідці Тейлора аналізуються роботи переважно британських художників-фотореалістів, які працюють і сьогодні. Науковець досліджує приватні збірки. У ньому представлені такі сучасні митці, як Хед,

Бен Джонсон, Роберт Неффсон та Джон Солт, а також митці молодшого покоління, як Том Мартін [88].

Автор монографії «Річард Естес» Джон Вілмердінг – авторитетний критик американського мистецтва – по-новому сприймає творчість художника-реаліста. З його точки зору, Річард Естес – американський «король фотореалізму» та вважається одним із найважливіших «свідків» розвою міського пейзажу Нью-Йорка. За словами мистецтвознавця, чіткість і ясність картин Естеса нагадують ефект фотографії, проте при детальнішому розгляді його роботи розкривають елементи та перспективи, яких не існує в реальності. Як і художник Ред Грумс, Річард Естес справжній нью-йоркський художник. Естес розглядає вітрини магазинів та вуличні вивіски як об'єкти художньої діяльності та пропонує власний унікальний погляд на міське життя. Його надзвичайно чіткі вуличні пейзажі без людей більше пов'язані з мінімалізмом та реалізмом, ніж з традиційним пейзажним живописом. У розвідці представлені роботи Естеса за п'ятдесят років творчої роботи, зокрема багато світлин з нещодавно завершених картин, опублікованих вперше. Ґрунтовний альбом доповнює аналіз тематики та техніки художника, а також думка Естеса про відомих художників, таких як Вермеєр, Каналетто, Фредерік Черч, Едвард Гоппер та Вокер Еванс, які справили вплив на його творчість. Ця монографія охоплює всю творчість Естеса [92].

Джулія Ендрюс та Куйі Шень у науковій розвідці «Мистецтво сучасного Китаю» приділяють особливу увагу динамічній напруженості між сучасністю та традицією, а також взаємодії глобального космополітизму та культурного націоналізму [40].

Окрім великого пласту публікацій американських мистецтвознавців, фотореалістичний напрям представлений і в китайській науковій літературі. Так, фотореалізм (гіперреалізм) з'явився в Китаї в 1980-х роках, і протягом багатьох років він поступово локалізувався завдяки практиці та інноваціям китайських художників, роблячи його сучасним і китайським. Метод експресії та дух західного живопису фото- та гіперреалізму відкрили нові горизонти для

великої кількості китайських художників-реалістів. Формування стилю китайського гіперреалізму ще більше прояснило напрямок розвитку реалістичного живопису олією, заклавши надзвичайно важливе місце для китайського олійного живопису [147].

«Фотореалізм», також відомий як «гіперреалізм», вивчає У Шуан розпочинаючи свій аналіз із його зародження у Сполучених Штатах. На думку науковця, відтоді ця хвиля поширилася по всьому світу і стала модним мистецьким рухом. Основним гаслом напрямку є «реалістичність», а його художньою характеристикою є «схожість», тобто художники повинні об'єктивно та правдиво відтворювати життєві сцени та персонажів, які вони зображують. Основним інструментом визначення сюжету є фотографічні знімки. Спочатку об'єкт, який потрібно виразити, фіксується у формі фотографії, потім за допомогою фотографії об'єкт, який потрібно виразити, малюється згладженою технікою та відповідними до світлин кольорами. Основною задачею фотореаліста, за словами У Шуана, є реалістичний ефект, який максимально перевершує точність та якість фото. Для цього художники здебільшого збільшують зображені об'єкти до вражаючих розмірів, створюючи на людей надзвичайно сильне візуальне враження [165].

У дослідженні «Вплив фотореалізму на мій живопис олією» У Шуан (викладач кафедри мистецтв Школи туризму та культури Юньнанського університету) зазначає, що фотореалізм набагато глибший, ніж класичні та прямі техніки живопису. Фотореалізм олійним живописом максимально втілює простір, форму, текстуру та інші фактори.

Інші техніки живопису можуть виражати форму через узагальнення та вдосконалення, використовуючи методи, які вловлюють суть без пензля. Наприклад, якщо ми хочемо зобразити шкіру дівчини, інші техніки живопису зазвичай використовують тертя, розтирання або рухи пензля, щоб окреслити текстуру шкіри, але цього недостатньо для фотореалізму. На думку У Шуана, фотореалістичний олійний живопис спирається на академічну школу, для виразного зображення найменших нюансів зовнішності людини: пір шкіри,

поту, волосся, підшкірних кровоносних судин, виразність очей та навіть відображення лінзи в них [165].

Китайський дослідник Пен Конг зазначає, що з 1980-х по 1990-ті роки французькі художники Бінкас та Івель відкрили в Китаї навчальні курси з техніки олійного фотореалістичного живопису [147, с. 54]. Разом із здобутками реалістичної школи живопису доби соцреалізму, це надало величезний вплив, змінив єдину модель викладання живопису в країні, що збагатило творчі техніки китайських майстрів. Розвиток китайського гіперреалістичного олійного живопису не лише розповсюдився в межах фігуративного живопису, але й включив у нього традиційні китайські жанрові форми, особливо натюрморт [147, с. 55].

Дослідження фотореалізму в китайському мистецтві останніх десятиліть залишаються фрагментарними, проте існуючі праці вказують на його значний вплив на китайське мистецтво у контексті глобалізації та пошуку національної ідентичності. Ву Хунг підкреслює, що починаючи з андеграундного руху під час Культурної революції (1966–1976 рр.), сучасне китайське мистецтво стало динамічною та надзвичайно впливовою силою в глобалізованому світі, який розглядає сучасне китайське мистецтво як у контексті багатовікової історії зі сталими традиціями, так і у синергії з західними новітніми тенденціями [90]. Науковець Лю Чунь наголошує, що в олійних картинах простежуються різні напрями «західного живопису», але стародавня китайська культура залишається базовим джерелом пошуку індивідуального стилю китайськими митцями [138].

Відомий художник олійного живопису Чжун Хань (钟涵) на симпозіумі, що відбувся в рамках Четвертої Китайської виставки олійного живопису, зазначав, що хоча китайський олійний живопис процвітав протягом останніх десятиліть та досяг значного успіху, він стикається з численними проблемами, зокрема з акцентом на кількість, а не на якість. Він наголосив на важливості якості техніки і концепції. Що стосується якості художньої мови, так і змістовної наповненості олійного живопису, то в певному сенсі змістовність

важливіший за засоби образотворення. Науковець визначає, що коли ми дивимося на картину, нас найбільше вражає її якість. Техніка пов'язана з враженням від роботи та її глибини авторського вислову, тобто зрештою, «суть» художньої мови полягає в змісті. Для китайських художників це втілення національних і соціальних концепцій в живописі. Втілення особливостей китайської нації, традицій східної культури та особистий внесок художника визначає якість живописного твору [111].

Про видатного художника, який перший звернувся до фотореалістичного стилю в Китаї – Ло Чжунлі з його новаторською на той час технікою, яку тоді називали суперреалізмом, пише Цю Гуанью. В статті вказується, що після Культурної революції у Китаї вже з'являлися різні художні напрямки та школи, і кожен студент прагнув ознайомитися з найновішими художніми школами та техніками живопису з усього світу. Коли Ло Чжунлі готувався написати картину «Батько», він дізнався з каталогу творів американських художників про техніку живопису «фотореалізм», започатковану американським художником Клоузом, техніку, яка дозволяє створювати роботи з фотографічною чіткістю. Саме технічні прийоми Клоуза були застосовані при написанні картини «Батько» Ло Чжунлі у 1980 році [182].

Цю Гуанью називає живопис Ло Чжунлі (罗中立) «душа китайського сільського реалізму». В публікації також наводяться слова Ло Чжунлі з його інтерв'ю: «Мені потрібен час, щоб відточити себе та накопичити досвід, і я завжди присвячував себе зображенню сільських тем». Дійсно, у сучасному світі китайського живопису, мабуть, ніхто не може зрівнятися з відданістю майстра до зображення сільських тем. Митець показує побут фермерів гори Даба, передаючи їхні радощі та печалі, їхні емоції. Його роботи засновані на реальних спостереженнях життєвих сцен [126].

У своїх пізніших картинах Ло Чжунлі неодноразово зображує фермерів гори Даба, які купаються, закохуються, працюють, ховаються від дощу та запалюють ліхтарі. Його мета – відобразити найпервісніші, найзворушливіші та найжиттєвіші якості людської природи в такому середовищі. «Я

використовую ці мови живопису, щоб показати справжню природу селянської культури», – пише Ло Чжунлі [127].

Особливості реалізму засновані на фотореалістичній точності вивчає автор «Тибетської серії» картин, яка зробила його відомим на всю країну, – Чень Даньцін (陈丹青). Як зазначає майстер, практику збору фотографічного матеріалу художник розпочав вже з першої поїздки до Тибету у 1978 році, що надало поштовх до створення багатьох робіт, зосереджених на висвітленні побуту, звичаїв та культурних традицій місцевих мешканців. Під впливом Жана-Франсуа Мілле, Коро та Курбе художник емпатично зображував тибетських фермерів та пастухів у 1970-х роках. У 1982 році художник емігрував до Сполучених Штатів, де провів наступні вісімнадцять років, пишучи та малюючи по фотографіям картини на тибетську тематику. Чень Даньцін повернувся до Китаю в 2000 році та став професором Університету Цінхуа в Пекіні [187]. Саме тибетська серія картин, присвячена культурі, традиціям і повсякденному життю тибетського народу, продемонструвала фотореалістичні схильності митця.

За словами Чень Даньціна він твердо вірить у давньокитайську мудрість про те, що «читання не таке добре, як запам'ятовування, а запам'ятовування не таке добре, як копіювання», і він практикується, копіюючи певні сцени і портретні образи з зібраних ним фотоальбомів. Після більш ніж десятиліття послідовного копіювання фотографій, а також світлин сувоїв династичного Китаю, ожили, Чень Даньціна сформував свій стиль, що ґрунтується як на фотореалістичних тенденціях, так і на графічності живопису се-і. Але що ще важливіше, митець опублікував багато статей про свій художній метод і передавав свій досвід молодому поколінню художників Китаю [188].

Як тільки фотореалістичний метод художньої творчості був представлений Китаю, він був негайно інтегрований у власну традиційну культурну конотацію, відображаючи його оригінальні художні характеристики, які відрізняються від західного фото- та гіперреалізму. Основним проявом є те,

що китайські фотореалістич не лише зосереджуються на тонкому зображенні об'єктів, щоб створити надзвичайно реальний візуальний вплив на аудиторію, але й дають аудиторії духовний поштовх через концептуальне вираження. Саме такий візуальний «надзвичайно реальний» та емоційно «глибоко зворушливий» естетичний досвід дає глядачам естетичний досвід, завдяки якому гіперреалістичний стиль живопису швидко став популярним, сформувавши цілу плеяду видатних представників напрямку – Тін Бо, Ленг Джун, Ши Чонг, Сюй Ман'яо, Ай Сюань та ін. [133].

Китайський дослідник Пен Конг вивчав гіперреалістичні олійні картини Ши Чонга та Ленг Джуна, які використовують присвятили свою творчість – натюрмортам, портретному і жанровому живопису. Їх живописні роботи не зважаючи в якому жанрі вони працюють репрезентують концептуальне вирішення постіндустріальних тем

Так, Ши Чонг використав унікальні переваги фотореалістичного живопису, щоб синтезувати живопис, скульптуру та інсталяцію. Пен Конг вказує, що усі роботи Ши Чонга – це постановочні сцени, розроблені ним після ретельного знайдення концепції, що засновано на особистих спогадах і мистецьких уподобаннях. Художник використовує гіперреалістичну техніку заради втілення ідей певного розчарування процесами індустріалізації та глобалізації.

Досліджуючи методи роботи Ленг Джуна, Пен Конг вказує на концепції митця та сучасні передові технології фотографії в поєднанні з тонкими техніками малювання та реалістичною обробкою текстурних матеріалів, щоб надати роботам більш вишукану текстуру. Мистецтвознавець порівнює творчість Ши Чонга з гіперреалістичними олійними Ленг Джуна, а саме його естетичних концептів для вираження глибокого філософського значення об'єктів та їх семантичних змістів. За словами дослідника, з репрезентативних гіперреалістичних полотен Ленг Джуна чітко прослідковується, що сучасні творчі пошуки в китайському гіперреалістичного живопису все більше

зосереджуються на метафоричному вираженні внутрішніх думок і позицій автора [147].

Треба зазначити, що Ленг Джун займає особливе місце в станковому живопису Китаю завдяки майстерності його гіперреалістичному стилю, який отримав широке визнання як у Китаї так і за його межами. Серед китайських розвідок творчості Ленг Джуна слід виділити роботи таких мистецтвознавців, як Ван Яньхуна, Ву Ке, Лі Руйхонга, Лю Юй, Цзін Фей, Гао Іцзюнь, Ма Чжичао, Пей Айчан, Пен Вей, Сюй Цяочан, У Ке, Хе Дай, Цао Шенлун, Цю Сі, Чень Чаоцінь, та ін.

Гіперреалістичні портретні картини олією Ленг Джуна є «роздумом» про призначення мистецтва, як традиції дослідження образотворення в історії західного живопису. Експресивний характер гіперреалістичних портретних картин Ленг Джуна сформувався завдяки його наслідуванню та вивченню західних абстрактних і експресивних стилів. Ву Ке в своєму дослідженні розкриває особливості та відмінності гіперреалістичного стилю Ленг Джуна від західного аналогу. Так автор зазначає, що західний гіперреалізм – це механічний стиль, в якому більше констатації вигляду реального об'єкта. Тобто західні митці в своїх роботах не намагалися створити символічне значення за межами об'єкта через якісь асоціації чи уяву. Проте Ленг Джун при створенні олійних картин, натомість він виражав свої емоції та ставлення до зображеного, домагаючись наповнити композиції внутрішнім підтекстом та алегоричному співставленні форм й образів [103].

У науковій розвідці Цю Сі «Розмова про «художню автентичність» олійних картин Ленг Джуна» автор на основі інтерв'ю з майстром розкриває технічні «секрети» створення його гіперреалістичних картин. Цю Сі вважає, що варто звернути увагу на два моменти в творчості Ленг Джуна: по-перше, метод малювання художника поступово переходить від розмитого до чіткого, що подібно до методу гунбі (ретельний пензель) китайського живопису тушшю, тобто спочатку використовується більш прозорий колір для першого шару живопису, щоб зробити великі області кольору гармонійними та єдиними,

а потім майстер використовує більш насичені кольори, і, нарешті, наноситься тони основного об'єкту у світлі та темні відтінки, що виділяються контрастом.

По-друге, спочатку «переплутати» і намалювати кілька захоплюючих локальних точок, а потім поширити на загальну картину. Цей «запрограмований і логічний» крок повністю відображає те, що Ленг Джун вже сформував у своїй свідомості цілісний і діалектичний погляд на картину. Про свій процес створення гіперреалістичних картин олією Ленг Джун писав: «Під час процесу навчання кожен повинен знати більше про східну культуру та китайський живопис, а також звертати увагу на каліграфію, вирізання печаток, ручну роботу пензлем, ретельну роботу пензлем тощо. Причина, чому західне сучасне мистецтво приваблює так багато молодих людей, полягає в тому, що багато людей ненавидять західну класику і вважають, що естетичний смак західного класичного живопису не дуже високий. Західне модерністське мистецтво перебуває під прямим впливом японського живопису та опосередковано під впливом східного мистецтва, яке піднімає естетичний смак на новий рівень». Автор вважає, що суперреалістичні картини Ленг Джуна, від концепції до техніки, в основному походять із традиційного китайського живопису. Це і є справжнє джерело суперреалізму Ленг Джуна та його унікальний «секретний рецепт» [183], [184].

Пей Айчан у науковій розвідці розділяє еволюцію творчості Ленг Джуна на три етапи. Перший етап, що охоплює першу половину минулого століття, включає такі серії робіт, як «Мережа – Дизайн мережі», «Культурні реліквії – Дизайн нових продуктів», серія «Пейзаж століття» та серія «Пентаграма». Другий етап охоплює кінець 1990-х років і включає такі серії, як «Мутація – Ложка з колючками», «Пила» та «Пелюшки». Третій етап – це повернення до суті живопису, прикладом якого є серія «Портрет» та нещодавні пейзажні роботи, присвячені бамбуку. Ленг Джун так коментував власні роботи: «Мої роботи дуже популярні... Мої слова не такі глибокі, але вони мають багато внутрішнього змісту». Роботи Ленг Джуна справляють сильний

візуальний вплив на глядача з точки зору тематики, технічного вираження думок та емоцій моделі [144].

Автор розвідки «Дослідження виразності гіперреалістичних портретних картин олією Ленг Джуна» Ма Чжичао звертає увагу на те, що художник раціонально аналізує та довго підбирає кольори, щоб реалістично відтворити відтінок волосся моделі, тонкі зміни виразу її обличчя та вишукану текстуру волокон одягу. Для того, щоб відновити найменші нюанси, він використовує фотографії високої чіткості деталей постановочної фотографії для постійного корекції живописного зображення, що займає декілька місяців. Переpletіння пізнання, раціональності та чуттєвості є найвиразнішою рисою творів Ленг Джуна, – вважає дослідник [140].

Фен Шаосі, майстер пейзажного жанру, так пояснює один із сенсів фотореалістичного мистецтва: «У музеях роботи фотореалістів сприймаються як реальні об'єкти. Через документальне відтворення дійсності вони доносять до глядача емоції автора та погляд його на традицію, Всесвіт. Це те, що рідко можна побачити на реальних фотографіях реальних об'єктів. Фотореалізм несе інший вид емоцій, інший стиль та інший візуальний ефект. Мистецтво фотореалізму, як важлива форма культурного самовираження, має унікальну силу» [172].

Відомий китайський художник Цай Цзе в своїй публікації про свою творчість, а також про роботи митців Лю Сяндуна, Сюе Гуанчена та Чжоу Мейюань, визначає принципи нового покоління гіперреалістичного живопису Китаю. Цай Цзе зазначає, що китайські художники, на відміну від американських фотореалістів, які з'явилися в 1960-х і 1970-х роках, формувалися в зовсім іншому культурному та історичному контексті. Вони не були зацікавлені в передачі раціональної концепції чи прагненні символічних інновацій, а радше намагались розширити концептуальні межі олійного живопису. Це свідчить про зміни підходу художника до об'єктів, які він зображує. Так, на думку автора, це вимагає від художника бути відкритим до нового сприйняття об'єктів, відкидаючи всі упереджені суб'єктивні

упередження, прагнучи Тільки таким чином можна «зрозуміти рух усього та досягнути все суще, передати стан порожнечі та спокою». Кінцевим результатом «спостереження за об'єктами» не є ні чисто сенсорна реакція на зображення, ні чисто раціональний аналіз абстрактного об'єкта. Це радше відображення власного ставлення та розуміння світу через об'єкт, естетична інтерпретація природи речей на основі певного духовного стану митця [178].

Куй Канкан розглядає класичні та фотореалістичні тенденції в олійному живопису Пан Маокуна. Автор публікації аналізує серію жіночих портретів з дзеркалами, яку митець розпочав у 1990-х роках і продовжує до сьогодні, найбільш фотореалістичною, при цьому доволі класичною в історії живопису. Куй Канкан визначає постановочний принцип у використанні фотографій. На його думку, побудова складного простору і перспективних зрушень у живописних творах митця (з появою дзеркал у дзеркалах та камер із синім світлом) зміщує відчуття часу і простору, від відображень у воді до «дзеркального світу», а потім до трансформацій самосприйняття, яке досягається за допомогою цифрових технологій. Отже, цей внутрішнє ускладнення картинного простору включає не лише скло, дзеркала у фізичному сенсі, а й продовжує класичну портретну тенденцію в історії мистецтва: духовне самоспоглядання та роздуми про сприйняття людьми свого відображення. Таким чином, Пан Маокун поглиблює традиційне розуміння живописної репрезентації, пропонуючи дихотомію між безпосереднім сприйняттям природи та її опосередкованим віддзеркаленням. Це створює ефект епістемологічного розладу, де глядач стикається з паралельними версіями реальності, доступними лише через художній акт [113].

У своєму дослідженні Юй Дін звертається до фотореалістичних тенденцій в живопису видатного митця Китаю – Чжана Ібо. Майстер, маючи таких славетних наставників як Сунь Веймін та Ян Фейюнь, багато років вивчав взаємозв'язок між світлом і формою, які він вивчав як в природі, так і по фотографічним знімкам. Чжана Ібо вважає, що передача світла та кольору є найбільш складною проблемою в олійному живописі. Прагнення досконалості

та реалізму в фотореалістичних роботах Чжан Ібо втілюється в найбільшій роботі «Східна краса» завширшки 3,5 метра. Варто зазначити, що майстер не зважаючи на захоплення фотореалізмом стверджує, що «ідеальне поєднання світла між пейзажним середовищем та фігурою є недосяжним для сучасної фотографії і лише митець може створити цю ілюзію в живописному творі» [208].

У публікації У Шуана розглядається застосування фотореалістичних технік олійного живопису в творчості китайських майстрів, стан розвитку та характеристики технік у поєднанні з особистим досвідом майстрів олійного живопису. Дослідження зосереджено на значенні навчання технікам фотореалістичного живопису та проблемах, які виникають під час створення робіт [165].

В останній публікації Пен Конга, присвяченої розвитку фотореалізму у 2020-х роках, автор зазначає, що дивлячись на шлях розвитку китайського фото- та гіперреалістичного олійного живопису, незважаючи на те, що він зазнав різних впливів економічних, політичних і культурних ідей у різні періоди, його «мовна форма» залишається майже незмінною. Причина, чому гіперреалістичний олійний живопис актуальний в Китаї вже протягом трьох десятиліть, полягає в тому, що він має сильну адаптивність і продовжує вдосконалювати в міру зміни естетичних концепцій соціуму. Він не лише черпає поживні речовини з інших форм мистецтва, але й продовжує впроваджувати інновації та розвиватися, не змінюючи власної форми вираження [147].

Фотореалізм, як підкреслює китайський мистецтвознавець Юе Пейпей, є унікальним продуктом синергії між мистецтвом і технологіями, де традиційні живописні практики збагачуються сучасними інструментами, такими як фотографія, цифрове сканування та проєкційні методи, що дозволяють художникам досягати безпрецедентної точності в імітації реальності, перетворюючи олійний живопис на гібридну форму, здатну конкурувати з фотографічними медіа в епосі цифрової глобалізації [207].

Україномовні дослідження фотореалістичного напрямку носять доволі фрагментарний характер, та стосуються або окремих особистостей, чи то кольорових та техніко-стильових аспектів, або окремих жанрів фотореалістичного живопису. Деякі аспекти фотореалізму окремо висвітлювались у контексті дослідження творчості окремих митців або у порівняльному аналізі з іншими напрямками реалізму, проте спеціалізованих монографічних студій, присвячених виключно фотореалізму, в українському мистецтвознавстві не існує.

У статті Ген Чжижун «Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет» акцент робиться на жіночому портреті як ключовому жанрі фотореалізму, де гіперреалістична техніка слугує для передачі психоемоційних, соціальних та гендерних аспектів образу жінки. На прикладі аналізу робіт художників Сюй Ман'яо, Ленг Джун, Ван Ідун та ін. дослідник виявляє як західні впливи поєднуються в творах китайських живописців з китайською естетикою. Автор також підкреслює роль академічної освіти в інтеграції традицій і інновацій в китайському станковому живопису, а також виявляє фотореалістичний портрет став інструментом критики соціальних ролей у сучасному мистецтві [12].

У дослідженнях Лю Хаотянь, які присвячені сюжетно-тематичним та художньо-образним особливостям «нового реалізму» у китайському живописі розглядаються елементи фотореалізму та гіперреалізму з акцентом на портрети та сюжетні твори художників Ван Ідун, Лю І, Ленг Джун та Ши Чонг, що відображають соціальні зміни після Культурної революції, поєднуючи деталізовану реалістичну техніку з національними мотивами романтизації та ідеалізації, на відміну від західного об'єктивізму [23].

У публікації Олени Афоніної представлено аналіз творчого методу Річарда Естеса в контексті розвою реалізму. Авторка розкриває унікальність методу митця та його внесок у розвиток сучасного мистецтва, що базується на синтезі класичних традицій і модерністських підходів [1]. У статті Анастасії Барановської досліджено історичні витоки фотореалізму, а також проведено

порівняльний аналіз західного та українського фотореалізму на прикладах робіт таких художників, як Сергій Базилев, Сергій Шерстюк, Олексій Глазунов Юрій Соломко, акцентується увага на спільних рисах і відмінностях у розвитку художніх шкіл. Дослідниця характеризує фотореалізм як мистецьку течію, яка «націлена на дистанціювання від предмету зображення, що досягається через емоційну відстороненість та використання фотографії замість безпосереднього відтворення реальності, а також відповідна точна передача форми, світла та кольору» [4].

Дослідник Ван Вейке зосереджується на техніко-стильових аспектах, зокрема ролі кольору та технічної точності у китайському живописі. Ван Вейке аналізує, як символіка кольору у традиційному китайському живописі була привнесена в сучасний олійний живопис, що має відношення до фотореалізму, де важливе значення мають точність відтворення світла й тіні [7].

У публікації Котляра Євгена та Лю Мінсюань детально аналізуються етапи розвитку міського пейзажу в китайській культурі та мистецтві; автори відстежують його еволюцію від традиційних форм до сучасних виразів [17]. Науковці акцентують увагу на історичних змінах, що вплинули на пейзажний жанр, зокрема на впливі західних художніх практик, які сприяли появі фотореалістичних тенденцій у живописі. Інше дослідження Лю Мінсюань фокусується на впливі європейської художньої школи на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX століття. В ньому автор розкриває, як європейські техніки, зокрема реалістичні підходи, вплинули на художню практику китайських митців [21].

Таким чином, в англomовній літературі фотореалізм досліджено нерівномірно, з акцентом на американський фотореалізм 1960–1970-х, тоді як китайський варіант розглядається фрагментарно в контексті глобалізації, з недостатністю комплексних студій. Китайськомовні джерела представляють фотореалізм фрагментарно як частину «нового реалізму», з фокусом на адаптацію західних технік до національних традицій. Аналіз україномовної літератури виявив ще більшу фрагментарність, зосереджуючись на окремих

аспектах, як гіперреалізм у портретах чи новий реалізм 1980–1990-х, що вказує на лакуни в комплексному вивченні китайського фотореалізму.

1.2. Джерельна база і методологія дослідження

Джерельна база дослідження складається з широкого корпусу матеріалів, що дозволяє здійснити багатовимірний аналіз художнього явища – від авторських інтенцій і технічних прийомів до інституційних і ринкових контекстів. У коло матеріалів дослідження входять інтерв'ю з художниками, які дають прямий доступ до мотивів, методів роботи і концептуальних установок митців, а також дозволяють реконструювати процес прийняття і трансформації фотореалістичних прийомів та рішень.

Значну частину джерел також становлять каталоги виставок і творів видатних сучасних китайських і західних майстрів фотореалістичного жанру – як друковані каталоги музейних і галерейних експозицій, так і цифрові каталоги, що фіксують репертуар, дату експозицій і тексти кураторів. Для відстеження знаходження творів у музейних та приватних колекціях використані дані музейних зібрань (національні та регіональні музеї Китаю, США та інші) і описові каталоги приватних колекцій; що дає підстави розглядати художню практику крізь призму інституційного схвалення та динаміки формування колекцій.

Експозиційні записи й анонси виставок доповнені інформацією із спеціалізованих сайтів, що публікують каталоги виставок та архівні матеріали. Для розуміння ринкового виміру та датування творів дослідження опирається на дані провідних аукціонних домів – міжнародних (Christie's, Sotheby's, Phillips, Bonhams) та провідних китайських гравців ринку (China Guardian, Beijing Poly, Beijing Council тощо), оскільки їхні каталоги й архіви продажів дають цінні метричні дані про присутність і котирування творів фотореалістів.

Для історико-теоретичних узагальнень було використано ресурси провідних дослідницьких бібліотек і інституцій (наприклад, Getty Research Institute Library, Library of Congress та ін.), чия база періодики, архівів та

електронних баз даних забезпечує доступ до рецензій, наукових статей і рідкісних публікацій.

Окремий сегмент джерел становлять електронні наукові журнали і платформи з академічними статтями з галузі мистецтвознавства (включно з китайськими періодиками), репозиторії університетів і бібліографічні довідники; серед використаних електронних ресурсів варто відзначити спеціалізовані наукові портали та бази. Для розуміння навчального й методологічного контексту, а також для доступу до робочих матеріалів, дипломних і дисертаційних робіт, до джерельної бази включено сайти провідних академій і художніх шкіл Китаю – насамперед Central Academy of Fine Arts (CAFA), China Academy of Art, Guangzhou Academy of Fine Arts, Sichuan Fine Arts Institute, Academy of Arts & Design (Tsinghua) та інші академічні платформи, що публікують монографії, каталоги випускних робіт і наукових конференцій.

Для порівняльного та методологічного аналізу також залучено сайти провідних американських мистецьких вишів і центрів досліджень (наприклад, Rhode Island School of Design, School of the Art Institute of Chicago, Yale School of Art, а також університетські бібліотеки й спеціалізовані центри, що публікують статті, лекції й каталоги), що дає змогу зіставити художні практики та навчальні традиції Сходу й Заходу.

Нарешті, у джерельну базу включено електронні каталоги галерей, архівні матеріали виставок, репортажі професійної преси та бази даних (Artnet, Artprice та ін.), які допомагають відстежувати виставкову активність, ринкові тренди і цитування митців у фахових публікаціях. У комплексі такий різномірний масив джерел – польових інтерв'ю, каталогів, музейних і приватних зібрань, аукціонних архівів, академічних і бібліотечних ресурсів – забезпечує достовірну й багатошарову основу для аналізу того, як фотореалізм у китайському олійному живописі поєднує технічну спадщину Заходу з наративами та візуальними кодами національної ідентичності.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні декількох взаємодоповнюючих підходів, що дозволяють комплексно проаналізувати визначене явище в його художньому, історичному, соціокультурному та естетичному вимірах. Передусім застосовано *історико-мистецтвознавчий підхід*, який передбачає вивчення витоків і еволюції фотореалізму у світовому та китайському мистецтві, простеження впливу західного мистецтва другої половини XX століття на становлення і розвиток цього напрямку в Китаї. *Історико-культурний аналіз* дає змогу визначити роль соціальних, політичних та економічних чинників – урбанізації, модернізації, глобалізаційних процесів – у формуванні художніх стратегій китайських митців, що працюють у стилі фотореалізму.

Важливе місце у методології займає *порівняльний аналіз*, який використовується для зіставлення технік, композиційних рішень, образно-символічних структур і концептуальних засад китайських фотореалістів з їхніми західними колегами. Такий підхід дозволяє виокремити унікальні риси національної адаптації фотореалізму в Китаї, зокрема синтез традиційної техніки гунбі, іконографії та орнаментики з гіперреалістичними прийомами.

Стильовий і формально-пластичний аналіз застосовується для вивчення художньої мови фотореалістичних творів, уваги до фактури, світлотіньового моделювання, передачі простору та масштабу, кольорової гармонії і деталізації. Окремо враховано образно-типологічний підхід, що дає змогу класифікувати твори за жанрами (пейзаж, натюрморт, портрет, жанрова картина) та виявляти спільні й відмінні ознаки їхніх тематичних і символічних рівнів.

Іконографічний та іконологічний методи використовуються для аналізу значення традиційних мотивів, символів та алюзій, що переходять у фотореалістичні роботи з китайської художньої спадщини, та для розкриття глибинних культурних кодів у візуальній структурі твору.

Соціокультурний аналіз дозволяє розглядати фотореалізм як художню реакцію на зміни в сучасному китайському суспільстві – від комерціалізації та урбанізації до переосмислення національної ідентичності у глобальному

просторі. При цьому у роботі використано *інтерпретаційно-аналітичний метод*, що орієнтований на взаємодію глядача з твором, відкритість інтерпретацій та зміну ролі автора і публіки в сучасному мистецькому процесі.

Додатково методологія включає аналіз художнього ринку, що базується на вивченні аукціонних каталогів, виставкових програм і публікацій, що дозволяє оцінити позицію фотореалізму у комерційному та інституційному середовищі. Поєднання цих підходів формує цілісну методологічну систему, завдяки якій фотореалізм у китайському олійному живописі розглядається як складне багат шарове явище, в якому перетинаються художні традиції Сходу і Заходу, технічна майстерність і концептуальна глибина, локальна культурна ідентичність і глобальні мистецькі процеси.

Висновки до першого розділу. У розділі визначено, що в мистецтвознавчій літературі напрям «фотореалізм» досліджений нерівномірно, з очевидним домінуванням вивчення його американської версії. Так, аналіз англomовних джерел показав, що більшість наукових і критичних публікацій присвячені етапам становлення і розвитку фотореалізму у США, аналізу естетики та техніки, а також творчості ключових представників напрямку, таких як Річард Естес, Чак Клоуз, Ральф Гоінгс та інших. Цей факт свідчить про сформованість західного дослідницького канону, але водночас і про певну обмеженість у висвітленні національних варіантів фотореалізму, зокрема китайського.

Дослідження китайськомовних джерел показало, що у науковому середовищі Китаю фотореалізм як самостійне художнє явище представлене фрагментарно. Найчастіше його розглядають у межах ширшої категорії «нового реалізму», що сформувався в Китаї у 1980–1990-ті роки. У таких публікаціях фотореалізм визначають переважно як один із видів цього руху, звертаючи увагу на запозичення західних технік та їхню адаптацію до китайських традицій. При цьому значну частину досліджень зосереджено на творчості одного з найвідоміших китайських майстрів гіперреалізму – Ленг

Джуна (Leng Jun), чия технічна майстерність і надзвичайна деталізація стали знаковими для сприйняття фотореалістичного живопису в Китаї. Однак інші сучасні китайські художники, які працюють у цьому стилі, залишаються поза увагою дослідників, що формує істотну лакуну в мистецтвознавчому дискурсі та підкреслює актуальність теми даної дисертації.

Визначений стан дослідженості проблеми прямо вплинув на формування джерельної бази роботи. Для комплексного аналізу були залучені різноманітні матеріали: інтерв'ю з митцями, каталоги робіт провідних китайських художників, музейні й приватні збірки, інтернет-ресурси з архівами та каталогами виставок, а також дані провідних аукціонних домів, як міжнародних (Christie's, Sotheby's, Phillips, Bonhams), так і китайських (China Guardian, Poly Auction, Beijing Council). Використано також ресурси наукових бібліотек і художніх академій Китаю (Central Academy of Fine Arts, China Academy of Art, Guangzhou Academy of Fine Arts, Sichuan Fine Arts Institute, Academy of Arts & Design при Цінхуа) та США (Rhode Island School of Design, School of the Art Institute of Chicago, Yale School of Art), а також базу наукових статей qikan.cqvip.com.

Методологічний апарат дослідження побудований на поєднанні історико-мистецтвознавчого, порівняльного, іконографічного та іконологічного аналізу з соціокультурним і ринковим підходами. Це дозволило не лише реконструювати історичний і художній контекст фотореалізму в Китаї, але й виявити специфіку його національної адаптації та концептуального наповнення. Поєднання аналізу художньої мови, символіки та фактури з вивченням соціально-економічних умов і виставкової активності митців забезпечує багатовимірний погляд на явище, що перебуває на перетині глобальних і локальних художніх процесів.

Отже, дослідження фотореалізму в Китаї потребує суттєвого розширення джерельної та аналітичної бази, а обрана у дисертації методологія і залучені джерела забезпечують можливість вперше системно окреслити це явище в контексті взаємодії західних впливів і національної ідентичності.

РОЗДІЛ 2.

ФОТОРЕАЛІЗМ У ЗАХІДНОМУ ТА СХІДНОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

2.1. Фотореалізм: історія та естетика руху

Фотореалізм як художній напрям зародився наприкінці 1960-х років, і його становлення пов'язують із творчістю Річарда Естеса, Ральфа Гойнса та Чака Клоуза. Ці художники були першими, хто використав фотографії як основний інструмент для точного відтворення реальності в живопису. Для опису цього нового підходу до живопису було запропоновано декілька термінів, головні з яких – суперреалізм, гіперреалізм і фотореалізм [10, с. 103].

Художники, визначені як фотореалісти, не створювали цілісної групи і не вважали себе частиною цього руху. Тим не менш, наприкінці 1960-х і в 1970-х роках – Роберт Бехтл, Чарльз Белл, Том Блеквелл, Чак Клоуз, Роберт Коттінгем, Дон Едді, Річард Естес, Одрі Флек, Франц Герч, Ральф Гойнс, Рон Кліманн, Річард Маклін, Малкольм Морлі, Стівен Позен, Джон Солт, Бен Шонцайт, Пол Штайгер та ін. досліджували пов'язаний набір питань, методів і предметів, які спонукали критиків, кураторів та істориків мистецтва в своїх дослідженнях простежувати в них схожу і послідовну тенденцію фотореалізму в станковому живописі [10, с.103].

Термін «фотореалізм» був уперше запропонованим арт-дилером і колекціонером Луїсом Майзелем у 1969 році. Ця назва вперше з'явилася в каталозі виставки «Двадцять два реалісти», організованої Музеєм американського мистецтва Вітні. У 1973 році колекціонер Стюарт Шпайзер визначив основні особливості напрямку, а саме використання камери для зйомки сцени чи об'єкта, що пізніше механічно або напівмеханічно виконується живописними матеріалами (олійні фарби, акрил). Художник і теоретик Річард Мартін у каталозі виставки 1974 року провів межу між поп-артом і фотореалізмом [72, с. 13]. Фотореалізм, на його думку, відображав культурний контекст епохи, прагнення до технічної досконалості та нове

ставлення до реальності в мистецтві, що зумовило його швидке визнання на міжнародній арені.

Художники фотореалізму досліджували вплив реклами і товарів масового виробництва на повсякденне життя. Картини Чака Клоуза (Chuck Close) та Ральфа Гойнса (Ralph Goings) наголошують на візуальній мові споживчої культури, передаючи дух часу через пейзажні або натюрмортні композиції. Однією з ключових тем стало вивчення повсякденного життя в Америці, представленого через звичні сцени та об'єкти, які фотореалісти перетворювали на символи культурної ідентичності. Живописні роботи, створені в період 1967–1982 років, втілюють одночасно ностальгію за простотою повсякденності та аналіз швидкоплинності моментів сучасності [10, с. 104].

Більшість художників-фотореалістів віддають перевагу не людським фігурам і природним пейзажам, а індустріальним міським пейзажам і тонко виготовленим, блискучим сучасним промисловим виробам, оскільки вони є частиною життя мегаполісів.

Художній метод Річарда Естеса (Richard Estes, 1932 р.н.), одного з провідних американських художників-фотореалістів, ґрунтується на нерозривному зв'язку між фотографією та живописом. Фотореалістичний живопис, який він створив, неможливо уявити без використання фотознімків як основного інструменту для фіксації натурних вражень. Художник в своїх творах максимально точно передає деталі, які представлені в динаміці навіколишнього світу (іл. 2.1.1–2.1.2). Якби він намагався створити свої картини з натурних замальовок, його роботи втратили б ту ясність і точність, за які вони так цінуються. Зміна освітлення, рух об'єктів, та їх відображень, погодні умови та найменше зміщення точок огляду, що заважає митцям при написанні живописних творів з натури, ускладнило б митцю втілення художніх образів [10, с. 104].

Фотографія дозволяє Естесу немов «заморозити» момент у часі, фіксуючи кожную деталь мотиву. Завдяки цьому методу він зосереджувався на

відтворених складних відображеннях у скляних вітринах, текстурах будівель, грі світла та тіней на них. Твори Естеса втілюють ілюзію глибокого занурення в реальність, підкреслюючи деталі, яке людське око часто не здатне помітити миттєво [72, с. 14]. Таким чином, метод Естеса полягає у фіксації ефемерних моментів життя, перенесення їх на полотно з майстерною точністю і високим живописним професіоналізмом. Це дозволяє йому створювати картини, які залишаються не просто зображеннями реальності, але й художньою рефлексією на багатогранність буденності.

Зображення машин та інших промислових виробів в роботах Ральфа Гойнса (Ralph Goings, 1928–2016) стали символами, що відображають естетичні смаки західної культури 1960–1970-х років. Художник був зачарований відблисками металевих структур мотоциклів та хромованих частин вантажівок (іл. 2.1.3–2.1.4). Лише шляхом ретельного повторення ефектів кольорової фотографії можна було задовольнити естетичні вимоги та творчі бажання автора. Ральф Гойнс писав: «Мої картини про світло, про те, як речі виглядають у своєму оточенні. Форма, колір і простір залежать від примхи реальності, їх відкриття та організація є завданням художника-реаліста». На думку митця, еквівалентні зображення реальних об'єктів стали живописним продуктом в промислову інформаційну еру. «Одна з вагомих речей, яка важлива при застосуванні фотографій – отримання можливості побачити реальність у всій її незграбності та випадковості», – вважав митець [69, с. 21].

Роберт Бехтл (Robert Bechtle, 1932–2020), один із провідних американських фотореалістів, свої картини називав портретами «сутності американського досвіду» [205, с. 161]. Його творчість була глибоко вкорінена в реальність повсякденного життя, зокрема в пейзажі та сцени, які він добре знав (іл. 2.1.5). Основними сюжетами його робіт стали родинні стосунки, житлові квартали Каліфорнії та, зокрема, автомобілі – символи американської культури, до яких Бехтл ставився з великою повагою. З 1960-х років Бехтл був активним членом художнього руху Bay Area, що виник у Каліфорнії як противник східного поп-арту та абстрактного експресіонізму. Його роботи

вирізнялися увагою до втілення деталей, ретельним опрацюванням кожного елемента композиції. Техніка роботи з фарбою дозволяла йому досягти високої точності у зображенні, зберігаючи при цьому відчуття безпосередності та натуральності [10, с. 105].

Том Блеквелл (Tom Blackwell, 1938–2020) – американський художник, народжений у 1938 році в Чикаго, був одним із засновників і ключових фігур фотореалізму у Сполучених Штатах. Його шлях у мистецтві розпочався з абстрактного експресіонізму, але перехід до поп-арту в 1960-х роках, став його реакцією на жахи війни у В'єтнамі. Твори, що були представлені на виставці «Human Concern Personal Torment» у Музеї американського мистецтва Вітні в 1969 році, позначили еволюцію власного стилю. Саме в цей період, як він згодом згадував у 2015 році для Музею Кюр'є, він розпочав експериментувати із зображеннями хромованих деталей мотоциклів, що стало вирішальним моментом в його переході до фотореалізму. До 1970-х років митець повністю присвятив себе цьому стилю, який характеризується надзвичайною деталізацією та використанням фотографій як основи для створення живописних робіт, що імітують реальність з майже фотографічною точністю [76, с. 19].

Художник визначав, що «...здається абсурдним ретельно відтворювати вручну інформацію, отриману на фотографії, клацанням затвора, але хоча фотографічна чуттєвість є частиною теми картини, картина не є фотографією. Розфарбовуючи кожну область полотна, ви робите її своєю інтерпретацією знімку. Ви можете точно записувати фотографічну інформацію, але ви додаєте до неї свої знання про те, як речі виглядають і які вони є. Живопис – це спосіб привласнення реальності» [76, с. 19].

Таким чином, фотореалізм для Блеквелла був не лише технікою, а й способом досліджувати складний візуальний досвід сучасного світу, як він сам стверджував, зосереджуючись на нюансах світла, тіней, кольору та просторових відносин. Його ранні роботи, зокрема серія мотоциклів і двигунів, виділялися завдяки відображенню хромованих поверхонь, що стали його

візитною карткою. Ці твори, виконані на великих полотнах, демонструють його майстерність у передачі відображень, відблисків і рефлексів, які розширюють зображений простір включенням елементів, які знаходяться поза межами полотна. Пізніше, у 1980-х роках, Блеквелл розширив свою тематику, звернувшись до зображень вітрин магазинів із манекенами та відображеннями перехожих, що додало його роботам міського контексту.

Одні з ранніх і значущих робіт Блеквелла «Золоте крило маленького Роя» (іл. 2.1.6) та «Джефрі» (іл. 2.1.7), є яскравим прикладом його фотореалістичних зображень мотоциклів. В роботах представлені мотоцикли із блискучою хромованою поверхнею, на поверхні яких можна побачити відзеркалення навколишнього середовища з такою деталізацією, що глядач може розгледіти окремі елементи, ніби це фотографія. Композиція зосереджена на центральному об'єкті (мотоциклі, що займає більшу частину полотна), із фоном, який відступає на другий план, підкреслюючи технічну досконалість і рефлексивність поверхні. Використання фотографії як джерела дозволило Блеквеллу відтворити кінематографічність моментів, «застиглість руху» на полотні, що відображає його захоплення здатністю фотореалізму здивувати та перевершити очікування глядача, як він сам казав про «залучення зовнішнього світу через відображення».

Картина «Золоте крило маленького Роя» не лише демонструє технічну майстерність Блеквелла, але й несе в собі символізм, пов'язаний із американською культурою того часу. Мотоцикл, як об'єкт, асоціюється з свободою, бунтарством і технічним прогресом, що відображає дух 1970-х років у США. Хромована поверхня, що відбиває все навколо, виступає метафорою розширення реальності, де художник запрошує глядача зазирнути за поверхню зображення, досліджуючи «невимовно буденне», як він це називав [76]. Ця робота стала частиною його ранньої серії «Rod and Cycle», що принесла йому визнання, зокрема через включення картини «Orphan Annie» (Сирота Енні) до щорічної виставки Вітні в 1972 році, а згодом – до колекцій

таких престижних інституцій, як Музей сучасного мистецтва, Музей Гуггенхайма та Смітсонівський інститут.

Еволюція стилю художника від поп-арту до фотореалізму відображає його прагнення знайти власний художній метод, який формувався наприкінці 1960-х. Його перехід до мотоциклів як основного мотиву був натхненний фактурою його хромованих деталей, що змусило його зосередитися на чистій формі та відображенні. Робота «Золоте крило маленького Роя» стала віхою в його кар'єрі, закріпивши його статус одного з лідерів фотореалізму, що підтверджується довготривалим співробітництвом із галереєю Louis K. Meisel, яка представила його знакову роботу «Джефрі» у 1976 році (іл. 2.1.7), що пізніше увійшла до колекції Музею сучасного мистецтва. Ця картина поєднала тему мотоциклів із сюжетами з вітринами крамниць, ставши синтезом його ключових мотивів творчості.

Протягом свого життя Блеквелл залишився вірним фотореалізму, згодом додавши до своєї «палітри» роботи в стилі «Montage Paintings» (1980–1990-і рр.), де митець досліджував контрасти між міським і сільським життям. Його внесок у мистецтво був визнаний через численні виставки, зокрема в Музеї Гуггенхайма в Берліні (2009), Музеї Тіссен-Борнеміса в Мадриді (2013) та Музеї Парріш (2017–2018).

Найбільш відомим у портретному жанрі фотореалістичного напрямку є Чак Клоуз (Chuck Close, 1940–2021). У 1962 році він отримав ступінь бакалавра в Університеті Вашингтона в Сіетлі (США), а потім вступив до Єльського університету, де отримав ступінь магістра в 1964 році. Після Єльського університету він деякий час жив у Європі. Повернувшись до Сполучених Штатів, він працював викладачем мистецтва в Массачусетському університеті. Його роботи вперше були виставлені в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку на початку 1973 року [205, с. 162].

У своїх портретах Чак Клоуз збільшував фотографічні знімки у величезну станкову картину. Він відбирав надзвичайно точні та чіткі світлини, що допомагали йому розглянути і передати фактуру шкіри обличчя персонажів.

За словами митця, він використовував фотографії як інструмент для організації композиції. Він збільшував світлини за допомогою пера та лінійки використовуючи «сітку». Фотографія, таким чином, стала макетом з олівцевою версією «сітки», яку він переносив на полотно або папір, зберігаючи його пропорційність. Серед основних якостей такого методу митець вважав, що фотографія обличчя представляє застиглий момент у житті певної людини [53, с. 28].

Автопортрети Чака Клоуза є одним із найяскравіших прикладів фотореалістичного мистецтва, що зосереджується на деталізації та відображенні самого процесу створення образу. В одній з найвідоміших робіт зображено самого художника – високого, скуйовдженого чоловіка з цигаркою у роті (іл. 2.1.9). Подібною репрезентацією художник порушує традиційну концепцію автопортрету, що традиційно ідеалізує образ митця-інтелектуала [205, с. 162].

Завдяки величезним розмірам зображення, чорно-білий автопортрет із відстані здається надзвичайно реалістичним, ніби це фотографія. Однак, з близької відстані, поверхня зображення виглядає розмитою, набуваючи рис абстрактного живопису. Це поєднання реалістичності та абстракції є характерною рисою творчості Чака Клоуза. У своїх роботах він не просто зображує об'єкти чи людей, а досліджує саму природу бачення і сприйняття, кидаючи виклик традиційним уявленням про мистецтво та реалістичність [10, с. 106].

У той час як майже всіх фотореалістів Західного узбережжя США можна назвати пейзажистами в широкому сенсі, Чарльз Белл звернувся до жанру натюрморту, що знайшло більший прояв в роботах нью-йоркських художників (Флек, Шонцайт, Кацере, Кліман і Блеквелл). Жителі Західного узбережжя малювали коней, вантажівки, будинки і автомобілі як частину загального пейзажу в масштабі, набагато меншому, ніж в натуральну величину, але бачення Чарльза Белла було майже діаметрально протилежним – для нього гіперреалістичні деталі окремого об'єкту були найголовнішою задачею для

живопису, тому він намалював їх в п'ять-десять разів більше натуральної величини.

Вибір «формату натюрморту» розвинувся завдяки дослідженням Белла класичного модернізму з його композиційними та формально-конструктивними задачами побудови об'єктів. Художник писав: «Для мене вибір предметів, безумовно, є емоційним процесом, скоріше як інтелектуальна вправа. Значна частина процесу полягає в безпристрасному комбінуванні речей до купи, з нехтуванням тим, чим є об'єкти, окрім як інструменти для загальної репрезентації композиції. Радикально змінюючи розміри повсякденних предметів, ми можемо проникнути в них і легше досліджувати їх поверхню і конструкцію – їх реальність. Мене також турбують почуття, які ми поділяємо щодо знайомих предметів, але не в ностальгічному ключі» [58, с. 56].

У роботах Белла (іл. 2.1.13, 2.1.14) було три окремі періоди, або серії, і кожен з них починався з конкретного виклику, поставленого завданням передачі освітлення в композиції. У своїй першій серії художник прагнув дослідити проблеми того, як світло, відбите від різних поверхонь, може бути передано найбільш переконливо, а точніше, він хотів зобразити відбите світло, що надходить за межами картинного простору.

Грунтуючись на попередніх рішеннях щодо зображення об'єктів у середовищі, художник обирає для зображення невеликі іграшки з дерева, пластику та інших матеріалів для серії живописних робіт і збільшує їх відносно реального розміру. Для цього він придбав іграшки та облаштовував свої натюрморти саме так, як йому хотілося. Митець відмічав, що світло, тіні і рефлекси змінюються разом з рухом глядача, тому йому доводилося фотографувати різні ракурси натурної постановки і обирати найкращий знімок для використання кінцевого задуму. Першою картиною з цієї серії була стояча «Раггеді Енн» (1972), а завершилася вона однією з найвідоміших робіт Чарльза Белла – «Гідролітак у ванні» (1973) (іл. 2.1.15), виконаної на замовлення Стюарта М. Шпайзера.

Під час втілення гідролітака, Белл зацікавився тим, як світло відбивається, заломлюється, розсіюється на різних його поверхнях. Його друга серія стосувалася того, як працювати з заломленим і відбитим світлом, особливо з дзеркальними і глянцевиими поверхнями. Основними предметами зображення цієї серії стали апарати з жуйками (іл. 2.1.14).

Як побічний ефект цієї серії, митець почав фотографувати з дуже вузьким полем фокусування, що видно по розмитим ділянкам на задньому або передньому плані картин. Ця стурбованість фокусом стала дуже важливим аспектом філософії фотореалізму Белла, яку також можна побачити у роботах Клоуза і Флека.

У 1977 році Чарльз Белл в роботі над картиною «Подвійний поступ» зіткнувся з проблемою фокусування, а також з новою проблемою, пов'язаною зі світлом. У своїй третій серії Белл повинен був працювати з джерелом світла, що виходить зсередини або проектується від самого об'єкта. «Подвійний поступ» (1977), пізня картина з цієї серії, втілює рішення найбільш складних проблем у живописі фотореалізму і є однією з найскладніших робіт майстра. Коли частина картини так само розфокусована, як передній план на цій картині, для художника стає майже неможливим визначити, як зобразити засвітлені або розмиті частини фотографічного знімку, щоб створити ілюзію, що світло виходить від пофарбованої поверхні засобами олійного живопису, що вимагає величезних знань про комбінації фарб та їх властивості.

Таким чином, художник вивчав і досліджував олійну техніку протягом двадцяти років, і заглибився в особливості техніки і творчі методи всіх видатних художників-реалістів від Вермеєра до Далі. Відомо, що одного разу Сальвадор Далі попросив Чарльза Белла попрацювати з ним над одним з його проектів. Під час сумісної роботи Далі був вражений тим, що Белл самостійно відкрив і розвинув більшість «чарівних секретів» художника.

З огляду на вищесказане, натюрморти Чарльза Белла захоплюють своєю грайливою зосередженістю на іграшках, відображаючи ностальгійний зріз американської культури. Яскраві кольори та чіткі деталі в його роботах

оживляють ці предмети, запрошуючи глядачів насолодитися їхньою складною конструкцією.

Натюрмортний жанр в фотореалістичній техніці репрезентують також живописні твори Одрі Флек. Мисткиня також звертається до повсякденних об'єктів, але з іншим акцентом. Якщо Чарльз Белл прославляє безтурботність дитинства, Флек в своїй творчості звертається до теми жіночої ідентичності. Її композиції, часто з такими предметами, як губна помада чи флакони парфумів додають багатозначні смисли символам жіночої краси та її швидкоплинності.

Одрі Флек – видатна американська художниця, чия творчість стала важливим внеском у мистецтво фотореалізму, зокрема завдяки її натюрмортам, які поєднують технічну досконалість із глибоким символізмом. Народившись у 1931 році в Нью-Йорку, Флек розпочала свій мистецький шлях із ґрунтовної освіти, здобувши ступінь бакалавра образотворчих мистецтв у 1952 році в Єльському університеті. Там вона працювала під керівництвом Йозефа Альберса, художника Баугауза, відомого своїми дослідженнями кольору та форми, що вплинуло на її раннє розуміння композиції.

Після закінчення Єльського університету Флек продовжила навчання в Лізі студентів мистецтв у Нью-Йорку, де вивчала анатомію під наставництвом Роберта Беверлі Хейла. Цей досвід став ключовим у її творчому розвитку, адже саме заняття з анатомії підтвердили її бажання малювати в реалістичному стилі, хоча на той час, у 1950-х роках, багато хто вважав цей підхід застарілим на тлі домінування абстрактного експресіонізму. На початку своєї кар'єри Флек дійсно експериментувала з абстрактними експресіоністськими полотнами, які навіть були представлені на персональній виставці в галереї Roko в Нью-Йорку в 1959 році. Проте вже у 1953 році, під впливом Хейла, вона повернулася до фігуративного мистецтва, що дозволило їй глибше досліджувати теми, які стали основою її подальшої творчості.

Повернення до реалізму відкрило для Флек можливість зануритися в особисті й культурні аспекти життя, зокрема її єврейську ідентичність. Одним із яскравих прикладів цього є її робота «Натюрморт з мацою». На цьому

чарівному полотні, виконаному з елементами поп-арту, художниця зобразила інгредієнти, необхідні для приготування страв, які традиційно вживаються під час єврейських свят. Ретельно розкладені продукти від Manischewitz, найвідомішого постачальника кошерної їжі, а також інші інгредієнти, типові для єврейського дому, створюють композицію, що відображає не лише побут, а й глибоку повагу до культурних традицій. Ця робота стала не просто натюрмортом, а символічним висловлюванням, яке пов'язує її особисту історію з ширшою культурною спадщиною.

У 1960-х роках мисткиня почала активно використовувати фотографії як джерело натхнення для своїх фігуративних образів, що стало важливим кроком у розвитку її фотореалістичного стилю. Спочатку вона віддавала перевагу чорно-білим фотографіям із новин, зображаючи публічних діячів у стриманих кольорах. Наприклад, її картина «Джон Д. Рокфеллер» (1963) демонструє цей підхід, де художниця зосередилася на передачі характеру через тонкі відтінки й деталі. Пізніше, у 1964 році, вона створила портрет Джона Ф. Кеннеді, яка стала її першою роботою в цьому стилі, виконаною на основі кольорової фотографії з медіа. Цей перехід до кольору ознаменував новий етап у її творчості, дозволяючи їй розширити палітру й додати більше емоційної глибини своїм творам.

Найвідомішою роботою з серії «Ванітас» (марнославство) є «Мерилін» (іл. 2.1.18) – картина, в якій використовуються насичені, інтенсивні кольори та глянцева поверхня для дослідження стереотипів жіночності. Серед безладу явно жіночих предметів, таких як флакони парфумів, косметика та прикраси, Флек зображує молоду Мерилін Монро на чорно-білій фотографії. Мисткиня прагнула прокоментувати швидкоплинність секс-символу, представивши ці предмети та жінку разом із палаючою свічкою, пісочним годинником, пісок у якому просипається, та зморщеними фруктами, подібно до натюрмортів «memento mori» XVII століття. Більше того, зображення також викликає асоціації з власною вразливістю художниці, бо вона включила в композицію фотографію себе в дитинстві, де вона разом із братом.

Одна з трьох монументальних картин із серії «Ванітас» (1976–1978), «Мерилін» є одним із найважливіших творів у творчості художниці. Спираючись на споріднені традиції натюрморту, картини Флек наділяють матеріальні об'єкти багатошаровим символічним значенням та розширюють можливості цих історичних жанрів завдяки інноваціям у формі та змісті.

Під впливом робіт голландських художників-натюрмортистів XVII століття, Флек оспівує пишні текстури та кольори фізичного світу за допомогою щільно упакованих зображень ілюзійністично виконаних об'єктів. Як ванітас (натюрморт, що натякає на марносластво мирських задоволень та швидкоплинність життя), «Мерилін» слугує пам'ятною медитацією про життя, смерть та славу Мерилін Монро. Мисткиня на полотні зобразила як традиційні символи «ванітас» (пісочний годинник, свічка), так і сучасні (фотографія, календар). Однак, на відміну від традиційних натюрмортів, «Мерилін» також функціонує як автопортрет, у якому Флек пов'язує свою роль художниці з роллю кінозірки у створенні публічного образу, і в якому вона розмірковує над плином часу у власному житті через самореференційні об'єкти.

Крім того, «Мерилін» Одрі Флек вписується в американську традицію натюрморту, зокрема, в традицію «trompe l'oeil» («обман зору»), де ілюзійністичні зображення звичайних предметів створюють тривимірні ефекти. Як фотореаліст, Флек також прагне зробити об'єкти реальними. Хоча цілі фотореалізму є радше концептуальними, ніж перцептивними, роботи Флек зосереджують увагу на матеріальності об'єктів та дослідженнях природи ілюзії, реальності та мімезису.

Менш відомим є надзвичайно потужний твір художниці із серії «Ванітас» – «Друга світова війна» (іл. 2.1.19), який також включає стару фотографію в збільшеному, чітко окресленому натюрморті в яскравих кольорах. Ця картина представляє низку красивих предметів на тлі репродукції знакової, вражаючої фотографії фотографа журналу «Life» Маргарет Бурк-Уайт про звільнення концентраційного табору Бухенвальд у 1945 році. Зняті в чорно-білому кольорі, виснажені, приголомшені в'язні за колючим дротом на

полотні Флек контрастують з насиченими, яскравими кольорами випічки, виставленої на блискучому, рельєфному срібному подносі [42]

Однією з найвідоміших робіт Флек у жанрі натюрморту є картина «Полуничний тарт» (іл. 2.1.17), яка вражає своєю деталізацією та чутливістю до світла й текстур. Тарт прикрашений соковитими червоними полуницями, які виблискують на тлі ніжного крему, а хрустке тісто виглядає настільки реалістично, що здається, ніби його можна відчутти на дотик. Поруч із тартом на столі розкладені столові прибори, а також скляний посуд, який відбиває світло, додаючи композиції глибини.

Згодом Флек почала самостійно створювати здебільшого натюрмортні композиції, ретельно розкладаючи предмети та фотографуючи їх, що дало їй повний контроль над зображенням і дозволило досягти ще більшої точності в її роботах (іл 2.1.16).

Таким чином, однією з визначальних особливостей фотореалістичного напрямку стало відновлення важливості традиційного творчого процесу. Як і деякі представники поп-арту, фотореалісти звернули увагу на точне відтворення реальності, відмовляючись від спонтанності та імпровізації, що домінували в абстрактному експресіонізмі. Ця тенденція відобразила повернення до академічного мистецтва, де технічна майстерність визначала художню цінність живописних творів [10, с. 107].

Американський фотореалізм 1970-х років зробив значний вплив на сучасний реалістичний живопис, змінивши підходи до живописної техніки і матеріалів, вибору сюжетів і синтезу різних мистецтв. Основна ідея фотореалізації полягала у прагненні до абсолютної точності та фіксації миттєвостей, які часто залишаються непоміченими людьми в звичайному житті. Роботи таких художників, як Річард Естес, Роберт Бехтл, Чак Клоуз, Чарльз Белл та ін. наочно продемонстрували, що звичайні мотиви і об'єкти можуть бути втілені цікаво і концептуально. Впровадження методів, що спираються на фотографію, дозволило художникам досягти небаченого рівня деталізації та текстурної реалістичності [10, с. 107].

2.2. Неореалізм як передвісник фотореалістичних тенденцій в китайському станковому живопису

Фотореалістичні тенденції в Китаї простежуються після закінчення Культурної революції, починаючи з розвитку стилю «нового реалізму». Термін «новий реалізм» у Китаї позначає літературний та мистецький рух, що виник наприкінці XX століття як реакція на ідеалізм і романтизм, які домінували в китайському мистецтві та літературі за маоїстської ери. Цей рух прагнув зобразити складність і суперечності сучасного китайського життя, зосереджуючись на повсякденному досвіді звичайних людей у суспільстві, що швидко змінюється.

«Новий реалізм» можна умовно розділити на три основні періоди, кожен з яких мав свої особливості. Кінець 1970-х – початок 1980-х років характеризується відмовою від соціалістичного реалізму, що домінував під час доби Мао. Письменники та художники прагнули досліджувати людський стан у більш нюансований і реалістичний спосіб, часто звертаючись до власного досвіду Культурної революції та її наслідків.

У першому періоді (наприкінці 1970-х років), художники відмовилися від умовностей соціалістичного реалізму, нав'язаних у період Культурної революції. Рух розвинувся при економічних реформах в Китаї з посиленням контактів із західними мистецькими практиками, що дозволило китайським художникам вивчати фотореалістичні техніки, водночас звертаючись до виразно китайських сюжетів через традиційні композиційні схеми.

Китайський «новий реалізм» став визначальним мистецьким напрямом Китаю після 1980-х років, який докорінно трансформував сучасне китайське мистецтво завдяки синтезу західних методів репрезентації з автентичними китайськими соціальними темами та культурним збагаченням реалізму національними традиціями. Наприкінці 1980-х – початку 1990-х років рух набув експериментального характеру з акцентом на індивідуальній суб'єктивності поглядів художників на мистецтво. Під впливом західного

модернізму та постмодернізму митці кинули виклик традиційним уявленням про реалізм [111].

З кінця 1990-х років неореалізм відзначається різноманітністю стилів і підходів у межах розвитку реалістичного живопису. Творці зосередилися на викликах глобалізації, урбанізації та швидкої трансформації китайського суспільства. «Новий реалізм» у Китаї вирізняється зверненням до соціальних аспектів, зокрема життя робітничого класу, сільських мігрантів та маргіналізованих груп, втілюючи будні щоденного існування всіх прошарків багатонаціонального населення країни. Акцент робиться на внутрішньому світі персонажів та їхніх емоціях, їх «внутрішніх монологів» за допомогою експериментальних наративів.

Американський фотореалізм вплинув на китайських художників не лише своєю технікою, а й підходом до зображення реальності. Як і їхні американські колеги, китайські митці почали використовувати фотографію як основу для своїх робіт, відтворюючи деталі з майже документальною точністю. Проте в Китаї цей стиль набув особливого значення: замість абстрактних чи ідеалізованих образів, характерних для періоду правління Мао Цзедун, художники звернулися до портретів звичайних людей і соціальних тем. Таким чином, фотореалізм став інструментом для відображення справжнього життя та змін у суспільстві, поєднуючи західні методи з місцевою тематикою.

Слід зазначити, що значною подією, яка сприяла появі «нового реалізму» в Китаї стала виставка «Original American Paintings from the Boston Museum» 1981 року, що ознаменувала першу офіційну презентацію американського живопису з 1940-х років і другу виставку західного мистецтва після Культурної революції, слідом за французькою виставкою 1978 року [83].

Організована Museum of Fine Arts (MFA) у Бостоні у співпраці з Державним департаментом США в рамках культурної угоди 1979 року, вона включала сімдесят картин, що охоплювали двісті років американського мистецтва: від портретів і жанрових сцен Джона Сінглтона Коплі та Джона Сінгера Сарджента, ландшафтів Вінслоу Гомера та Едварда Гоппера, до

абстрактних робіт Джексона Поллока, Франца Клайна, Ганса Гофмана та Гелен Франкенталер.

Хоча фотореалістичні твори, такі як роботи Річарда Естеса, не були фізично представлені, вони були проілюстровані в каталозі виставки, що слугувало важливим джерелом натхнення для китайських художників. Виставка проходила в National Art Museum of China в Пекіні (вересень 1981) та Shanghai Museum (жовтень-листопад 1981), привернувши понад багато відвідувачів і викликавши значний резонанс серед мистецької спільноти [83].

Реакції китайської аудиторії були поляризованими: художники, навчені в реалістичній традиції радянського стилю, захоплювалися фігуративними роботами Коплі та Сарджента за їхню технічну майстерність, тоді як молоді експериментатори були шоковані абстракцією Поллока та Клайна, порівнюючи її з китайським живописом тушшю за свободу емоційного вираження.

Вплив виставки на розвиток фотореалізму в Китаї був опосередкованим, але значним, оскільки вона відкрила «вікно» на західні реалістичні та гіперреалістичні техніки в період, коли китайське мистецтво виходило з жорстких рамок соціалістичного реалізму. Згадка Річарда Естеса в каталозі ввела концепцію фотореалізму як імітації фотографічної точності, що резонувало з китайськими художниками.

Це сприяло появі фотореалізму в 1990-х роках, де майстри на кшталт адаптували гіпердеталізацію для зображення повсякденності, поєднуючи її з національними мотивами. Критик Гао Мінлу порівняв вплив виставки з Armory Show 1913 року в США, відзначаючи, як вона принесла «нове повітря» в китайське мистецтво, стимулюючи постмодерне переосмислення реалізму та сприяючи гібридним стилям, що відображають культурну тяглість і глобалізацію [106].

Китайські медіа акцентували історичний аспект американського живопису, часто посиляючись на європейські впливи, що допомогло інтегрувати фотореалістичні елементи в локальний контекст без прямого

копіювання. Загалом, виставка 1981 року стала каталізатором для трансформації китайського олійного живопису, де фотореалізм набув філософського виміру, поєднуючи традиційні ремінісценції з футуристичними алюзіями.

Одним із найяскравіших прикладів появи фотореалістичних тенденцій в китайському живопису є робота, на той час студента третього курсу Сичуанського інституту образотворчих мистецтв, «Батько» Ло Чжунлі (罗中立, р.н. 1948.) Художник зобразив старого селянина з глибокими зморшками, виразом втоми та стійкості наймасштабнішому для портрета розмірі 215x150 см. Ця картина стала символом мудрості й витривалості китайського народу. Художник використав фотореалістичний підхід, ретельно відтворюючи кожен деталь обличчя, одягу та текстур, що створювало ефект «живої присутності» героя [182].

Живописний твір був представлений на Другій національній виставці молодих художників, де викликав справжню сенсацію і отримав перший приз. Робота різко контрастувала з ідеалізованими зображеннями попередньої епохи, демонструючи правдивість і емоційну силу образу. Цей твір не лише закріпив позицію Ло Чжунлі як провідного представника китайського неореалізму, а й став знаковим прикладом поєднання західних технік із китайським контекстом, вплинувши на подальший розвиток олійного живопису сучасного Китаю [182].

Художник репрезентував психологічну складність разом з індивідуальною гідністю старого чоловіка, яка контрастувала з ідеалізованими образами робітника-селянина-солдата попередніх десятиліть. На великому полотні крупним планом зображено обличчя старого фермера, голова якого загорнута в рушник. Він стискає розбиту миску з рисом, обличчя вкрите зморшками. Колись її розміри, 2,16 метра завдовжки та 1,52 метра завширшки, були призначені лише для зображення великих постатей, але тепер вона зображує обличчя звичайної людини. Хоча сьогодні картина може здаватися не авангардною, її масштаб і техніка були новаторськими на той час. Технічний підхід митця був запозичений із західного фотореалізму, але тематика його

роботи відображала сільськогосподарське населення Китаю в період швидких соціальних перетворень [182].

Створення синтезу західної стилістики з місцевим культурним змістом стало головним нововведенням руху неореалізму. Наприклад, «Тибетська серія» Чень Даньціна (陈丹青, р.н. 1953) 1980-х років продемонструвала, як художники можуть звертатися до висвітлення культурно-національного розмаїття Китаю, використовуючи європейські художні техніки, зберігаючи при цьому чутливість до місцевого культурного контексту (іл. 2.2.2).

Роботи «Тибетської серії» присвячені культурі, традиціям і повсякденному життю тибетського народу. Художник із вражаючою майстерністю зображає портрети місцевих жителів, їхній одяг, побутові сцени та пейзажі Тибету. У 1978 році Чень Даньцін вперше поїхав до Тибету, і протягом наступних років він здійснив ще три поїздки до цього регіону.

Чень Даньцін використовував фотографії як основний інструмент у своїй творчій практиці. Під час поїздок до Тибету він окрім натурних етюдів і замальовок фотографував місцевих жителів, пейзажі та культурні об'єкти. Повернувшись із Тибету до Пекіну, він працював у своїй майстерні, використовуючи ці знімки як референси для своїх картин. Його підхід до фотореалізму не обмежувався простим копіюванням: Чень Даньцін брав фотографії за основу, але додавав до своїх творів емоційну глибину й жвавість, що виходила за межі статичності зображень. У майстерні він приділяв особливу увагу текстурі, світлу й тіням, створюючи масштабні полотна, які передавали етнографічну красу регіону та його традиції [203].

Творчість Чень Даньціна мала значний вплив на інших художників. Його фотореалістичний стиль і зосередженість на соціальних та культурних темах надихнули багатьох митців досліджувати подібні ідеї, зокрема Ай Сюаня (艾轩, р.н 1947), Хань Юйчена (韩玉臣, р.н 1954), Шан Діна (尚丁, 1954). Тибетська серія Чень Даньціна стала прикладом того, як можна передати гідність і людяність своїх суб'єктів, спонукаючи молодих художників

звертатися до етнічних мотивів і соціальних контекстів. Окрім цього митець відомий своїми лекціями та текстами про мистецтво, в яких він відкрито говорить про виклики китайських художників і критикує систему художньої освіти. Його акцент на технічній майстерності та культурному контексті встановив високий стандарт для нового покоління митців [132].

Дослідник теми Тибету в сучасному живописі Китаю Цю Чжуанюй наголошує, що свій розвиток тибетська тематика в фігуративному живописі Китаю набула з 1970-х років та характеризується глибоким аналізом соціально-етнічної проблематики. Стилистичні підходи художників до створення образів тибетців набули психологізму, заснованому на глибокому вивченні побуту і релігійних свят тибетців. Художники використовували різноманітні підходи до втілення творчих ідей завдяки експериментам на межі полістилізму, залишаючись при цьому в межах реалістичного мистецтва. Автор виділяє ряд провідних художників, що присвятили свою творчість тибетській проблематиці – Ма Чанлі (马常利, 1951 р.н.), Чжоу Чуня (周春芽, 1955 р.н.), Чжу Іюн (朱毅勇, 1957 р.н.), Юй Сяодуна (于小冬, 1963 р.н.), Чжан Ібо (张艺博, 1966 р.н.) та ін. Майстри створюють образи Тибету, використовуючи також фотореалістичні тенденції [35].

Треба відзначити, що суворе технічне підготування в китайських художніх академіях ще доби соціалістичного реалізму (1950–1970) ненавмисно підготувала покоління китайських художників до фотореалістичних технік. Наголос на точних пропорціях, ретельному спостереженні та технічній точності, що характеризувало «затверджене владою» мистецтво, став ідеальною основою для впровадження західних фотореалістичних методів та технік. Коли китайські художники отримали доступ до західних художніх публікацій та стажування за кордоном наприкінці 1970-х та на початку 1980-х років, вони вже володіли технічними навичками, необхідними для застосування фотореалістичних підходів. Ця унікальна підготовка відрізняла китайський фотореалізм від його західних аналогів, оскільки китайські

художники мали рівень базової технічної майстерності, який був розвинений протягом десятиліть академічної підготовки в реалістичних техніках зображення.

Прикладні досягнення створили довіру до «нового реалізму» як до технічно витонченого та культурно автентичного мистецтва, забезпечивши естетичну основу для подальшого розвитку течії. Лі Сянтін вперше ввів термін «новий реалізм» у 1985 році, щоб відрізнити цей новий віток розвитку концептуального реалістичного мистецтва від ортодоксального соцреалізму та традиційного китайського живопису, утвердивши «новий реалізм» як основний інструмент художньої модернізації Китаю та міжнародного культурного діалогу [176].

Розвиток визначених тенденцій унаочнює репрезентативна робота 1980-х років – «Третє покоління» (іл. 2.2.3), художників Хе Дуолінг та Ай Сюань. Митці обрали своїми взірцями друзів, які, на їхню думку, представляли дух «третього покоління» (нове покоління освіченої молоді). Серед них: Чжай Юнмін, Лю Цзякунь, Чжоу Чуньня, Чжан Сяоган та багато інших. Головна фігура дивиться прямо на глядача, створюючи сильне візуальне враження [61].

Чень Даньцін, Хе Дуолінг та Ай Сюань розробили паралельні мистецькі стратегії, що поєднували «фотодокументацію» з усталеними китайськими традиціями живопису. Ці художники використовували фотографічні референси як ідею, щоб досягти детального відтворення сучасних матеріалів, архітектурного середовища та регіонального одягу, для характеризувannya різноманітного соціального ландшафту Китаю в епоху реформ.

Художники прагнули вийти за звичайні рамки точності, як технічного виконання, щоб передати психологічні стани та соціальні відносини і відобразити ширшу культурну напругу між традиційними цінностями та модернізаційним тиском. Початком цього був реалістичний підхід, який уможливив непряму соціальну критику в політично чутливий період.

Художники висвітлювали сільські теми, проблематику міграції населення, конфлікти між поколіннями.

За допомогою фотореалістичної деталізації, їх начебто політично нейтральні, іноді навіть сентиментальні та пасторальні, мотиви водночас розкривали соціальні проблеми суспільства, що знаходило відгук глядача та критиків мистецтва. Така стратегія виявилася особливо ефективною для висвітлення проблем, пов'язаних з економічними перетвореннями в Китаї, зокрема, збільшенням розриву між умовами життя в містах і селах та психологічними наслідками швидких соціальних змін в суспільстві. Згодом китайські мистецькі інституції зазнали значних реформ, що сприяло розвитку «нового реалізму».

Слід відзначити, що Центральна академія образотворчих мистецтв у Пекіні та Китайська академія мистецтв у Ханчжоу сприяли розвитку реалістичного напрямку, постійно удосконалюючи художню освіту, засновану на вивченні комплексної західної мистецької освіти, що включала вивчення перспективи, анатомії та технології західного олійного живопису, які раніше були недоступні для китайських студентів. Інституційна підтримка створила технічну базу, необхідну для практики нового реалізму для глибокого засвоєння західних мистецьких традицій.

У 1990-х роках розвинулася мережа галерей, які надавали виставкові площі для робіт, які кидали виклик традиційним художнім поглядам. Ця інституційна революція дозволила «новому реалізму» розквітнути, надавши як технічну підготовку, так і загальну легітимність, необхідні для сталого художнього розвитку. Міжнародні мистецькі інституції також почали визнавати китайський «новий реалізм» через галерейні виставки та музейні експозиції, які ознайомили світову аудиторію з роботами китайських митців.

Західні критики інтерпретували цей рух як свідчення мистецької зрілості Китаю і висвітлення його здобутків за межами контрольованого державою культурного консерватизму. Таким чином китайські митці отримали доступ до міжнародних арт-ринків, раніше закритих для них. «Новий реалізм»

створив прецеденти для наступних китайських митців, які прагнули збалансувати критичну соціальну активність із технічною досконалістю, орієнтуючись на складні культурні і політичні обставини.

Міський розвиток Китаю став предметом дослідження напруженості суспільства між збереженням історичної спадщини та модернізації; традиційні старі квартали зносили по всій країні для реалізації сучасних будівельних проектів. Художники-неореалісти задокументували ці перетворення за допомогою детальних картин, які відображали як матеріальні зміни, так і їх соціальні наслідки.

Міграція з сільської місцевості до міст стала ще однією важливою темою, оскільки мільйони китайських громадян переїжджали з сільськогосподарських регіонів до промислових центрів. Художники зображували цей рух за допомогою індивідуальних портретів робітників і групових композицій, які розкривали як можливості, так і виклики, з якими стикалися мігранти [104]. Документуючи фундаментальні соціальні зміни, художники-неореалісти утвердили свій рух як засіб важливої хронології китайської модернізації, створюючи твори, які виконували як художні, так і історичні функції.

З технічної сторони питання синтез, досягнутий художниками «нового реалізму», створив особливий візуальний підхід з поєднанням західних технік та китайських художніх елементів. Митці використовували європейські системи перспективи та світлотіньове освітлення, одночасно втілюючи китайські колірні гармонії та композиційні принципи, запозичені з традиційного живопису. Інтеграція дала змогу створити роботи, які стали предметом міжнародного художнього дискурсу, зберігаючи при цьому автентичну китайську культурну ідентичність.

Регіональні відмінності з другого боку з'явилися в результаті розвитку різних індивідуальних підходів до практики нового реалізму в різних осередках країни. Художники з Пекіна, перебуваючи під впливом близькості до політичної влади та державних інституцій, створювали більш політично

заангажовані роботи, що висвітлювали соціальні аспекти більш завуальовано. Митці з Шанхаю акцентували увагу на комерційних та міських темах, що відображали роль міста як економічного центру, створюючи твори, які досліджували культуру споживання та міський спосіб життя. Художники Гуанчжоу досліджували міжнародний культурний обмін через історичні зв'язки регіону з китайськими громадами за кордоном. Регіональні відмінності продемонстрували здатність «нового реалізму» адаптуватися до місцевих умов, зберігаючи при цьому цілісну національну художню ідентичність, що посилювало загальне культурне значення руху [111].

Регіональні групи китайських митців «нового реалізму» мали виразні відмінності, зумовлені культурним середовищем та соціальною атмосферою місць, де вони працювали. Пекінська група тяжіла до інтелектуалізованого аналізу сучасної дійсності, у творах часто відчувалася алюзія на політичний і соціальний контекст, а також використання академічної традиції Центральної академії образотворчого мистецтва. Серед її представників – Лю Сяодун (刘小东, 1963 р.н.), який поєднував документальність із особистим емоційним досвідом, та Фан Ліцзюнь (方力钧, 1963 р.н.), відомий як засновник «цинічного реалізму».

Шанхайська група митців «нового реалізму» мала сильний зв'язок із космополітичними культурними впливами та міською візуальною культурою, схильючись до поєднання фотореалізму з концептуальними експериментами. Тут варто згадати Чжан Сяогана (张晓刚, 1958 р.н.) з його психологічно насиченими образами, та Чень Іфея (陈逸飞, 1946–2005), який переосмислював західний реалізм у китайському контексті.

Гуандунська (Гуанчжоу) група вирізнялася більш відкритим до медійних образів стилем, часто іронічним та соціально критичним, відбиваючи впливи гонконзької культури та рекламної візуальності. Характерні представники – Сюй Бін (徐冰, 1955 р.н.), що працював із текстом та образом, та Лін Цзяньхуа (林建华, 1962 р.н.).

Сичуаньський мистецький осередок мав відчутний вплив місцевої експресивної традиції та гумору, з виразною декоративністю і фантазійністю образів; відомий такими представниками, як Лю Вей (刘炜, 1965 р.н.) і Хе Дучжу (何多蓐, 1960 р.н.), які поєднували гротеск і гіперреалістичний підхід. Інші регіони, як-от Хубей чи Шеньчжень, часто інтегрували регіональну ідентичність у контекст глобальної візуальної культури, створюючи гібридні підходи до нового реалізму.

Певні політичні обмеження навіть після закінчення Культурної революції впливали на розвиток «нового реалізму», змусивши митців балансувати між політикою культурної модернізації та механізмами ідеологічного контролю. Митці розробили витончені методи для включення соціальних коментарів через метафоричний зміст і символічне представлення, що дозволяло уникнути прямої політичної конфронтації. Необхідність змін породила естетичні стратегії, що характеризувалися глибиною інтерпретації та візуальною складністю. Цензура впливала як на вибір тематики, так і на методи художнього представлення, що призвело до створення творів, які передавали соціальну критику через непрямі візуальні підходи, іноді навіть сюрреалістичні.

Парадоксально, але ці політичні обмеження не притискали художнє вираження, а скоріше збагачували естетику жанру «нового реалізму», вимагаючи більш витончених візуальних стратегій, що згодом збільшувало також глибину інтерпретації та міжнародне художнє визнання. Художники фіксували зникаючі традиційні способи життя та появу нових міських тем, поєднуючи документальні спостереження та художню інтерпретацію. Наприклад теми, пов'язані з навколишнім середовищем стали цікавими оскільки художники зафіксували екологічні наслідки промислового розвитку, що вплинуло на якість повітря, водні ресурси та природні ландшафти. Гендерна репрезентація стосувалася зміни ролі жінок під час модернізації

Китаю, документуючи як можливості, так і виклики, з якими стикалися сучасні китайські жінки.

Експресивна манера письма та інтерпретативний соціальний коментар нового реалізму поступилися місцем фотореалізму, який відмовився від художнього втручання на користь фотографічної точності та матеріальної прецизійності. Коли художники «нового реалізму», такі як Ло Чжунлі, наголошували на емоційній автентичності через видиме нанесення фарби та інтерпретативне зображення, фотореалісти прагнули бездоганного технічного виконання, яке приховувало художній процес на користь гіперреалістичної ілюзії.

Таким чином, одними з факторів формування фотореалістичних тенденцій в Китаї були: відповідь на глибокі культурні, соціальні та ідеологічні зрушення та протест проти соцреалізму. У 1990-х роках, коли китайське мистецтво намагалося сформувати власний дискурс, фотореалізм став своєрідною мовою спротиву й осмислення реальності, яка різко змінилася під впливом ринкових реформ і культурної відкритості [147].

Критики розглядали 1989 рік як «вододіл» у китайському мистецтві. Митці цього покоління, такі як Юе Мінцзюнь, Чжан Сяоган, Фан Ліцзюнь, відкидали грандіозні ідеологічні наративи попередніх десятиліть («ідеалістичний міф», «теологічний туман») та зосереджувались на буденній, іноді тривіальній реальності. Їхній підхід виразився в цілому ряді піднапрямів, серед яких виділяють «цинічний реалізм» (Лі Сянтін, 栗宪庭), «реалізм сильного фокусу» (Лю Сяочунь), що передбачало використання технік, близьких до фотореалізму для фіксації «фрагментарних» моментів життя [61].

Таким чином, сучасне реалістичне мистецтво було вміщено в новий історичний контекст і почало перебудовуватися у складній бінарній опозиції та інтеграції локального світу, «свого-іншого», Сходу-Заходу, центру-периферії, традиції-сучасності [121].

Замість візуального копіювання західних зразків, китайські художники такі як Лю Сяодун, Ай Сюань, Чень Юйлін, використовували фотореалізм для

акцентування «поваги до реальності» – гасла, яке звучить крізь статті і виступи митців в пресі 1990-х («Поважай реальність» Лю Сяодун, «Мистецькі дослідження», №3, 1991). Але філософська зміна вимагала оволодіння принципово іншими методологіями, включаючи техніки аерографії, системи перенесення сітки та точність підбору кольорів, що ставили оптичну точність вище за виразний зміст. Так технічна революція відкрила нові можливості для художнього вираження, одночасно довівши, що технологічний прогрес може покращити, а не погіршити культурну автентичність [137].

Як спосіб підкреслити банальність, абсурдність або відчуженість сучасної китайської дійсності, митці часто зображали виразно неемоційні обличчя, буденні сцени, іноді з елементами сарказму («блязнівський гумор»). Наприклад картини Ленг Джуна (冷军), чия неймовірно деталізована техніка з фотографічною точністю зображує зношені предмети, сміття або людські образи, але з глибоким сенсом соціальної констатації чи ностальгії. Поступово фотореалізм трансформувався у новий жанр – гібрид споглядання, соціального реалізму та інтимної документальності. У цьому контексті візуальна об'єктивність стала актом суб'єктивного опору, як протесту проти хаосу псевдо-новизни, в якому «нове» стало товаром.

Треба зупинитись на технологічних особливостях створення фотореалістичних зображень. Перехід від неореалізму до фотореалізму став можливим завдяки технологічним конвергенціям, що відбулися протягом 1960-х років. Широка доступність надійних 35-міліметрових фотокамер, зокрема систем Canon і Nikon, у поєднанні зі стандартизацією кольорових плівок, таких як Kodachrome і Ektachrome, надала художникам безпрецедентний доступ до високоякісних фотографічних знімків. Одночасно розвиток надійних слайд-проекторів дозволив художникам проектувати зображення безпосередньо на підготовлені полотна, що революціонізувало процес перенесення фотографічних зразків на живописні поверхні. Цей технологічний міст усунув багато традиційних бар'єрів між фотографічною точністю та живописним

зображенням, дозволивши художникам досягти рівня точності, який був практично неможливий за допомогою лише безпосереднього спостереження.

Слід зазначити, що піонером у використанні фотографій з сіткою був Малкольм Морлі (Malcolm Morley, 1931–2018), який запропонував детально переносити кожен квадрат на полотно великого масштабу, забезпечуючи точну вірність вихідному фотографічному зображенню. Інноваційна система сітки, розроблена Морлі в середині 1960-х років, стала мостом між традиційними техніками живопису та фотореалістичною точністю розділивши фотографічні зразки та полотна на рівномірні сітки, Морлі зміг працювати над невеликими ділянками окремо, розглядаючи кожен квадрат як абстрактне співвідношення кольорів і значень [81].

Через цей підхід забезпечувалась точність рисунка і художник міг спокійно зосередитися на чисто художніх проблемах, залишаючи при цьому в межах реалістичного напрямку. Метод Морлі став зразком, який перейняли та модифікували численні художники, створивши стандартизований підхід, який можна було викладати та відтворювати в різних студіях та навчальних закладах.

Застосування технік аерографії з комерційних та автомобільних галузей стало однією з найважливіших технічних інновацій у переході до фотореалізму. Після усталення нових підходів художники, такі як Чак Клоуз та Одрі Флек, усвідомили, що традиційні техніки пензля, які б вишукані вони не були, не могли досягти безшовних переходів та гладких поверхонь, характерних для фотографічних зображень. Аерограф, який раніше використовувався лише в комерційних цілях, надав технічні засоби для повного усунення мазків пензля та створення безперервних тональних переходів, необхідних для фотореалістичної ілюзії. Застосування цього інструменту вимагало від художників повністю переосмислити свій підхід до нанесення фарби, розвиваючи нові навички маскування, трафаретування та градуйованого розпилення, які були чужими для традиційної практики образотворчого мистецтва.

Таким чином, кожен митець створював свої принципи формування фотореалістичного образу, використовуючи як традиційні, так і цифрові засоби. Втім, метод використання фотографічного матеріалу як основи для картин і акцент на деталізації стали важливими для митців різних національних шкіл, які шукали нові способи відображення соціальних і культурних реалій.

Виявлено, що китайські фотореалісти переважно не переймали технічний метод, розроблений американсько-британським художником Малкольмом Морлі. Живописці Китаю частіше спиралися не на сітковий метод, а на давні традиції власного малярства, що передбачало лесування тонкими шарами фарб для створення глянцевої, майже емалевої поверхні. Ще однією характерною технікою китайських фотореалістів стало зняття фактурних мазків лезом (або іншим інструментом), щоб отримати максимально гладку поверхню шарів, усуваючи будь-які сліди пензля. Такий підхід, закорінений в академічних і ремісничих практиках Китаю, давав змогу досягати ефекту бездоганної оптики й візуальної чистоти, що відрізняє китайський варіант фотореалізму від західного, більш технічно прив'язаного до фотографії.

Слід зазначити, що розвитку фотореалістичного напрямку сприяв комерційний успіх робіт, що відображало широкі зміни на ринку мистецтва та в системі галерей. Колекціонери та інституції втомлені концептуальною складністю більшості творів авангардного мистецтва, знайшли у фотореалізмі демонстрацію очевидної технічної віртуозності та жанрової своєрідності, а також миттєвість візуального ефекту зображень. Власники галерей почали визнавати, що фотореалістичні картини надзвичайно добре відтворюються в каталогах і особливо в рекламі, що робить їх ідеальними для маркетингових цілей [111]. Попит на ринку закономірно створив економічні стимули для художників розвивати напрям фотореалізму, одночасно отримуючи фінансову підтримку галеристів, необхідну для тривалих періодів створення фотореалістичних робіт.

Сучасний китайський арт-ринок демонструє значний попит на гіперреалістичні твори, що підтверджується високими аукціонними цінами.

Цей феномен обумовлений комплексом взаємопов'язаних факторів, які включають естетичні, технологічні та ринкові аспекти. Ще слід акцентувати, що гіперреалізм знайшов резонанс у китайській художній традиції, в якій завжди високо цінувалася деталізація – від мініатюр школи гунбі до каліграфії. Митці інтегрували особливості національної спадщини з європейськими техніками олійного живопису, створюючи гібридні форми, зрозумілі як прихильникам класики, так і адептам актуального мистецтва.

Аналіз продажів свідчить про стабільний комерційний успіх гіперреалістичних проектів. Колекціонери та інституційні куратори визнають високу інвестиційну привабливість таких робіт, що пов'язано з обмеженою кількістю авторів, які володіють необхідною технічною майстерністю та здатністю творів функціонувати як статусні об'єкти завдяки їх візуальній ефектності.

Крім того, опанування гіперреалістичних методів вимагає тривалого професійного тренування, що формує ефект штучної дефіцитності. Ця обставина підвищує соціальний престиж напрямку, оскільки технічна досконалість асоціюється з професійною елітарністю [180].

Виставкові проекти останніх років продовжують фіксувати зростання відвідуваності експозицій з «деталізованим» реалізмом. Це пояснюється психологічною привабливістю ілюзорної достовірності, яка активізує емоційний зв'язок глядача з твором, дозволяє інтерпретувати сучасність через призму традиційних цінностей. Популяризація гіперреалізму в Китаї є результатом конвергенції культурної пам'яті, ринкових механізмів та технологічних інновацій [121].

Висновки до другого розділу. Фотореалізм став одним з ключових напрямів у мистецтві другої половини XX століття, поєднуючи технічну досконалість з концептуальним підходом до відтворення реальності. Стилiстичний напрям виник в Америці як реакція на абстрактний експресіонізм, повертаючись до академічних традицій через точне копіювання

фотографій. Цей рух підкреслив важливість деталізації, текстури та об'єктивності, що контрастувало з суб'єктивністю попередніх течій.

У західному мистецтві, особливо в США, фотореалізм переосмислив традиційний реалізм, використовуючи фотографію як основу для створення живописних робіт. Художники Річард Естес, Чак Клоуз, Роберт Бехтл та ін. продемонстрували, як звичайні об'єкти (міські пейзажі, портрети, побутові сцени) можуть набувати глибокого художнього значення через технічну майстерність. Їхні роботи стали мостом між живописом і цифровими технологіями, вплинувши на подальший розвиток концептуального реалізму.

Визначено, що у китайському живописі фотореалістичні тенденції проявилися в межах розвитку неореалізму, який поєднував традиційні техніки з сучасними методами. Цей напрям виник як реакція на політичні та культурні зміни після 1989 року, коли китайські художники розпочали більше експериментувати з новими формами вираження. Вони інтегрували фотореалістичні елементи в станковий живопис, створюючи роботи, що балансували між документальністю та художньою інтерпретацією. Цей період став перехідним, коли мистецтво Китаю почало активно взаємодіяти із глобальними світовими тенденціями.

Виявлено, що в китайському олійному живописі фотореалізм, поєднуючись із поп-артом, концептуалізмом та іншими авангардними течіями, набув нового звучання. Фотореалістичні техніки використовуються в станковому живописі Китаю для дослідження митцями ідентичності, історії та соціальних змін, що робить цей напрям важливим інструментом культурного діалогу.

Визначено, що у західному мистецтві фотореалізм став символом технічної досконалості, тоді як у східному, перш за все, інструментом для дослідження нових ідей у постсоціалістичному контексті. Цей напрям продемонстрував, що мистецтво може бути одночасно точним і концептуальним, традиційним і інноваційним, локальним і універсальним.

РОЗДІЛ 3.

ФОТОРЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСУ КИТАЮ (ЖАНРОВІ Й ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ)

3.1. Фотореалізм в творчості сучасних китайських художників: пейзажний жанр

Фотореалізм у творчості сучасних китайських художників у пейзажному жанрі постає як унікальне явище, в якому поєднуються надзвичайна точність зображення, висока технічна майстерність та глибоке культурне наповнення. Звернення до пейзажу в межах цього напрямку не є простим відтворенням природи, а перетворюється на складний візуальний діалог між традицією та сучасністю. Китайські митці, спираючись на багатовікову традицію шанування природи, притаманну як класичному живопису шань-шуй, так і філософським концепціям даосизму та конфуціанства, вплітають у свої твори новітні образи, що відображають урбанізацію, технологічні зміни та вплив глобалізованої культури.

У пейзажному живописі фотореалізм проявляється через детальне відтворення міських сцен (архітектура) і природних ландшафтів: гір, лісів, річок, з акцентом на реалістичне зображення текстур, світла і тіней. У Китаї цей стиль розпочав набувати популярності наприкінці ХХ століття, коли художники стали інтегрувати західні техніки, адаптуючи їх до місцевих традицій [14, с. 86].

У фотореалістичних пейзажах художники застосовують фотокамеру для збору та фіксування природи, її рухів і змін, сконденсованих об'єктивом камери, і переносять зображення з плівки на полотна такими, якими вони є, тобто те, що створене за мить – має бути точно виражено. Цей метод зображення кардинально відрізняється від попередніх плернерних практик, який здебільшого використовували пейзажисти ХХ століття. Живописці реалістичного напрямку здебільшого пишуть картини на основі ескізів чи

безпосередньо з натури, або на основі уяви, роблячи акцент на переробці мистецтва, особистих думок і почуттів [14, с. 87].

В основному митці фотореалістичного пейзажу використовують механічні або напівмеханічні способи перенесення фотографії на полотно. Вони часто використовують слайд-проектори для проектування зображень на картини. Деякі з них малюють ескізи з фотографій, а не з натури, поширеним способом також є сітка фотографії, яка по відповідним квадратам переноситься на полотно [73, с. 15]. Після перенесення контурів зображення, художники-фотореалісти використовують метод рівномірного і тонкого живописного покриття для імітації глянцевого блиску світлин [14, с. 87].

Появу фотореалістичних тенденцій у китайському пейзажному живописі можна пов'язати з відомим китайським митцем Чень Іфеєм. Він один з перших розпочав переосмислювати пейзаж через призму фотореалізму, створюючи нові способи реалістичного зображення. Його авторський стиль відображає еволюцію станкового живопису Китаю, в якому митці шукали баланс між збереженням культурної ідентичності та західними інноваціями [14, с. 87].

Чень Іфей (陈逸飞, 1946–2005) народився в Нінбо, Чжецзян. У 1965 році закінчив навчальний курс олійного живопису в Шанхайській академії образотворчого мистецтва (нині Коледж образотворчого мистецтва Шанхайського університету). У 1980 році художник виїхав на навчання до Сполучених Штатів, зосередившись на вивченні сучасних тенденцій в американському олійному живописі. Після повернення зі стажування у Сполучених Штатах до Китаю присвятив себе створенню серії робіт на тему «водяних міст», які стали визначальними у його творчості [90, с. 359].

У цих творах Чень Іфей майстерно поєднує техніку олійного живопису із традиційним китайським живописом тушшю. Він зображує пасторальні мотиви з невеликими старовинними мостами над течією річки Янцзи, зокрема в районі Сучжоу. Пейзажі на його картинах з плавними переходами тонів, які передають вологість, витонченість і туманність водного міста.

Кольори залишаються монохромними, але контраст між світлим і темним, а також взаємодія графічних ліній і фарбових поверхонь створюють сильне відчуття глибини й текстури. Ці роботи пронизані глибоким відчуттям ностальгії за рідним краєм, що художник відчував, перебуваючи далеко від дому [14, с. 87].

Пейзажні картини Чень Іфея, такі як «Пізній вечір. Сучжоу», є прикладом фотореалістичних тенденцій в творчості майстра (іл. 3.1.1). Водна гладь зображена у роботі з надзвичайною реалістичністю. Човни, старі дерев'яні конструкції та туманні силуети архітектури викликають почуття ностальгії, зберігаючи майже «кінематографічний» реалізм[14, с. 87].

На відміну від західних фотореалістів, які часто наголошують на наддеталізації та механічній точності, Чень Іфей поєднує цей підхід із м'якою художньою якістю, що нагадує традиційні китайські пейзажі тушшю. Це поєднання точності центральних об'єктів й певної нечіткості дальнього плану дозволяє вийти за межі простого відтворення реальності й побудувати глибокий емоційний зміст. Композиція роботи ретельно побудована митцем: міст служить як структурним, так і символічним елементом, створюючи візуальний поріг між різкою чіткістю переднього плану та розмитістю фону; розміщення човна вносить динамічний ритм, контрастуючи рух зі спокоєм [14, с. 88].

Стриманість колориту, а саме глибокі тепло-коричневі відтінки, ніжні блакитні відтінки, що сприяє спокійно-меланхолійному настрою твору. Використання автором теплих відблисків на дерев'яних поверхнях і розсіяних холодних тонів на відстані посилює відчуття глибини та відчуття теплого вечірнього світла, підсилюючи медитативність сцени. Митець відображає суть водних міст Сучжоу, де багатовікові традиції зберігаються серед сучасних трансформацій. Спокій навколишнього середовища, який переривається лише м'яким рухом човна, натякає на даоський принцип гармонії між людиною та природою. Його пейзажі служать містком між історичною пам'яттю та сучасним художнім вираженням, запрошуючи

глядачів споглядати і відчувати плин часу та тонкий баланс між збереженням і зміною.

Через фотореалізм Чень Іфей поживавлює класичну китайську ландшафтну традицію, демонструючи, як сучасні методи можна використовувати для поглиблення культурних наративів. Художник досягає «матового» ефекту за допомогою повторюваних шарів густого пігменту, зображуючи тонкими мазками білі стіни будинків, чорну плитку водних міст Сучжоу. Подвійні мости найкраще втілюють чарівність стародавнього міста з величезними чистими водами, затіненими зеленими деревами, і невеликими човнами, що пропливають через отвори мосту переносючи глядачів у міфічне царство краси та спокою [14, с. 88].

Саме Чень Іфей відкрив красу маленьких майже невідомих містечек на півдні річки Янцзи, приховану в строкатих старих будинках, кам'яних мостах і коливаннях у воді, як поезику східної естетики і ландшафту. Відтоді популярність водних міст регіону Сучжоу поступово поширюється, привертаючи увагу туристів до стародавніх містечок на півдні Китаю [14, с. 88].

У картині «Ловець креветок» Чень Іфей демонструє не лише майстерне відтворення фактури та освітлення, а й глибокий філософський підтекст, що розкриває специфіку пейзажного жанру в сучасному китайському мистецтві (іл. 3.1.2). Він детально прописує відблиски й рефлекси на воді, передає нерівності старих кам'яних мурів і зістарених стін. Утім, на відміну від суто «технічного» фотореалізму, художник зберігає м'якість мазка та легку розмитість контуру, що асоціюється з традиційними пейзажами шань-шуй («гори-води») [14, с. 88].

Композиційно робота побудована навколо центральної фігури рибалки. Темні відтінки води контрастують із майже вибіленими стінами будівлі, утворюючи горизонтальний розподіл картинного простору: вгорі – архітектурний мотив, унизу – водна стихія. Стримані кольори від сірих напівтонів стіни до темно-зелених і коричневих відтінків води створюють

ефект легкої затуманеності, що надає картині меланхолійного, але водночас споглядального настрою. Художник втілює «тиху глибину» китайської провінції, в якій ще зберігається зв'язок з традиційною місцевою культурою. Відсутність надмірної динаміки, срібляста кольорова палітра і самотня фігура рибалки натякають на гармонію з природою та водночас підкреслюють крихкість людського існування [14, с. 88].

Після Чень Іфея наступне покоління китайських художників, зокрема Фен Шаосі (冯少协, 1964 р.н), розвинуло фотореалістичний стиль, який вирізняється монументальними панорамними роботами, присвяченими знаковим темам, таким як 40-річчя створення особливих економічних зон у Китаї. Особливі міські зони – це спеціально виділені території, де уряд Китаю з початку 1980-х років запровадив особливі умови для залучення іноземних інвестицій задля сприяння економічному розвитку регіонів. Перші індустріальні мегаполіси з'явилися в містах Шеньчжень, Чжухай і Шаньтоу, ставши символами модернізації та економічного зростання країни. Фен Шаосі створив серію робіт у 2020 році, присвячену сорокаріччю розвою регіонів у контексті ширшої теми процвітання країни [171, с. 24]. У своїх картинах він майстерно показав процвітаючий розвиток цих зон під сяйвом яскравих міських вогнів, поєднуючи величні сцени з деталізованим зображенням просторів річок, гір і високих хмарочосів, що виринають із туманної ночі (іл. 3.1.3, 3.1.4).

Монохромна кольорова палітра, як і в роботах Чень Іфея, сприяла відчуттю відкритого простору, сильний контраст між світлими і темними та тональні розтяги кольорів розширюють багатошаровість композиції, надаючи їй перспективної глибини. Освітлені архітектурні масиви мегаполісу створюють захоплюючий просторовий ритм, який занурює глядача в глибину зображення. У той же час темне небо, що нависає над містом, втілює певну напругу і демонструє виклики, пов'язані з модернізацією та пришвидшеним ритмом індустріальних міст, розчиненням особистості в шаленому ритмі міського життя [14, с. 89].

Хоча Фен Шаосі запозичує технічні прийоми американського фотореалізму, він адаптує їх до лірично-медитативних рефлексій китайського мистецтва. Індустріальні пейзажі Фен Шаосі вражають своєю особливою романтичністю, поетичністю та таємничістю. Художник не просто переносить фотографію на полотно, а прагне відтворити місто-мрію – ідеалізоване бачення урбаністичного середовища, де технологічний прогрес і природа гармонійно співіснують. У його творах місто постає не лише як фізичний простір, а як символ людських амбіцій, емоцій і спогадів, огорнуте атмосферою загадковості завдяки майстерному використанню світла й тіней. Художник наділяє свої роботи глибоким філософським підтекстом, досліджуючи складні взаємини людини з урбанізованим світом. Таким чином, американський фотореалізм у творчості Фен Шаосі трансформується, відображаючи не лише глобальні художні тенденції, а й унікальні особливості китайського суспільства. Його роботи стають дзеркалом сучасного Китаю, що балансує між традиціями та швидкою модернізацією [14, с. 89].

Фотореалістичні тенденції простежуються в міських пейзажах молодого художника Рен Чже (任哲, 1985 р.н.). Зараз він працює у виставковому відділі Національного художнього музею Китаю, де має можливість близько познайомитися з великою кількістю оригінальних творів мистецтва стародавніх і сучасних митців, що надихає на розвиток власних живописних ідей. Картини Рень Чже вирізняються спокоєм – це не просто відтворення природних чи міських фрагментів, а результат глибоких роздумів і реконструкції художником навколишнього середовища [211].

У міських пейзажах, таких як житлові райони, парки чи невідомі алеї, він інтерпретує середовище з глибоким осмисленням людського досвіду, простору і часу. У картині «Краєвид із соснами» (іл. 3.1.5) простежується прагнення художника до максимальної точності зображення: нюансам текстур – від шорсткості бетонного покриття дороги до розлогої «м'якості» гілок дерев.

Художник намагається проникнути в глибші сенси міського пейзажу, підкреслюючи ефекти світла, перспективи та просторової гармонії. Композиція роботи побудована на глибокій перспективі, що веде погляд глядача вздовж вулиці до аркового проходу в глибині. Центральне місце займає розлогий силует багаторічної сосни, який не лише створює природний контраст із геометричними формами архітектури, а й додає ритмічну рівновагу між правою та лівою частинами полотна. Колорит роботи витриманий у сріблястих відтінках – холодна зелень дерев поєднується з теплими бежево-сірими тонами будівель. Глибина кольору досягається завдяки ретельній розробці світлотіні, що підсилює ефект гіперреалістичності зображення [14, с. 90].

Попри реалістичність виконання, картина не просто документує побачене, а втілює певний філософський зміст. Простір здається порожнім, але він наповнений тишею та спокоєм, що контрастує з метушнею мегаполісу. Тіні, що падають від дерев, натякають наплинність часу та швидкоплинність моменту. Водночас відчувається певна застиглість миті, ніби світ завмер між минулим і майбутнім. Архітектура не пригнічує природне середовище, а співіснує з ним, як ідеальний баланс між урбаністичним життям і спогляданням [14, с. 90].

На картині «Літо» (іл. 3.1.6) зображено залиту сонцем паркову алею. У кольоровій палітрі переважають різні відтінки зеленого кольору листя – від насиченого смарагдового до світлого, майже жовто-зеленого, що нагадує про яскравий літній день. Земля передана у світло-сірих та білих тонах, з краплями сильних тіней, що відкидають дерева, створюючи високий контраст між світлими та темними ділянками. Ці тіні переважно холодних тонів, що ще більше підкреслює тепло освітлених сонцем ділянок. Загальна гама висока, що вказує на яскраве, добре освітлене середовище. Дві жіночі постаті, можливо матері та доньки, стоять біля центру, створюючи фокусну точку, яка контрастує із зеленню [14, с. 90].

Композиція роботи збалансована, дерева утворюють природне обрамлення навколо стежки та фігур, проводячи погляд глядача крізь сцену. Мазки пензля ледь помітні, фарбовий шар живопису має напівматове покриття. Рен Чже використовує відносно приглушену кольорову гаму, уникаючи різких контрастів (за винятком гри світлотіні) [14, с. 90].

Окремо слід зупинитися на досягненнях представника сичуанської школи живопису – Цзянь Чунміна (简崇民). Творчість митців сичуанської школи живопису представляє своєрідний синтез традиційного китайського мистецтва та сучасних експериментальних підходів, що тісно пов'язано з регіональною ідентичністю та природним середовищем провінції Сичуань. Видатні художники, такі як Ло Чжунлі, Чжан Сяоган, Чень Даньцін, Хе Дуолінг та багато інших поєднали в своїй творчості елементи традиційного живопису для відтворення сільських сцен, портретів та етнічних сюжетів, інтегруючи їх із фотореалістичними техніками.

Одночасно, природні особливості регіону Сичуань, які охоплюють величезну котловину, оточену високогір'ям і мальовничими лісами, створюють унікальний контекст для творчості. Субтропічний мусонний клімат з м'якими та вологими зимами, іноді жарким літом, забезпечує родючі землі, багату флору та фауну, що надихає художників на відтворення не тільки зовнішнього вигляду природи, але й її внутрішньої сили та символічного значення. Цей діалог між мистецтвом і «природою» дозволяє сичуанським живописцям передавати глибокий наратив про спадщину регіону, його історичний розвиток та сучасні соціокультурні процеси [11, с. 58].

Творчість Цзянь Чунміна (简崇民) чудово вписується в контекст живопису сичуанської школи шляхом поєднання традиційних мотивів і сучасних експериментальних підходів. Його пейзажні картини, що вирізняються витонченою деталізацією, яскравою палітрою та гармонійними композиціями, відображають глибоке сприйняття природи, властиве сичуанським митцям. Як і представники видатної художньої школи, Цзянь

Чунмін інтегрує реалістичну техніку із сучасними методами виконання, що дозволяє передати як зовнішню красу пейзажів, так і їх символічну, філософську насиченість. Цей синтез традиційного і модерного створює унікальний художній стиль, який резонує з ідеалами сичуаньського живопису та його постійною потребою відображати як природні умови регіону, так і соціокультурні процеси в Китаї [11, с. 59].

Цзянь Чунмін (1947 р.н.) любив малювати з дитинства, особливо в традиційній техніці тушшю (国画, гохуа). Під час навчання в інституті він зацікавився творчістю таких імпресіоністів (Моне та Ренуар), роботи яких вивчав на виставках французького живопису в Китаї. Роботи Цзянь Чунміна отримали широке визнання як у Китаї, так і за його межами. Його виставки привертають увагу поціновувачів мистецтва, а картини високо цінуються колекціонерами за їхню технічну майстерність і емоційну глибину [155, с. 124].

Одним із ключових елементів творчого процесу Цзянь Чунміна є використання фотографій як референсів для його картин. У своїх інтерв'ю він зазначає, що фотографії допомагають йому зафіксувати складні стани природи, як туман, або схід сонця чи відблиски світла на воді, які важко відтворити лише з натури або по пам'яті [131, с.27]. Метод точної фіксації певного стану природи є типовою рисою фотореалізму, в якому реалістичність і деталізація відіграють головну роль [12, с. 49]. Проте Цзянь Чунмін не обмежується простим копіюванням зображень. Він використовує фотографії як основу, додаючи власну інтерпретацію – підсилюючи кольори, змінюючи перспективу чи акцентуючи певні елементи, щоб передати емоційний настрій мотиву. Після виконання ряду фотографічних знімків художник в майстерні ретельно їх аналізує, іноді комбінуючи декілька фотографій для створення найвиразнішої композиції [11, с. 59].

Спокійним, споглядальним пейзажем, що віддзеркалює традиційну китайську естетику в сучасній техніці є живописна робота «Сліди весни» (іл. 3.1.7). Технічна майстерність художника очевидна в бездоганній композиції, вишуканому колориту та ретельній деталізації мотиву. Колірна палітра

приглушена, в ній переважають земляні тони коричневого, сірого та зеленого. Теплі жовтувато-коричневі відтінки бамбукового гаю контрастують з більш холодними пурпуровими відтінками скельних виступів. Тональні переходи та колірне наповнення живописних плям плавні, що мінімізує глибину і тривимірність простору у картині. Ця площинність не применшує декоративності сцени – ретельна передача окремих елементів, таких як листя на деревах і текстури на скелях, посилює «орнаментальну якість» твору [11, с. 59].

В цій роботі простежується міцний зв'язок з традиційним китайським живописом: художник використовує класичні китайські пензлі та туш для підмальовку, які надають його роботам делікатних ліній і текстур, характерних для каліграфії. Його композиції часто побудовані за принципами «шань-шуй» (山水, «гори-води») – традиційного жанру пейзажного живопису, де акцент робиться на гармонії між природними елементами та їхньою духовною сутністю. Його твори також зберігають зв'язок із класичними китайськими техніками, зокрема гунбі (工筆, «ретельний пензель»). Ця традиційна китайська техніка передбачає чіткі лінії, високу точність і багат шарове нанесення кольорів, що дозволяє досягти реалістичного ефекту [11, с. 59–60].

Доцільно порівняти роботу сучасного митця з сувоєм «Риболовля на самоті серед гір і струмків» (іл. 3.1.8) визначного китайського художника, каліграфа, поета часів династії Мін (1368–1644) – Тан Ін (唐寅, 1470–1524). Живописні твори схожі по розгортанню фронтальної композиції, теплому ніжному колориту, текстурними штрихами передачі рослинності, контурному обведенню окремих форм. На сувої Тан Ін зображено сосни, червоні клени та жовте листя на фоні водоспаду та поточного струмка з солом'яними будиночками, розкиданими серед скелястих берегів. Цей «споглядальний» сільський мотив часто зустрічається в творах Цзянь Чунміна [11, с. 60].

Таким чином, фотореалістичні тенденції в творах сучасного митця не відкидають основні принципи середньовічного традиційного стилю «шань-

шуй». Як і майстри традиційних китайських пейзажів, Цзянь Чунмін зосереджується на передачі духовної сутності природи через стилізацію та символізм. Пейзажі китайських митців здебільшого присвячені природним краєвидам Китаю (гори, річки, сільські сцени), але акцент робиться не тільки на точному відтворенні візуальної реальності, а також на її символічному та духовному значенні. Наприклад, у його картинах часто центральним фокусом виступають гора чи дерево, навколо яких розгортається сцена, що характерно для китайського живопису династичного періоду [11, с. 60].

З технічної точки зору, Цзянь Чунмін демонструє виняткову методичність. Його творчий процес починається з ескізів і фотографій, зроблених під час подорожей, які він потім переносить на полотно у студії. Використовуючи дрібні пензлі він наносить фарбу шарами, створюючи глибину і текстуру, що надає його роботам об'ємності та реалістичності, що характерно для фотореалістичного напрямку [11, с. 60].

Декоративність у роботах Цзянь Чунміна проявляється через продуману композицію, гармонійне поєднання кольорів і збалансоване розташування елементів. Він вправно вплітає декоративні мотиви, наприклад стилізовані під візерунки чи орнаментальні деталі природні форми, які мають відсилки до принципів традиційного китайського мистецтва, додаючи творам символічного змісту і відчуття позачасовості [11, с. 60].

Назва відомого твору митця «Сільська місцевість уві сні» (іл. 3.1.9) одразу задає тон і натякає на ностальгійне та ідеалізоване бачення сільського життя. У китайській культурі сільська місцевість часто асоціюється з гармонією, простотою та духовною чистотою, що контрастує з хаосом і відчуженням міських реалій. «Сільська місцевість уві сні» може бути прочитана як образ втраченого раю – місця, де людина знаходиться в гармонії з природою. Цей мотив ностальгії відображає ширшу тенденцію в сучасному китайському мистецтві, де художники звертаються до пейзажів, як до способу осмислення змін у суспільстві [15, с. 68]. У контексті Китаю, де урбанізація радикально змінила ландшафт і спосіб життя, твір Цзянь Чунміна стає

своєрідним маніфестом збереження – спробою зафіксувати те, що зникає. Цей твір спонукає глядача не лише милуватися красою природи, а й задуматися над тим, що ми втрачаємо в гонитві за прогресом, пропонуючи глибокий коментар до людського стану в сучасному світі [11, 60–61].

У роботі майстра «Буря збирається на горі Люпан» художник використовує панорамний вид зверху на пологі пагорби, вкриті яскравими ділянками зернових культур (іл. 3.1.10). Кольори переважно червоні, помаранчеві, жовті та зелені, сильно підсилені і майже нереально яскраві, що створює відчуття декоративної площини, незважаючи на ілюзію глибини, яка досягається перспективними зменшенням віддалених об'єктів. Поля розмежовані різко окресленими лініями, що створює геометричний візерунок, який контрастує з більш органічними формами дерев і рослинності. Стилистично робота імітує точність і деталізацію фотографії, досягаючи гіперреалістичної якості. Лінеарність – ще одна ключова риса творчості митця, має коріння традиційного китайського живопису, зокрема в техніках туші та каліграфії, де лінія передає форму, рух та емоції. Працюючи в олійному живописі, Цзянь Чунмін зберігає цей підхід, використовуючи чіткі контури гірських хребтів, дерев та стежок, які надають роботам графічності, ритму та ілюзії простору. Лінійність допомагає структурувати композицію, вести погляд глядача вглиб картини і виділяти ключові елементи, підкреслюючи їхню важливість як метафору людського життя, яке балансує між змінами та вічними цінностями [11, с. 61].

«Буря збирається на горі Люпан», як і інші роботи майстра, несе глибокий філософський підтекст, що відображає традиційні китайські уявлення про природу і людське існування. Гора Люпан уособлює стабільність, вічність і зв'язок між небом та землею, тоді як вітер і хмари символізують плинність часу й мінливість життя. Цей контраст нагадує концепцію «інь» і «янь», де гармонія виникає з поєднання протилежностей. Художник досліджує тему взаємодії людини з природою, переосмислюючи традиційний жанр «шань-шуй» у сучасному контексті, де традиції стикаються з модернізацією.

Поетична назва підсилює ці ідеї, малюючи образ хмар і вітру, що рухаються над непорушною горою [11, с. 61].

Таким чином, у творчості сучасних китайських художників фотореалізм в пейзажному жанрі переконливо демонструє, що мистецтво, здатне втілювати знайомі образи та емоції, залишається найбільш затребуваним. Майстри не просто фіксують реальні пейзажні мотиви, але й перетворюють їх на предмет естетичного та екзистенційного переживання. Таким чином, прихильність глядача до реалізму виявляється не проявом консерватизму, а жагучим прагненням побачити в мистецтві риси власного життєвого досвіду, що надає фотореалістичним творам особливої сили у сучасному культурному контексті [14, с. 90].

3.2. Фотореалістичні натюрморти сучасних китайських художників: особливості та тенденції

Стиль фотореалізм виник у Китаї в 1980-х роках як тенденція оновлення реалізму в поєднанні традиційних художніх форм гоуа із сучасними західними техніками. У жанрі натюрмрту цей стиль відображає прагнення китайських художників до деталізації та реалістичного зображення здебільшого природних форм, часто спираючись на класичні китайські традиції, такі як зображення фруктів, комах і квітів, але з використанням методів, запозичених із західного фотореалізму. У 1980-х роках, після культурної ізоляції, китайські митці почали експериментувати з фотореалістичними техніками, інтегруючи їх у натюрмрти для створення ефекту фотографічної точності. Цей підхід дозволив відобразити красу природних форм, що резонує з філософськими ідеями даосизму та конфуціанства.

Художники поглинаючи техніки західного фотореалізму 1960-х років, інтегрували традиційні китайські культурні елементи, щоб сформувати унікальний східний гіперреалістичний стиль. Китайські художники досліджують теми, такі як глобалізація, реальність та ілюзія, традиція та

сучасність, за допомогою надзвичайно детальних зображень. Поширення фотореалістичних натюрмортів також пов'язано з великим попитом на внутрішньому та міжнародному ринках мистецтва на подібні твори, а аукціонні ціни неодноразово встановлювали нові максимуми, що відображає визнання ринком китайського гіперреалістичного мистецтва.

Особливості робіт художників-фотореалістів: надзвичайно витончені мазки, лесування, багатошаровість живопису та деталізованість, високо відновлена текстура матеріалів, інтеграція традиційних китайських естетичних елементів, часто з метафорами та соціальними коментарями. Характерні риси класичного натюрмрту в Китаї кінця XIX–XX століть за композиційними та колористичними ознаками проявляються в сучасному натюрмортному жанрі у поєднанні традиційних і новаторських підходів, що формувалися протягом етапів його розвитку. Натюрморт у китайській художній традиції не заміщав попередні форми, а доповнював їх, створюючи багатий репертуар інтерпретацій та запозичень як внутрішніх, так і зовнішніх.

Найдавніший тип натюрмрту в Китаї характеризувався фронтальним і симетричним зображенням квітів у вазі, що відображав філософські ідеї гармонії та рівноваги. Під впливом пейзажного жанру з'явилася тенденція до зміщення вазі від центру, асиметричності квіткові композиції та зигзагоподібного розташування елементів, що додавало роботам динаміки й природності. Включення зображень тварин і комах не лише виконувало декоративну чи символічну функцію, а й вносило відчуття руху та жвавості. Традиція милування старовинними предметами та емблематизація проявлялися у багатопредметних натюрмортах із розмитою композицією або в лаконічних інсталяціях із чітким силуетом і продуманим балансом заповненого й пустого простору [28]. У сучасному натюрморті, зокрема в олійних картинах китайських фотореалістів, ці традиції продовжуються, адаптуючись до нового етапу розвитку живопису, зберігаючи виразність композиції та колористичну гармонію.

Сучасні китайські фотореалісти у жанрі натюрморту часто наслідують класичні композиційні схеми династичного Китаю, черпаючи натхнення з традиційних жанрів, таких як живопис «Квіти і птахи», «Плоди та комахи» та «Чотири благородні рослини», а також використовуючи символіку і техніки, що сягають корінням у давнину. Цей процес є не лише технічним експериментом, а й способом зберегти культурну ідентичність, переплітаючи «старе» з «новим».

У традиційному живописі династичного Китаю значне місце посідав жанр «Квіти і птахи» (花鸟画), що виник за династії Тан (618–907) і розквітнув за часів династій Сун (960–1279) та Мін (1368–1644). Він включав зображення квітів, птахів, комах, фруктів і овочів, часто у гармонійному поєднанні. Композиції варіювалися від вертикальних сувоїв, де фрукти чи квіти «зростали» знизу вгору, до горизонтальних сцен із плодами на гілках або мінімалістичних зображень одного об'єкта, наприклад, гілки з персиками. Кожен елемент ніс символічне значення: персик означав довголіття і безсмертя, гранат – багатодітність і процвітання, виноград – родючість і достаток, а кавун асоціювався з літнім щастям. Ці символи не лише прикрашали картини, а й передавали глибокі філософські ідеї [148].

Інший напрям, «Плоди та комахи» (果蔬草虫画), що розвинувся як піджанр «Квітів і птахів» за часів династії Цін (1616–1911), зосереджувався на деталізованих зображеннях фруктів, овочів, трав і комах. Художники ретельно відтворювали блиск на ягодах чи візерунки на крилах комах, створюючи натюрморти на столі або сезонні сцени, наприклад, осінні плоди з метеликами. Важливу роль в композиції відіграє символіка елементів: коники уособлювали довголіття і щастя, метелики – кохання та переродження, а бджоли – працьовитість і гармонію. Цей акцент на деталях робить цей жанр особливо близьким до фотореалізму [177].

Живопис «Чотири благородні рослини» (四君子), хоча й зосереджувався на зображеннях квітів – орхідеї, бамбуку, хризантемі та сливі,

іноді включав інші фрукти, як символи певних пір року. Цей стиль додавав до натюрмортів династичного Китаю додатковий шар сезонної поетики, що також знаходить відгук у сучасних творах [185].

Техніки, що використовувалися в цих жанрах, включали гунбі (工笔) – деталізований і реалістичний стиль із чіткими контурами та яскравими кольорами, який часто застосовувався у придворному живописі для зображення фруктів. Та сеї (写意) – вільний і експресивний стиль, що передавав настрій і сутність об'єктів, наприклад, овочів у простих композиціях [181]. Сьогодні ці підходи адаптують сучасні фотореалісти, поєднуючи їх із західними техніками, що дозволяє досягти ще більшої деталізації.

Сучасні китайські художники-фотореалісти у натюрмортах часто відтворюють ці класичні схеми. Наприклад, персик може бути зображений із неймовірною точністю, до найменших деталей текстури та кольору, але композиція доповнюється елементами, що натякають на його символіку довголіття – можливо, через розміщення поруч сувою чи тонкий фоновий мотив. Вертикальні сувої «Квітів і птахів» можуть надихали митців на розташування об'єктів, зберігаючи зв'язок із традицією. Точність давньої техніки «гунбі» природно вписується у фотореалізм, а олійна техніка дозволяє митцям підсилювати ефект глибини простору і реалістичності.

Про наслідування художниками класичних схем династичного Китаю свідчить включення ними традиційних символів: персика як побажання довголіття, метелика – символу радості і кохання, чи гранату – символу процвітання роду. Фотореалістична точність «оживляє» ці традиційні символічні фрукти, створюючи діалог між давніми традиціями та сучасністю. Теми плинності часу, краси природи та її тимчасовості, що пронизують натюрморти династичного Китаю, знаходять нове втілення у гіперреалістичних зображеннях фруктів і квітів, нагадуючи про філософське осмислення життя в китайській культурі.

Таким чином, сучасні китайські фотореалісти у натюрмортному жанрі не просто запозичують західні техніки, а творчо переосмислюють спадщину династичного Китаю. Поєднуючи фотореалістичну точність із традиційними композиціями, символами та естетикою, вони створюють мистецтво, що одночасно вшановує минуле і розширює межі сучасного живопису, підкреслюючи унікальність китайської культурної ідентичності у глобальному контексті.

Вплив американського фотореалізму 1970–1980-х років на сучасне китайське образотворче мистецтво помітний у роботах таких майстрів, як Чжан Дайонг (张大勇), Лю Сяндун (刘向东), Чжао Гуаньцзянь (赵关键), Ву Фен (吴峰), Ті Сінь (铁心) та ін., чії натюрморти відображають фотографічну точність і деталізацію, запозичені з американського фотореалізму. Трансформація традиційного гунбі, класичної китайської техніки детального малюнка тушшю, у сучасному контексті переосмислюється митцями через інтеграцію з фотореалізмом, де символізм природних об'єктів (квітів, фруктів, комах) набуває нової форми. Цей синтез академізму й експерименту в натюрмортному мистецтві Китаю підкреслює еволюцію традиційних методів у напрямі інноваційних технік, відображаючи напругу між спадщиною й сучасними пошуками.

Фотореалізм у натюрмортах сучасних китайських митців характеризується «ультрамікрореалізмом» – прагненням до надзвичайної деталізації, яка перевершує традиційний реалізм і наближається до фотографічної точності. Художники майстерно відтворюють текстури, гру світла й тіні, що нагадує європейські класичні техніки олійного живопису, але з виразним китайським акцентом.

Звертаючись до натюрмортного жанру Чжоу Мейюань (周梅元, 1980 р.н.) створює твори з ретельною деталізацією та вишуканою композиційною структурою. Його авторський підхід відзначається матеріальним опрацюванням текстур, світлотіні та кольорової гами, що надає зображенням

фотографічну якість. Особливістю його натюрмортів є поєднання традиційних китайських мотивів із сучасною технікою фотореалізму. Чжоу Мейюань часто зображає предмети побуту, квіти, фрукти та інші об'єкти, надаючи їм символічного значення. У його роботах простежується увага до гри світла та рефлексів, що створює ефект глибини та тривимірності.

Олійні роботи митця демонструють унікальне поєднання китайських і західних мистецьких впливів. Кольорова гама переважно стримано монохромна з перевагою теплих коричневих відтінків, а також приглушених сріблясто-блакитних кольорів, що створюють враження давнини. Світло в роботі немає певного джерела, як в класичному мистецтві Китаю, але предмети рельєфно об'ємні з ретельною передачею текстур і матеріальності предметів.

Композиція роботи «Минуле» (іл. 3.2.1) побудована за традиційною для натюрморту схемою, з майстерним використанням лінійної перспективи для створення візуальної. Об'єкти розташовані на темній дерев'яній поверхні на нейтральному коричневому тлі. Серед ключових об'єктів – старий іржавий ліхтар, скляна олійна лампа, синя скляна банка із сухофруктами, маленька порцелянова миска, металева каністра та соснова шишка. Ці об'єкти представляють зіставлення старого і нового, Сходу і Заходу, підкреслюючи складність національної ідентичності в глобалізованому світі.

Гіперреалістичний стиль визначається в роботі передачею найдрібніших деталей кожного об'єкта – потрісканої фарби на старому ліхтарі, відблисків на скляній поверхні банці, складної природної текстури соснової шишки. Робота пензля митця майже непомітна, імітуючи матовий блиск фотографії. На картині відсутні людські персонажі, але самі предмети виступають як символічні репрезентації часу, пам'яті, про що свідчить сама назва живописного полотна.

Художній образ картини побудований на темі традицій та їх місці в сучасній культурі. Символізм є імпліцитним, що дозволяє занурити глядачів в медитативне розглядання «сцени». Стилістика натюрморту побудована на витонченій інтеграції гіперреалізму у синтезі китайських мистецьких традицій

гохуа, що демонструє особисте розуміння митця задач інтеграції сучасних технік до національної художньої школи олійного живопису Китаю.

Із творчістю Чжоу Мейюань в мистецтвознавчих студіях часто порівнюють живописні полотна Лю Сяндуна (刘向东, 1971 р.н.). Художнику теж притаманна інтерпретація східних мотивів в натюрмортному жанрі. Митець на відміну від попередньо розглянутого митця використовує більш насичену кольорову гаму та складні світлові ефекти та формати, що додає його картинам більшої динамічності і сучасності.

Лю Сяндун народився у 1971 році у місті Ляюань, провінція Цзілінь. Він закінчив Сіпінський педагогічний коледж та факультет мистецтв Північно-східного педагогічного університету. Художник приділяє особливу увагу емоційній складовій своїх натюрмортів, створюючи не просто точні зображення, а композиції, що передають атмосферу та настрій. Його творчість зосереджена на зображенні рослин, комах та сільськогосподарських культур із домашнього подвір'я, які нагадують йому дитинство. Художник віддає перевагу натюрмортам через їхню зручність при роботі з натури [136].

Лю Сяндун живе у тихому містечку на північному сході Китаю, де черпає натхнення у природі та зміні пір року. Він цінує спокійне життя і вважає мистецтво способом вираження свого внутрішнього світу. Відповідно до його філософії, художник має жити в моменті, а творчість постає як поєднання майстерності виконання, життєвого досвіду та поетичного бачення світу.

У центрі живописної композиції митця «Висока осінь» (іл. 3.2.2) колекція висушених рослинних матеріалів, серед яких качани кукурудзи (один жовтий, один строкатий синьо-білий), купа червонувато-коричневого сорго, бавовняні кульки, а також різні сухі трави та насіннєві головки. Дрібні деталі, такі як окремі насінини та делікатна текстура бавовни, ретельно передані. Кольорова гама має переважно приглушені земляні тони; коричневі, жовті, сірі та глибокий червонувато-коричневий колір сорго забезпечують тонкі кольорові варіації.

Включення китайських ієрогліфів у правому верхньому та лівому нижньому кутах роботи тонко натякає на зв'язок з живописом династичного Китаю. Підпис художника тонко розміщений над натюрмортом, додає елемент традиційної китайської художньої практики гохуа. Тема осені інтерпретована як роздуми про природну сезонність, врожай, плин часу. Відповідно, використання традиційних конвенцій натюрморту, символізм елементів в картині пов'язаний з темами зростання, занепаду та циклічності життя.

Тема занепаду і надії є центральною у творчості Лю Сяндуну, де контраст між живими і зів'ялими природними формами передає циклічність природи. Цей контраст не лише естетичний, а й філософський, відображаючи ідеї дзен про гармонію у змінах. Зів'ялі квіти чи пожовкле листя поруч із соковитими фруктами символізують тлінність, але водночас натякають на оновлення, що резонує з оптимізмом назви натюрморту – «Хороші речі приходять» (іл. 3.2.4). У натюрморті «Повний радості» (іл. 3.2.3) тема традицій, ностальгії за минулим представлена образом тріснутої давньої кераміки, яка поряд із зображенням квітучих рослин підкреслює різні часові нашарування теми – минулого і сьогодення. Статичність предметів контрастує з відчуттям руху комах та легким коливанням листя, створюючи баланс між статичністю та життям. Такі композиції викликають відчуття умиротворення, ніби запрошуючи глядача зупинитися і знайти радість у простих речах.

Основою авторського стилю Лю Сяндуну є використання кола або овалу для розміщення натюрморту в межах прямокутного чи квадратного полотна. На відміну від традиційних натюрмортів, де об'єкти розподілені по всій площині, коло чи овал слугує «вікном», через яке глядач споглядає фрукти, квіти та комахи. Такий підхід зосереджує увагу на головних елементах, створюючи відчуття вишуканої краси та медитативного споглядання красою природного світу. Прямокутний або квадратний формат немов обрамлює це «вікно», підкреслюючи контраст між центральним зображенням і зовнішньою частиною, що робить композицію динамічною та багатоплановою.

Зовнішня частина полотна за межами кола чи овала часто прикрашається митцем орнаментом, який імітує розписані китайські ширми епохи Цін. Ці ширми славилися вишуканими мотивами з квітами та птахами на тлі пейзажів, що було слугувало символами розкоші та культурної спадщини поколінь. У творах Лю Сяндуну орнамент створює ілюзію, що натюрморт є частиною такої ширми, переносячи глядача в атмосферу традиційного китайського мистецтва. Цей декоративний елемент не лише підсилює естетичну привабливість, а й пов'язує сучасний твір із історичним контекстом.

Коло й овал у китайській культурі мають глибоке символічне значення: коло асоціюється з небом, гармонією та нескінченністю, а овал може натякати на місяць і циклічність життя. У натюрмортах ці форми підкреслюють вічність природи та красу миті – теми, притаманні традиційному китайському мистецтву. Орнамент, що нагадує ширми династії Цін, додає символізму культурної спадщини та розкоші, обрамляючи центральне зображення як дорогоцінний об'єкт споглядання.

Натюрморт Лю Сяндуну «Дерево, камінь, кістка» (іл. 3.2.5) вражає не тільки деталізацією та символічною глибиною, а й сучасним підходом до натюрморту, що визначається розміщенням об'єктів у нереальному просторі, а також незвичному образному поєднанні предметів. У центрі композиції – череп тварини, підвішений у повітрі, з ретельною передачею тріщинок та текстури кісткової матерії. Поруч з ним представлена бабка з напівпрозорими крилами, що переливаються від зеленого до червонуватого відтінку, а внизу – дерев'яна дошка з потертою текстурою, на якій лежить аркуш паперу з китайською каліграфією, що притримується дерев'яними руками манекена. Нейтральний сіро-зелений фон дозволяє об'єктам виступати на передній план, підкреслюючи їхню тривимірність. Поєднання природних (череп, бабка) і культурних (каліграфія) елементів відображає діалог між традицією та сучасністю, а сюрреалістична підвішеність об'єктів додає твору новаторського духу.

Сюрреалістичність подачі елементів натюрморту підкреслюють вагомість тем вічності і часу в китайському мистецтві. Цей прийом відходить від класичних канонів натюрморту, яких митець дотримувався в більшості своїх робіт, надаючи твору сучасного звучання. Художник використовує ультрамікрореалізм, досягаючи прориву крізь первісну концепцію реалізму завдяки витонченій простоті своєї візуальної мови. Роботи художника демонструють майстерність європейських технік у грі світла, тіні та текстури, але водночас є суто китайськими в гармонії кольорів і символізмі. Лю Сяндун створює нову естетичну парадигму, де ідеали й реальність зливаються, а зв'язок між традицією та сучасністю стає основою для переосмислення олійного живопису в сучасному Китаї.

Реалістичний олійний живопис Китаю виходить за межі простого відтворення об'єктів: він вимагає тонкого моделювання, майстерного використання контурів, глибокого розуміння структури, гармонійної інтеграції простору, а також акценту на текстурах і кольорових нашаруваннях. Так, живописні твори Чжан Дайонга не є статичними: вони взаємодіють із сучасними реаліями, зберігаючи при цьому зв'язок із китайською філософією та естетикою. Реалізм у цьому контексті в творчості митця не є застиглим чи консервативним – це жива форма сучасного мистецтва, яка відображає як реальність, так і фантазію, гармонійно поєднуючись із іншими художніми течіями. Чжан Дайонг (張大勇) закінчив факультет образотворчого мистецтва Хенанського університету, є членом Асоціації художників Хенаня. Його роботи брали участь у багатьох художніх виставках та отримували нагороди [192].

Художник використовує фотореалізм для створення натюрмортів, які вражають своєю візуальною точністю та символічною глибиною. Зображення традиційних мотивів, наприклад персиків (символ довголіття), виконані з надзвичайною деталізацією та спонукають глядача до роздумів над культурними образами. Така увага до деталей, разом із гармонійним

поєднанням кольорів і текстур, перетворює сприйняття натюрмортів Чжан Дайонга на своєрідну медитацію над природою та часом.

Найвідомішою роботою майстра є натюрморт «Персики» (іл. 3.2.6). На картині зображено плетений кошик з персиками, що лежать на яскраво-червоній шовковій тканині, прикрашеній квітковим візерунком. Персики, зображені з гіперреалістичністю, демонструють спектр блідо-зелених і кремово-жовтих відтінків, демонструючи тонкі варіації кольору і текстури, що вказують на стиглість плодів. Динамічна композиція ретельно збалансована. Символічно, що персики, які в китайській культурі часто асоціюються з довголіттям і безсмертям, можуть уособлювати незламний дух китайської нації. Контраст між традиційним китайським квітковим візерунком шовкової тканини та західним стилем фотореалізму підкреслює злиття культурних впливів, демонструючи унікальний особистий погляд на сучасне китайське мистецтво в межах натюрмортного жанру.

Ще більшою концептуальністю визначаються роботи Чжао Сінью (赵新雨), який народився в Баодін, провінція Хебей, у 1984 році. Митець закінчив відділення олійного живопису Академії образотворчих мистецтв Столичного педагогічного університету в 2008 році. Того ж року він був прийнятий до Китайської академії мистецтв. Він відвідав і навчався у Франції, Нідерландах та інших європейських країн [200]. Серія картин Чжао Сінью «Карта скарбів» являє собою фотореалістичні натюрморти, написані олією на полотні, що демонструє характерні риси сучасного китайського мистецтва, а також західні впливи (іл. 3.2.7 – 3.2.9).

Центральна композиція картини «Карта скарбів № 2» (іл. 3.2.7) зображує хаотичну, але ретельно виписану купу фруктів та овочів на дерев'яному столі на темному тлі. Основними предметами натюрмарту є випічка, різноманітні фрукти (виноград, мандарини, апельсини, абрикоси), горіхи та шматки торта, розташовані, здавалося б, безсистемно, але в той же час з чіткою візуальною ієрархією. Кольорова гама переважно тепла, з

переважанням насичених тонів коричневого, помаранчевого, червоного та фіолетового. Помітний контраст створює холодний, майже жовтуватий білий колір деяких хлібобулочних виробів.

Джерело світла знаходиться зверху і трохи зліва, відкидаючи м'які тіні, що підсилюють тривимірність кожного об'єкта. Художник демонструє майстерне володіння світлотінню, що проявляється у тонких градаціях світла і тіні. Рівень деталізації є гіперреалістичним; текстури скоринки тіста, шкірки фруктів та поверхні горіхів передані з винятковою точністю. Помітний акцент на реалістичності, досягненні фотографічного рівня деталізації у зображенні окремих форм та їх взаємодії зі світлом. Перспектива є прямолінійною, з розташуванням об'єктів на центральному плані, що створює сильне відчуття глибини. Символіка роботи є відкритою для інтерпретації, пов'язаної з темами споживання, швидкоплинності та культурного злиття.

Щирі емоції художника у поєднанні з винятковою технічною майстерністю відчуються у творчості ще одного представника «нового реалізму» Китаю – Чжао Гуаньцзяня (赵关键). Він народився в Лінбі, провінція Аньхой, у вересні 1980 року. У 2002 році він закінчив Академію образотворчих мистецтв Аньхойського педагогічного університету зі ступенем бакалавра. Того ж року він викладав на факультеті мистецтв Університету Чаоху в провінції Аньхой. У 2008 році він був прийнятий на магістерську програму олійного живопису в Аньхойському педагогічному університеті та закінчив його з відзнакою в 2011 році, отримавши ступінь магістра. У 2011 році він закінчив курс підвищення кваліфікації в Китайській академії олійного живопису Китайської національної академії мистецтв і навчався під керівництвом пана Ян Фейюня [198].

Технічна майстерність художника проявляється у ретельному відтворенні фактур, від екзоскелету комахи до шорсткої поверхні гілки, зокрема у роботі «Золота Цикада» (іл. 3.2.10). Вибір цикади, традиційного символу китайської культури, що уособлює трансформацію та відродження, додає твору ще більшого символізму, нашаровуючи західні техніки

фотореалізму на традиційний китайський мотив. Композиція проста, але вражаюча, майстер підкреслює вертикальність картинної площі, що нагадує традиційні пропорції вертикальних сувоїв династичного живопису Китаю.

Видовженою горизонтальністю відзначається натюрмортна композиція – «Червоний» (іл. 3.2.11). Як і в інших роботах, митець зосереджується на двох елементах, не перегружаючи багатокomпонентністю об'єктів картинну площу полотна. Червона айва, що лежить на темній, відполірованій темно-коричневої поверхні столу частково зібрана в просту чашу на контрастному фоні білого тла. Назва «Червоний» відіграє ключову роль, акцентуючи увагу не лише на кольорі як естетичному елементі, а й на культурних підтекстах цього тону в китайській традиції. Червоний колір символізує щастя, життєву енергію, благополуччя та захист, зображення айви уособлює багатство, зрілість, а також природну красу та повноту життя. У поєднанні з мінімалістичною композицією і високим ступенем технічної довершеності зображення набуває філософської глибини: буденне і просте піднесено до символу духовної наповненості, а гармонія речей стає метафорою гармонії всередині людини. Тонка інтеграція маленької, майже непомітної, китайської печатки зліва на полотні додає роботі ще один шар національної ідентичності, підкреслюючи зіставлення традиційної китайської тематики та західних технік живопису.

У творчості китайського художника Ву Фена (吴峰, 1983 р.н.) фотореалістичний натюрморт, як і у більшості митців Китаю, постає як унікальний синтез традиційної східної естетики та сучасних технічних прийомів, що відображає вплив американського фотореалізму, який почав проникати в Китай у 1980-х роках. Народившись в місті Сяогань, провінція Хубей митець отримав художню освіту в Хубейській академії образотворчого мистецтва [105].

Живописні натюрморти Ву Фена «Гончарний кінь і хурма» та «Нарцис» (іл. 3.2.12, 3.2.13) демонструють не лише вражаючу фотографічну точність, але й глибокий символізм, гармонійну композицію, майстерне світлотональне вирішення та стриманий колорит, що разом створюють витончені образи, які

запрошують до споглядання та роздумів. Використання олії як основного матеріалу дозволяє Ву Фену досягати гіперреалістичних ефектів, зберігаючи при цьому культурну глибину, притаманну китайському мистецтву.

У роботі «Гончарний кінь і хурма» митець акцентує увагу на невеликій керамічній фігурці домашньої тварини, що нагадує традиційні скульптури династії Тан, де кінь символізує силу, шляхетність і витривалість. Цей об'єкт, зображений із легкими слідами старіння на своїй бежевій поверхні, виглядає як реліквія, що несе історичну пам'ять.

Навколо коня розміщені п'ять стиглих плодів хурми, які в китайській культурі ототожнюються з процвітанням, радістю та довголіттям завдяки своєму яскравому помаранчевому кольору та округлій формі. Композиція побудована з урахуванням принципів гармонії: кінь розташований трохи ліворуч від центру, створюючи асиметричний акцент, тоді як плоди хурми розподілені як на передньому, так і на задньому плані, додаючи глибини та просторової перспективи. Поверхня, на якій стоять предмети, вкрита тканиною з ледь помітним квітковим візерунком у пастельних тонах, що контрастує з теплими відтінками коня і хурми, підкреслюючи їхню матеріальність. Світло у творі м'яке і розсіяне, з джерелом зліва зверху, що створює ніжні тіні та підкреслює об'ємність об'єктів.

Колорит роботи є стриманим, з переважанням сріблястих тонів: бежевий кінь, помаранчеві хурми та сірувато-коричневий фон утворюють гармонійні співвідношення, які акцентують увагу на текстурах і формах предметів. Технічно Ву Фен використовує багатошарове нанесення олійної фарби, що дозволяє відтворити дрібні тріщини на поверхні коня, гладкість шкірки хурми, легкі відблиски та м'які складки тканини.

У творі «Нарцис» центральним елементом є синьо-біла порцелянова ваза, що відсилає до багатой традиції китайського мистецтва і символізує культурну спадщину та зв'язок із минулим. З вази немов виростають квіти нарциса, які в китайській культурі уособлюють чистоту, оновлення і щастя, особливо асоціюючись із Китайським Новим роком [210]. Квіти зображені з

винятковою деталізацією: білі пелюстки з жовтими серцевинами мають делікатну прозорість, а стебла згинаються природно, додаючи композиції органічного руху. Поруч із вазою на темній текстурній поверхні лежить цибулина часнику, що вносить земний елемент і символізує захист та здоров'я. Композиція є збалансованою: ваза з квітами займає верхню частину полотна, а часник і кілька розсипаних бутонів – нижню, створюючи відчуття стабільності й цілісності.

Світло в роботах митця м'яке і розсіяне, із джерелом зліва зверху, що підкреслює об'ємність предметів і створює ніжні тіні, які підсилюють реалістичність. Колорит залишається стриманим, з домінуванням білого, синього та землястих тонів, що сприяє спокійній, медитативній атмосфері. Технічна майстерність Ву Фена проявляється у точному відтворенні текстур: гладка поверхня вази, ніжні пелюстки нарцисів і груба шкірка часнику виконані завдяки багатошаровій техніці нанесення олії, що дозволяє досягти ілюзії фотографічної точності без видимих мазків пензля.

Живописні твори Ву Фена ілюструють стилістичні особливості китайського фотореалістичного натюрморту, де традиційні принципи композиції, такі як баланс і гармонія, поєднуються з сучасною технікою. Символіка предметів – коня як образу сили, хурми як знаку процвітання, вази як уособлення спадщини, нарцисів як символу чистоти, часнику як оберегу – додає творам глибини, відображаючи культурні цінності Китаю. Використання олії для імітації фотографічної точності є ключовим технічним аспектом: Ву Фен застосовує тонкі шари фарби, що дозволяє передати найдрібніші деталі (від відблисків на хурмі до прозорості пелюсток нарцисів) із неперевершеною реалістичністю. Стриманий колорит і м'яке світло створюють спокійний настрій, що запрошує до роздумів про красу повсякденного іплинність часу.

Таким чином, сучасні китайські майстри, такі як Ву Фен, досконало опанували передачу найтонших текстур – від грубої шкірки часнику до ніжних прозорих пелюсток квітів, використовуючи м'яке розсіяне освітлення для об'ємного моделювання форм. Відсутність видимих мазків пензля створює

ілюзію фотографічної чіткості, а деталізація найменших елементів (тріщинок, відблисків, фактур) демонструє технічну досконалість виконання. Цей художній підхід трансформує фотореалізм із технічної справи у витончений засіб культурного самовираження, де технічна майстерність служить глибокому розкриттю традиційних цінностей у сучасному мистецькому контексті, що особливо яскраво проявляється у роботах, де порцелянова ваза чи керамічний кінь династії Тан стають носіями багатовікової культурної пам'яті.

В сучасному китайському натюрмортному мистецтві тематичні пріоритети зосереджені на зображенні символічних предметів (таких як національний чайний посуд Китаю), які відображають як традиційні цінності, так і сучасні реалії Китаю. Контраст між традиційними предметами, що нагадують старовинні речі династії Тан та сучасними об'єктами виступає ключовим елементом, підкреслюючи еволюцію культури та суспільства. Композиційні рішення в цих натюрмортах відзначаються поєднанням класичних схем із незвичайними ракурсами та динамікою форм. Акцентування центрального елемента твору, асиметричне розміщення предметів створює глибину й перспективу, підкреслюючи контраст між традиційним і сучасним.

Одним із провідних представників сучасного китайського фотореалізму є Лі Шідзін (李士进). Митець народився в місті Ханьдань провінції Хебей у 1958 році. У 1980 році вступив на факультет олійного живопису Хебейського педагогічного університету та закінчив його зі ступенем бакалавра в 1984 році. З 1989 по 1990 рік навчався в першій студії факультету олійного живопису Центральної академії образотворчих мистецтв. Зараз він доцент Пекінського інституту модних технологій, член Асоціації китайських художників, член Китайської школи реалістичного живопису. Його ранні натюрморти, такі як «Мелодія тиши» (іл. 3.2.15) та «Рукавичка» (іл. 3.2.16), невеликого формату, але відзначаються тонкою передачею текстур, ефектом камерності та ліричності. У цих роботах художник демонструє майстерність у відтворенні матеріальності предметів, використовуючи складну гру світла та тіні.

Сучасні твори, такі як «Передача» (іл. 3.2.17) та «Неспокій» (іл. 3.2.18), відображають еволюцію його стилю, де фотореалізм набуває більш концептуального характеру. У цих роботах простежується глибший зміст, що виходить за межі простого відтворення реальності. Лі Шідзінь використовує складні композиційні рішення, інтегруючи символічні елементи, які підкреслюють соціальні та культурні аспекти сучасного Китаю.

Деякі китайські художники, такі як Ті Сінь (铁心, 1971 р.н.), у своїх роботах відходять від зображення класичних для натюрморту предметів, таких як фрукти, квіти чи посуд, на користь більш експериментальних підходів, що відображають сучасні реалії та культурні зрушення в станковому живописі Китаю. Наприклад, у картині «Соломинки» (іл. 3.2.20) художник зображує пластикові трубочки (соломинки) у контейнері, піднімаючи питання споживацтва та екологічних викликів сьогодення. Такі твори, виконані в гіперреалістичному стилі, нагадують фотографії, демонструють надзвичайну увагу до деталей, але водночас провокують питання про межі традиційного мистецтва [159].

Експериментальні підходи Ті Сіня включають використання цифрових програм у підготовчих ескізах до олійних картин, що дозволяє йому досягти вражаючої точності в зображенні текстур і форм [160]. У живописному творі «Соломинки» пластикові трубочки відтворені митцем з неймовірною деталізацією, що може свідчити про використання фотознімків або цифрових комп'ютерних програм для планування композиції перед її перенесенням на полотно. Цей метод не лише сприяє фотореалістичному ефекту, але й відображає ширшу тенденцію серед китайських художників інтегрувати цифрові засоби в традиційне малярство.

Натюрморти Ті Сіня стосуються не лише сучасної популярної самосвідомості, внутрішньої плутанини та індивідуального досвіду митця, а й ширшої свідомості як феномену китайського суспільного життя. Він викриває та критикує різні протиріччя, з якими стикається Китай, який все ще перебуває на шляху розвитку індустріального суспільства. Однією з найгостріших

проблем є ресурсно-екологічна. Надмірна експлуатація та використання природних ресурсів призвели до надмірного споживання, що поставило Китай у серйозну ресурсну кризу.

У той же час екологічна шкода досягла критичного стану, і навіть деякі місцеві екосистеми зазнали руйнівної шкоди. Ті Сінь своїми роботами висловлює критику такого соціального колапсу. Його живописна серія «Вечірка» висвітлює екологічну тему та відчай, подібно до «Пізелліно» Сандро Чіа. Купи скла та різнокольорові відпрацьовані лампочки яскраво вказують на серйозну ситуацію, спричинену надмірним споживанням енергії та ресурсів, з якою стикається сучасне індустріальне суспільство в Китаї, а також кризу виживання людей. Митець пише, пояснюючи свою концепцію до теми своєї творчості: «Сьогодні ми можемо насолоджуватися розкішним життям (яке значно перевищує обмеження наших ресурсів) без обмежень, крок за кроком наслідуючи існування та стиль життя постіндустріального суспільства, сприймаючи наш історичний процес постмодерністським способом мислення та виходячи за межі початкового темпу економічних і соціальних процесів, що є досить небезпечним як з точки зору соціальної ідеології, так і особистих цінностей» [161].

Суспільний резонанс і критика фотореалістичних робіт значною мірою зосереджені на дискусіях про «механічність» фотореалізму в китайському мистецтві. Деякі критики вважають, що надмірна точність робить мистецтво схожим на механічну репродукцію, а не на вираження художньої душі, що відображає ширшу напругу між традицією та інновацією. Водночас ці роботи резонують із сучасним суспільством, провокуючи роздуми про культуру «одноразового вжитку» [162]. Таким чином, Ті Сінь та подібні йому художники не лише переосмислюють натюрморт, але й запрошують до діалогу про роль технологій і значення мистецтва в сучасному світі.

Фотореалізм у натюрмортному жанрі сучасних китайських художників є не лише демонстрацією технічної майстерності, але й глибоким дослідженням культурних і філософських тем. Ультрамікрореалізм, витончена

простота та сучасна образна свідомість поєднуються з традиційною китайською символікою. Незвичні композиційні рішення – розміщення в колі, підвішеність предметів, ракурсність, фотографічність і гіперреалізм – додають новаторського духу, дозволяючи по-новому поглянути на звичні об'єкти. Таким чином, ці художники не тільки продовжують традиції китайського мистецтва, але й переосмислюють їх у контексті глобальних мистецьких тенденцій, утверджуючи унікальність сучасного китайського натюрморту.

Подібні сучасні фотореалістичні тенденції в станковому живописі Китаю знаходять своє яскраве втілення в натюрмортах Цай Цзе (蔡杰), які виходить за рамки традиційного реалізму завдяки надзвичайній деталізації та витонченій простоті, які стають інструментами для створення нової естетичної мови. Художник наповнює неживі предмети символічним значенням, надаючи окремим предметам емоційну енергію та викликаючи почуття чи інтелектуальний інтерес у глядача. Ультрамیکрореалізм у цих творах відображає сучасну образну свідомість, але водночас спирається на європейські класичні техніки олійного живопису, переплітаючи їх із китайською традицією, зокрема естетикою «зеленого бамбука та червоного клена».

У картині Цай Цзе «Плаваючий червоний №8» (іл. 3.2.22) зображена біла керамічна чаша з водою, у якій частково занурені червоні яблука, вишні з живцями, зелені та фіолетові виноградини й кілька зелених листків. Поверхня води вкрита делікатними пінистими бульбашками, а кожен фрукт та ягода відтворені з неймовірною точністю: блискуча поверхня яблук із легкими плямами, напівпрозорість винограду, яскравий червоний відтінок вишень. Чорний фон підсилює контраст і світність об'єктів, підкреслюючи витонченість композиції. Колірна гама – поєднання червоних, зелених і білого – резонує з традиційною китайською естетикою «зеленого бамбука та червоного клена», але подана через сучасний підхід до гри світла й тіні, що нагадує європейський класичний живопис.

Фотореалізм у натюрмортному жанрі сучасного китайського мистецтва, представлений такими художниками, як Цай Цзе, Ті Сінь, Лі Шідзінь, Лю Сяндун та ін., є унікальним явищем, що поєднує технічну досконалість із глибоким культурним і філософським змістом. Цей напрям вирізняється кількома ключовими особливостями, символічним підходом до вибору предметів та новаторськими композиційними рішеннями, які разом створюють багатопланові твори, що відображають зв'язок між традицією та сучасністю. Наприклад, у творах Цай Цзе простежується витончена простота – мінімалістичний вибір об'єктів у композиції, що дозволяє зосередити увагу глядача на деталях і глибинному значенні. Водночас фотореалізм відображає сучасну образну свідомість, де звичайні предмети набувають нових смислів у контексті сучасного світу, поєднуючи традиційні мотиви з новаторськими підходами.

Символізм є центральним елементом натюрмортів китайських художників, які використовують предмети для передачі культурних і філософських ідей. У творах Цай Цзе, наприклад, у картині «Плаваючий червоний №8», яблука, вишні та виноград символізують достаток, родючість і удачу, що є традиційними мотивами китайської культури. Червоний колір у його палітрі, як і в роботах інших китайських художників, асоціюється зі щастям і процвітанням, тоді як зелені відтінки резонують із класичною естетикою «зеленого бамбука». Нейтральні тони в його творах підкреслюють серйозність і глибину тематики, додаючи творам медитативного настрою. У творах Цай Цзе об'єкти часто розташовані в чаші, що створює відчуття замкненості й гармонії, символізуючи цілісність та єдність. Такий підхід контрастує з традиційним лінійним розміщенням і додає композиції символічного значення.

Використання незвичайних кутів зору, таких як вид зверху чи знизу, створює відчуття глибини й тривимірності, що є характерною рисою фотореалізму. Це дозволяє глядачеві по-новому сприймати об'єкти. Надзвичайна деталізація та точність зображення наближають твори до

фотографій, що є основою фотореалістичного стилю. Художники досягають такого рівня майстерності, що межа між живописом і фотографією стає майже непомітною. Прагнення до ще більшої деталізації, ніж у фотореалізмі, створює ефект надреальності. Наприклад, у творах Цай Цзе звичайні предмети виглядають настільки реалістично, що сприймаються як щось більше, ніж просто об'єкти, змушуючи глядача переосмислювати їх значення.

Таким чином, фотореалізм у натюрмортному жанрі сучасних китайських художників, є не лише демонстрацією технічної майстерності, але й глибоким дослідженням культурних і філософських тем. Ультрамiкрореалізм, витончена простота та сучасна образна свідомість поєднуються з традиційною китайською символікою, створюючи твори, що резонують із сучасним глядачем. Особливості робіт фотореалістів: надзвичайно витончені мазки, лесування, багатошаровість живопису та деталізованість, високо відновлена текстура матеріалів, інтеграція традиційних китайських естетичних елементів, часто з метафорами та соціальними коментарями.

Найбільш відомим художником у фотореалістичному стилі є Ленг Джун (冷军), який успішно працює в усіх жанрах живопису, задаючи високу планку гіперреалістичного напрямку в Китаї. Він народився в 1963 році в провінції Сичуань, де в 1984 році закінчив Педагогічний коледж Ханькоу, Ухань, відділення факультету мистецтва. Ленг Джун спеціалізується на детальних роботах, що досягається його терплячим і уважним спостереженням за зображуваними предметами. Характерним є підхід митця до живопису – він наближається фізично та духовно до матеріалу, який збирався намалювати, спостерігає за ним, і таким чином наділяє свої роботи життєвою силою, достовірністю та багатством колориту. За словами митця, кожен конкретний жест і рух суб'єкта можна обробити високою художньою технікою та ретельними зусиллями, щоб досягти очікуваного ідеального візуального ефекту [115].

Ленг Джун має намір показати прості звичні речі у своїх картинах, намагаючись розвинути у глядача тонке класичне розуміння мистецтва. Роботи

художника є унікальними в сучасному китайському живописному середовищі завдяки власній концепції та надзвичайним художнім навикам. За свідченням митця, під час малювання він часто наближається до об'єкта зображення, щоб знайти і зрозуміти кожну необхідну деталь, заглиблюючись в кожну деталь і спостерігати за цілим, щоб забезпечити повноту картини та ідеальну єдність складових. Наприклад: руйнування текстури деревини, як процесу її старіння або натяк на процес її виготовлення [117].

Незвичному об'єкту зображення присвячений натюрморт 1992 року Ленг Джуна (іл. 3.2.25). Картина представляє симетричну композицію в центрі якої художник розміщує череп корови, роги якої загорнуті в коричневу тканину, перев'язану шпагатом. Фотореалістичний стиль проявляється в детальному зображенні кісткової структури черепа, текстури тканини та тонких варіаціях приглушених коричневих і сірих відтінків тла.

У голландському натюрморті XVII століття традиція зображення черепів людей і тварин має глибоке символічне значення і пов'язана з філософсько-релігійною концепцією «vanitas» – марноти земного життя. Череп у композиції таких натюрмортів виступає центральним символом смертності, нагадуванням проплинність часу, тлінність людського існування і неминучість смерті. Ці образи були покликані змусити глядача замислитися над духовними аспектами життя, переосмислити власні пріоритети і моральні цінності. Окрім черепа, у таких творах часто зустрічаються пісочний годинник, зів'ялі квіти, свічки, що догорають, зламані предмети, книги, музичні інструменти, зіпсовані фрукти, метелики чи мильні бульбашки – все це алегоричні знаки тлінності, миттєвості краси, зникнення насолод.

Серед найвідоміших митців, які працювали в цьому жанрі, варто назвати Пітера Класа (Pieter Claesz, 1597–1660), який досконало володів технікою гризайлі та передавав складну символіку через обмежену палітру і стриману композицію. Його натюрморти з черепами, годинниками та коштовними предметами є вражаючими прикладами стриманої голландської естетики, що протиставляє багатство з невідворотністю смерті. Ще одним

представником цього напрямку був Гаррі ван Мерепен (Harmen Steenwijck, 1612–1656), автор знаменитої картини «Vanitas», де він майстерно поєднав предмети науки, багатства і смерті, створивши глибоко філософський образ. Також варто згадати Юріана ван Стрека (Juriaen van Streek, 1632–1687), який у своїх композиціях зображав черепи з анатомічною точністю і увагою до деталей, наголошуючи на драматичному контрасті між матеріальним і духовним [62].

Така традиція (зображення черепів) була глибоко вкорінена в протестантській культурі Нідерландів, де цінувалися скромність, стриманість і релігійна рефлексія. Водночас, ці твори відображають особливості доби бароко, а саме інтелектуальний інтерес до природи, медицини, науки, а головне роздуми про обмеженість людського існування. Голландські майстри у жанрі «Vanitas» створювали потужні художні послання про сенс життя, моральний вибір і швидкоплинність часу.

Череп в роботі Ленг Джуна є центральним «персонажем» роботи та продовжує середньовічну традицію, а саме, символічне навантаження зображення сенсами, пов'язаними зі смертністю та плином часу. Обгортання рогів додає шар таємничості, можливо, натякаючи на приховування, збереження або ритуальне значення, що сприяє загальній метафоричній вазі картини. Символізм відкритий для інтерпретації, але спокій і ретельне зображення черепа викликають медитативну якість, що відображає сучасні китайські мистецькі тенденції до балансу між традиційною символікою та сучасними живописними техніками. Текстура зістареної облупленої стіни підкреслює глибину відчуття часу, ще більше підкреслюючи череп як реліквію минулих подій.

Ще більшим філософським підґрунтям визначається живописне полотно – «Ароматні квіти та отруйні бур'яни» (іл. 3.2.26). Розмірковуючи над втіленням сьогодення через натюрмортну репрезентацію, Ленг Джун зображує іржавий, пошкоджений металевий контейнер, переповнений зім'ятою бежевою шовковою тканиною. У неї занурені різні медичні інструменти –

скальпелі, ножиці, щипці у поєднанні із засушеною флорою, включаючи ніжні гілочки та зів'ялу червонувато-фіолетову квітку. Зів'ялі квіти в роботі виступають як алегорія минулої краси та її згасання, а медичні інструменти пронизують цю композицію буквально і символічно як натяк на біль, втручання, пошкодження, можливо, навіть про людську історію травм і зцілення. Художник змушує глядача побачити не просто предмети, а конфлікт між «живим і «мертвим», штучним і природним, минулим і теперішнім, відкриваючи внутрішню драму епохи через зовні застиглу тишу натюрморту.

Монохромною гамою і мінімалістичною композицією відзначається ранній натюрморт майстра – «Бабка і лотос» (іл. 3.2.27), виконаний в традиціях національного китайського живопису гохуа. Автор постійно в своїх натюрмортах звертається до різних мистецьких традицій, намагаючись знайти нові шляхи розвитку реалістичного живопису. Композиція твору мінімалістична: темно-коричневий стручок лотоса лежить на світло-бежевій тканині, задрапірований на темному дерев'яному столі. Поруч із стручком лежить тонка темно-коричнева гілка, що спрямовує погляд до нього. У лівому верхньому куті картини ширяє самотня бабка. З фотореалістичною точністю митцем передані кісточки на насіннєвій коробочці, зморшки на тканині та текстуру дерева, напівпрозорі крила бабки. Як і в інших роботах майстра присутній символічний сенс зображення: стручок лотоса уособлює мінливість і життєвий цикл, тоді як бабка символізує оновлення і свободу. Таким чином, традиційна китайська естетика натюрморту оновлюється крізь призму фотореалізму, створюючи напругу між традиційними мотивами та сучасною технікою.

В живописних роботах «Хіромантія» (іл. 3.2.28) та «Сповивання» (іл. 3.2.29) Ленг Джун відходить від мотивів національного живопису Китаю, пропонуючи новий погляд на соціальні питання через зображення звичних побутових речей. На картині «Хіромантія» зображена стара робоча рукавиця, а в творі «Сповивання» – кілька «пустушок» та гниле залізне відро. Обидва твори об'єднує фотореалістичний стиль, але вони розходяться у своїх

символічних акцентах і композиційних підходах, що дозволяє дослідити, як художник використовує натюрморт для передачі тем праці, часу, пам'яті та прихованих цінностей.

Композиція «Сповивання» проста і зосереджена: «пустушки» та гниле залізне відро розташовані в центрі, а пряма фронтальна перспектива обмежує глибину, акцентуючи увагу на деталях. Приглушене, рівномірне освітлення усуває різкі тіні, підкреслюючи фотореалістичність об'єктів. «Пустушка» символізує життя та надію, а «гниле залізне відро» символізує страждання минулого. Це означає, що ця картина говорить людям, що після страждань буде нове життя [118].

Символізм об'єктів у натюрмортах розкриває різні аспекти людського досвіду. Назва «Хіромантія» відсилає до ворожіння по руці, натякає на рукавицю як на заміник людської долоні, символізуючи важку працю та плин часу. Її потертий вигляд і ізоляція на тлі грубої текстури імпастро з білими бризками підкреслюють ідею витривалості та самотності, що супроводжують фізичну працю.

Колись в інтерв'ю у Ленг Джуна спитали про його «вдумливі» інтерпретації робіт. Відповідь Лен Джуна була смішною. Він сказав: «Я просто маю, то як у мене може бути стільки художнього почуття?» Що він мав на увазі? Він мав на увазі, що я не надто багато думав про цю картину. «Хіба не нормально, що це просто картина? Картину, звичайно, можна використовувати для вихваляння краси або критики потворності, але картина також може бути просто картиною. Хіба художник не може висловити щось інше» [118]?

Контраст між фотореалістичними об'єктами та абстрактними фонами є ключовим елементом стилю Лен Джуна. У натюрморті «Хіромантія» гладенька, деталізована рукавиця різко виділяється на тлі грубої текстури імпастро, створюючи візуальну напругу, яка підкреслює її символічну вагу. Білі бризки на фоні додають відчуття процесу чи хаосу, контрастуючи з реалізмом рукавиці та поглиблюючи її метафоричну щільність. У картині «Сповивання» відро з «пустушками» протиставляється фактурному, схожому на полотно тлу з

білими бризками, що також додає символічного шару – це відображення руйнації як швидкоплинності людського буття. Цей контраст у передачі фактур між гіперреалістичними предметами і майже абстрактним оточенням виводить твори за межі традиційного натюрморту, змушуючи глядача осмислювати як фізичну, так і метафоричну сутність об'єктів.

Найвідомішим натюрмортом Ленг Джуна, який можна назвати візитівкою майстра є «Культурна реліквія – дизайн нового виробництва» (іл. 3.2.30). Зображення автомобільного двигуна, сильно вкритого товстим шаром світло-бежево-коричневого пилу та піску. Головний об'єкт представлений у ракурсі три чверті, злегка нахилений праворуч, і займає більшу частину полотна. Його металеві компоненти, хоча й значною мірою приховані пилом, виявляють натяки на іржу та темні сірі й сині відтінки, створюючи контраст із домінуючими земляними тонами. Такі деталі, як болти, впускний колектор і вентилятор можна розрізнити, що свідчить про високий рівень технічної майстерності та уваги до деталей у відтворенні складної форми двигуна. Сам пил ретельно промальований, показуючи варіації текстури та товщини, з тонкими тінями та відблисками, що вказують на його вагу та щільність. Основа, що підтримує двигун, також сформована з цього ж матеріалу і виглядає як грубий, нерівний пагорб, що підсилює загальне відчуття занепаду або занедбаності. Тло – розмите, атмосферне зображення темно-сірої текстурованої поверхні, що створює приглушений контраст із центральним об'єктом.

Композиція відносно проста, з двигуном як чіткою фокусною точкою, розташованою трохи не по центру, що створює динамічний баланс. Зображенню бракує яскравих насичених кольорів, що посилює тему занепаду чи занедбаності. Техніка живопису демонструє фотореалістичний підхід, підкреслюючи точність деталей і точну передачу світла і тіні, віддзеркалюючи якості фотографії з високою роздільною здатністю.

Символізм натюрморту активізує тему промислового занепаду, плину часу та роздуми митця про взаємодію людства та його технологічних творінь:

пил представляє ерозію прогресу як поховання минулої епохи. Метафора відкрита для інтерпретації, але міцно вкорінена в фотографічній матеріальній зображеності предмета, що свідчить про багатопланове трактування теми.

До творів Ленг Джуна за стилістикою й авторським підходом наближені натюрморти Гао Хайге (高海戈, 1970 р.н.). Він сучасний китайський художник, чий роботи вирізняються синтезом реалізму, філософських роздумів та сучасних технологічних впливів. Одним із його знакових творів є натюрморт «Лампа» (іл. 3.2.31). Ця картина не лише демонструє майстерність художника в передачі деталей і текстур, але й відображає його глибокий інтерес до взаємодії між «реальним і ментальним просторами» [107].

Гао Хайге народився у 1970 році в Циндао, провінція Шаньдун, Китай, у родині з військовими традиціями, чий корені походять із Бенгбу, провінція Аньхой. Художня освіта Гао Хайге розпочалася у 2006 році, коли він вступив до студії олійного живопису Гаоцюань. У 2012 році його прийняли до навчального класу Китайської академії олійного живопису, що стало важливим етапом у формуванні його професійних навичок. Паралельно з академічною освітою, значний вплив на його творчість мав досвід роботи у рекламному відділі CCTV, де він займався графічним дизайном і створенням 3D-анімації. Ця діяльність не лише розвинула його художній талант, але й заклала основу для інтеграції сучасних технологій у мистецтво [108].

Творчість Гао Хайге розквітла в епоху поширення електроніки, медіа та інтернету. Він активно використовував елементи відеоігор, віртуального простору та візуальних наративів у своїх роботах. Художник часто накладав героїв історичних романів на власне «Я», створюючи унікальні образи, що поєднують реальність і уяву. Його мистецтво – це відображення епохи образів, де реалізм переплітається з філософськими роздумами про час, простір і людське існування. Незважаючи на простоту композиції, картина «Лампа» вражає глибиною деталей і символізмом. Центральними елементами картини є лампа і стілець – об'єкти, які на перший погляд здаються буденними, але в руках Гао Хайге набувають метафоричного значення. Стілець має просту

конструкцію з чітко промальованою текстурою, що підкреслює майстерність художника у фотореалістичній техніці. Стара лампа уособлює просвітлення, знання або внутрішній світ художника, тоді як стілець може символізувати опору, стабільність чи момент спокою в житті. У контексті творчості майстра ці об'єкти також можуть відображати зв'язок між реальним і ментальним просторами. Як зазначається в оригінальних джерелах, «кімната – це оболонка, шкіра», а його роботи подібні до «рентгенівських знімків», що розкривають приховані шари пам'яті та часу. Лампа на стільці є метафорою світла, яке проникає крізь ці шари, висвітлюючи те, що зазвичай залишається непомітним. Картина вписується в концепцію «ігрового простору і реальності ментальних образів», який художник досліджує через свій досвід у дизайні та анімації.

Творчість Гао Хайге вирізняється синтезом східних і західних впливів, а також поєднанням традиційного живопису з сучасними технологіями. Його роботи часто мають сильні візуальні характеристики епохи, виходячи за межі часу й простору. Він використовує реалізм як інструмент для створення сюжетів, що резонують із внутрішньою критичністю та піднесеними переживаннями.

Як художник, народжений у Китаї, Гао Хайге несе в собі відбиток місцевих традицій. Його інтерес до героїчних тем і історичних наративів може бути пов'язаний із китайською культурною спадщиною, де війна та героїзм часто є центральними мотивами. Водночас його роботи відображають сучасний Китай – країну, що стрімко розвивається в епоху цифрових технологій.

Досвід художника у графічному дизайні та 3D-анімації вплинув на формування власного стилю. У роботі «Лампа» це проявляється через точність деталей і відчуття глибини, що нагадує цифрові рендеринги. Тематика «ігрового простору» пов'язана з його захопленням відеоіграми та віртуальною реальністю, що робить його твори актуальними для сучасної аудиторії. Картина «Лампа» викликає у глядача почуття спокою та інтроспекції. Простота композиції контрастує з глибиною символізму, змушуючи

замислитися над значенням повсякденних речей. Світло лампи, що розсіюється в просторі, створює атмосферу тепла й тиші, але водночас натякає на щось більше – можливо, на приховані спогади чи втрачені моменти.

У картині «Маска» (іл. 3.2.32) художник зображує фантастичний летючий об'єкт, що знаходиться у невизначеному просторі та поєднує елементи машини, тварини та театрального реквізиту. Робота належить до напряму сюрреалістичного технофантазму, що притаманний авторові [109]. Вона викликає асоціації зі стимпанком – художнім напрямом, де механіка минулого вступає у гібридні зв'язки з уявленнями про майбутнє. Стимпанк – це художній напрям, що поєднує уявлення про ретрофутуризм та індустріальну естетику ХХ століття. У цьому стилі механіка минулого – зубчасті колеса, парові машини, складні годинникові механізми, авіаструктури – вступає у гібридні зв'язки з уявленнями про майбутнє, яке ніколи не настало, але могло би. Найбільш відомі художники цього стилю – американські митці Браян Деспейн (Brian Despain, 1971 р.н.) [56] та Джеймс Інг (James Ng, 1986 р.н.) [68].

На рівні образотворчого мистецтва стимпанк вирізняється «специфічною палітрою» (бронза, мідь, чорне залізо), увагою до деталей механізмів, часто іронічним або драматичним поєднанням живого й неживого, людини й машини. Його об'єкти – це гібриди: літаючі машини з латунними крилами, годинникові істоти, кіборги в циліндрах і корсетах, що ніби виринули з паралельної реальності.

Ідеологічно стимпанк – це спроба уявити альтернативну історію розвитку цивілізації, в якій технології базуються не на електроенергії, а на парі, важелі й аналітичні машини заміняють комп'ютери, а людський розум поєднується з технікою в романтичному або трагічному ключі. Це часто метафора суперечностей модерності: прагнення контролювати світ за допомогою науки – і страх перед тим, як ця наука змінює світ [80].

У живописі цей стиль нерідко набуває форм сюрреалістичних конструкцій – вигаданих механізмів, які не існують але здаються реальними завдяки скрупульозному зображенню технічних деталей. Стимпанк є

популярним серед художників, які прагнуть осмислити місце людини в умовах технократичного світу, втрату власної емоційності, особистості або, навпаки, нову роль як творця гібридної реальності. Таким чином, стимпанк – не просто стиль, а естетико-філософська платформа, що дозволяє художникам вести діалог між минулим і майбутнім, людиною й машиною, романтикою і механікою, вигадкою і критикою сучасного техногенного світу.

Гао Хайге яскравий представник стимпанку в мистецтві Китаю, який набирає популярності завдяки розвитку цифрових технологій та ігрової індустрії в країні. Центральний об'єкт в живописній композиції «Маска» – обтічний механізм у формі торпеди або риби, на передній частині якого закріплена велика маска. Її форма і вираз відсилають до театральної маски, можливо, навіть до традицій китайської опери. Маска нагадує людське або фантастичне обличчя з іронічною посмішкою та загостреним носом, яке створює психологічну двозначність: чи є вона засобом приховування, чи частиною автентичної ідентичності. Її декоративність контрастує з жорсткою, «оголеною» внутрішньою структурою механізму: видимі шестерні, дроти, клапани, лопаті – все це свідчить про інженерну логіку та технологічну складність.

Композиційно робота збудована навколо симетрії, але вона порушується асиметричними елементами – зокрема, крилами різної форми, лампами, металевими деталями, що виводять об'єкт у простір. У темному, майже чорному тлі, цей об'єкт виглядає як ізолюваний артефакт або експонат, винесений для розгляду. Навколо нього кружляють дрібні пір'їни чи уламки – вони можуть символізувати рух або залишки колишнього «живого», що зникло в процесі механізації.

Колорит твору стриманий: панують металеві, бронзові, сіро-чорні та червоні відтінки, які підсилюють відчуття індустріального холоду, технічної вивіреності й емоційного дистанціювання. Разом із тим, маска надає об'єкту людяності, викликає співпереживання або тривогу – залежно від глядацької інтерпретації.

Концептуально живописна робота «Маска» є міркуванням про взаємини між людиною і технологією. Образ маски символізує культурну пам'ять, замасковану істину, або спробу гуманізувати неживе. Водночас вона є й застереженням: у світі, де панує механіка, особистість легко зводиться до зовнішньої оболонки. Об'єкт стає іронічною метафорою сучасного стану людини – схованої за вишуканою маскою, але підпорядкованої складній системі зовнішнього контролю та внутрішнього механізму. Ця робота є яскравим прикладом постмодерного переосмислення натюрмортного жанру як естетики традиційних жанрових видів, так і технічного прогресу, в якому художник поєднує традиційні ремінісценції з алюзіями на трансгуманістичне майбутнє.

3.3. Фотореалізм у портретному живописі: образні інтерпретації

Фотореалізм у портретному жанрі визначається прискіпливою увагою до зображення особистості, реалістичною точністю обличь, художники використовують фотографічні референси як основу художнього образу. У контексті китайського живопису цей стиль переплітається з традиційними естетичними принципами, такими як конфуціанські ідеали гармонії та даоські уявлення про сутність людського існування. Китайські фотореалісти в своїх творах підкреслюють як зовнішній вигляд, так і внутрішній дух, надаючи перевагу візуальному реалізму над абстрактною інтерпретацією образу. Поєднання технічної точності та культурної значущості відрізняє китайський фотореалізм від західного, створюючи динамічну взаємодію між традицією та сучасністю, що важливо для розуміння підходу митців до портретного жанру.

Невпинне прагнення до матеріальної точності китайських живописців неминуче стикається з традиційним імперативом **Чуаньшен** (傳神, яскравість) – передача духу, породжуючи центральну естетичну та філософську напругу в межах жанру. Якщо у класичному живописі тушшю

– особливо у стилі **Сіє йі** (寫意, спонтанна ідея або «від руки»), в якому переважає інтуїтивна імпровізація митців на певну тему на основі філософських ідей **Любай** (留白, порожній або білий простір) або **Ці** (氣, життєва енергія) – переважає форма, то гіперреалізм замінює асоціативність цих методів вичерпною деталізацією поверхні. Відтворення окремих поршкіри, точна гра світла на об'єктах, зокрема точне відтворення заломлення зморшок на обличчі персонажів або краплин поту на ньому, вимагає зосередженості художника на передачі матеріальних характеристик зображення. Це піднімає питання: чи може **Шен** (神, нематеріальний дух або бог), бути ефективно переданий, або навіть сприйнятий, коли увага глядача «насичена» такою явною фізичністю портретних образів. Сам успіх фотореалізму в досягненні **Мо Сіє** (模寫, імітування, наслідування), ризикує затьмарити **Чуаньшен**, потенційно зводячи людський об'єкт до образу «під пильним наглядом» [150].

Парадокс унікальності фотореалізму проявляється в контексті китайського живопису, в якому спадщина соціалістичного реалізму з ідеалізованими, розбірливими фігурами ще більше ускладнює читання гіперреалістичних деталей, коливаючись між ствердженням нового типу візуальної правди та викликанням тривожного відчуття надприродного **Бу Ань** (不安, тривога), коли зображена людська форма наближається, але ніколи не досягає абсолютної правдивості фотографії. Напруга між захопленням духу та відтворенням матерії стає визначальною боротьбою в підході абстрактного медіа до людини.

Розвиваючи тему форми, китайські фотореалісти часто використовують специфічні об'єкти з фокусом на світлосприйняття, як частину концептуального наповнення картини. Плинність, тональні градації чорнила (мозаїка), що колись були основним носієм настрою та форми в гохуа (національний живопис тушшю), знаходять сучасний аналог у витонченій маніпуляції зі світлом та особливою передачею форми завдяки

багатошаровості прозорих лесувань. Фотореалісти ретельно виписують відблиски та заломлення форм, використовуючи фізику світла з подібною технічною досконалістю, з якою стародавні майстри передавали розведенням туші градації світла. Завдяки активній передачі освітленості, сучасні китайські митці формують гіперреалістичний ефект об'ємності зображення, надаючи сценам емоційної тональності, хоча й за допомогою радикально інших технічних прийомів, ніж ті, що застосовувалися в національному живописі Китаю.

Так само зберігається, але адаптується у гіперреалістичному живописі, класичний принцип **Циюнь** (氣韻, шарм, ритмічна життєвість), що підкреслює композиційну плинність і динамічну рівновагу. Він виявляється у контрольованому розташуванні гіперреальних елементів: дзеркала, відблиски, бульбашки, падіння тканини, напрямок погляду, та взаємодії різкого фокусу і тонкої розмитості. Хоч зовнішній вигляд кардинально відрізняється, основні завдання традиційної естетики, такі як передача настрою, встановлення ритму, структурування сприйняття, активно задіяні та переосмислені через вимогливу дисципліну фотореалістичної техніки, створюючи життєво важливу тяглість всередині розриву. Ці фундаментальні принципи демонструють глибокий зв'язок жанру зі своєю мистецькою спадщиною, навіть коли він відкриває нові візуальні території для репрезентації людського стану за допомогою складних форм і об'єктів.

Майбутня траєкторія фотореалізму у зображенні людської зовнішності в китайському олійному живописі полягає в одночасному збереженні технічних нюансів наряду з поглибленням концептуального підґрунтя творів, а також посилення культурного діалогу, створеного різницею форм та концепцій. Розв'язання парадоксу **Шен Юн** (神韻, дух і ритм), у визнанні того, що сама гранична матеріальна правдоподібність у застосуванні до абстрактних фігур та експериментальних матеріалів є

засобом передачі складних, часто нематеріальних, культурних істин. Зображення об'єкта як автентичного в реальності полягає в художньому задумі та критичному ставленні до ретельно доповнених деталями фотореалістичних образів, що постають перед глядачем. З розвитком форми цифрові розширення, по типу екранного гіперреалізму, інтерактивних інсталяцій або навіть **NFT** (невзаємозамінні токени як цифровий ідентифікатор живопису), пропонують нові платформи для цих досліджень, потенційно включаючи часові елементи, взаємодію з глядачем або мінливі форми, які кидають виклик традиційній статичній природі живопису, використовуючи силу майже ідеальної візуальної достовірності для створення рефлексії на складні переговори суспільства з власною еволюціонуючою ідентичністю, традиціями та місцем у глобалізованому світі.

Неореалістичні риси в портретному живопису, які стали передвісниками фотореалізму в портреті появились в Китаї ще з 1980-х років у творчості більшості реалістів країни, які виховувалась в традиціях академічного живопису в багатьох професійних закладів [176, с. 171]. Більшість портретів китайських художників на початковому етапі руху до фотота гіперреалізму поєднувалась з імпресіоністичними тенденціями. Імпресіонізм в Китаї протягом всього XX століття є найпоширенішим напрямом олійного живопису в усіх жанрах мистецтва. Цьому сприяла плернерна діяльність митців, особливості підготовчих методів до створення живописного твору – попередньому ескізуванню, збору матеріалу з натури. Подорожуючи по різних регіонах великої країни, часто невзможі зробити етюди з зацікавившими їх мотивам й образами, художники багато фотографували, що поступово призвело багатьох з них до роботи з фотографій в майстерні [176, с. 173].

Одним з піонерів китайського мистецтва, що використовував фотографічні знімки для створення олійних картин є Сюй Ман'яо (徐芒耀). Митець народився в 1945 році в Шанхаї, батьківщиною його є місто Чунфу,

провінція Чжецзян. У 1974 році його прийняли до кафедри олійного живопису Китайської академії мистецтв (колишньої Академії образотворчих мистецтв Чжецзян), а в 1978 році він стає одним з перших аспірантів кафедри (після Культурної революції), де навчався у професорів Ван Девея, У Готіна та Цюань Шаньші [153]. З 1984 року він дев'ять разів відвідував Францію для навчання, обміну та читання лекцій. Він проводив персональні та групові виставки у Франції, Сполучених Штатах, Великій Британії, Бельгії, Гонконзі, Макао та Китаї, а деякі з його робіт були зібрані музеями та колекціонерами.

На полотнах Сюй Ман'яо конкретне та абстрактне поєднуються, використовуються витонченість реалістичної техніки та образної концепції. В останні роки в його роботах часто з'являються подвійні зображення, що є візуальною дуальністю, немов віддзеркаленням подібностей і відмінностей, що несе символ дуальності людської природи [153].

Однією із знакових робіт майстра, його візитівкою є портрет «Медитація» (іл. 3.3.1). Сама назва роботи поєднує реалізм із символізмом, підсилюючи психологічний вимір твору. Через деталі – вираз обличчя, погляд, одяг, умовний витвір вікна – Сюй Ман'яо розкриває внутрішній стан героїні, сповнений самотності та роздумів. Природний фон за вікном символізує зв'язок людини з природою, але водночас підкреслює її відірваність від цього світу. Ідея твору полягає в дослідженні межі між внутрішнім і зовнішнім, а також у пошуку гармонії в умовах ізоляції та внутрішніх протиріч. Ця концепція робить картину багатошаровою та відкритою для інтерпретацій.

Фотореалістичний напрям в цій роботі проявляється в обличчі дівчини, що промальовано з неймовірною точністю, передаючи природну текстуру шкіри. Волосся, довге і хвилясте, деталізоване до кожної ворсинки, що відображає вплив фотографічної чіткості на творчість художника. Текстура передачі одягу вражає: важка тканина хустинки, накинутої на плечі жінки, виглядає об'ємною, а її складки додають динаміки статичній композиції. Використання м'якого світла та тіней створює ефект глибини, роблячи картину

майже тривимірною. Ці технічні прийоми підкреслюють новаторський підхід Сюй Ман'яо до фотореалізму.

Одним із ключових елементів картини є вікно, розташоване в правій частині композиції. Прозоре скло з легким віддзеркаленням створює межу між внутрішнім світом дівчини та зовнішнім – природою за вікном. Вікно символізує ізоляцію, але водночас натякає на прагнення до свободи чи зв'язку з недосяжним зовнішнім світом. Відображення у склі додає ще один символічний шар, підкреслюючи роздвоєність внутрішнього світу персонажа – конфлікт між реальністю та уявою.

Митець також відомий серією концептуальних автопортретів. Автопортрет «Вишивання 2» (1990) – це складне й багаторівневе полотно, яке поєднує традиції фотореалізму з концептуальними підходами постмодерного мистецтва (іл. 3.3.2). Як один із піонерів китайського гіперреалізму, Сюй Ман'яо тут виступає не лише як майстер техніки, а як автор, що глибоко рефлексує над сутністю образу, баченням і присутністю художника у власному творі [154].

На картині ми бачимо фігуру самого художника, частково приховану за пишною декоративною завісою з багатим флористичним орнаментом. Права частина тіла та обличчя – в тіні, за завісою, а ліва – добре освітлена й відкрита до глядача. Вражає скрупульозна гіперреалістична передача текстур: блискуча тканина завіси, складки одягу, дерев'яні конструкції, що нагадують підрамник або сценічний реквізит, усе це передано з фотографічною точністю, майже ілюзійно. Але разом із тим, це не просто ілюстрація реальності, а її інсценізація.

Митець зображений у смугастій сорочці, яка підсилює вертикальність і вносить ритміку в композицію. Його поза – статична, але напружена, ніби він ось-ось вийде з-за куліс, або ж навпаки – ховається від погляду. Сонцезахисні окуляри, які закривають очі, створюють ефект відчуженості, ніби митець уникає прямого зорового контакту. Це підкреслює межу між публічним образом і внутрішнім «я», між тим, що дозволено побачити, і тим, що

приховано. Завіса є метафорою межі між приватним і зовнішнім, інтимним і театралізованим.

Особлива увага приділена кадруванню зображення, що нагадує «кінематографічну» розкадровку: образ митця частково обрізаний, що надає картині ефекту монтажу. Завіса, що вривається в простір композиції з правого боку, утворює відчуття сцени, де художник ніби готується до виходу на публіку, проте залишається застиглим у моменті очікування. Світло, яке падає згори, також має режисерський характер – воно висвітлює обличчя, але залишає частину фігури в тіні. Такий ефект створює напружену атмосферу, притаманну театру або кіно.

Технічно робота демонструє віртуозне володіння олійною технікою: чіткість ліній, складні світлотональні градації, багата палітра з домінуванням теплих охристих, бурштинових і насичено-коричневих відтінків. Ці кольори навмисне «стушовують» обличчя художника з тлом, розчиняючи його у власному художньому середовищі. Цей ефект посилює ідею самоспоглядання, саморозчинення митця у власному творі, злиття з простором мистецтва.

У цьому полотні майстра простір функціонує як ідеологічна та емоційна складова як межа між матеріальним (тілом, завісою, одягом) і нематеріальним (поглядом, тінню, змістом) є навмисно стертою. Картина Сюй Ман'яо сприймається як глибока рефлексія на тему художньої ідентичності, ролі митця як свідка й творця водночас, інтимного простору в умовах постсоціалістичного Китаю, де публічне й особисте постійно перетинаються.

Ще одним видатним митцем, що поєднує в своїй творчості фотореалістичні риси з концептуальним підходом є Пан Маокун (龐茂琨). Художник народився в Чунціні у вересні 1963 року, закінчив середню школу при Сичуаньському інституті образотворчого мистецтва в 1981 році та факультет олійного живопису Сичуаньського інституту образотворчого мистецтва в 1985 році. Зараз він є президентом Сичуаньської академії образотворчого мистецтва, членом Асоціації китайських художників і Китайського товариства олійного живопису [142].

Серія живописних творів «Квіти у дзеркалі» (2013–2015) китайського художника Пан Маокун є знаковим прикладом трансформації фотореалістичної естетики в контексті сучасного китайського живопису (іл. 3.3.3–3.3.5). У центрі авторського задуму – жіночий образ, представлений не стільки як портрет, скільки як символ, метафора квітки: вразливої, витонченої, але водночас емоційно відстороненої. Хоча реальні квіти в композиціях відсутні, сама жінка стає їх уособленням, що відсилає до традиційної китайської поезії.

Композиційною основою робіт художника, як і в роботах Сюй Ман'яо, є дзеркало – предмет, який не лише структурно організовує простір картини, а й функціонує як ключовий семантичний елемент. Дзеркало сприяє появі оптичних ефектів множення, фрагментації та зсуву, що відтворює внутрішні психологічні стани героїнь, а також підкреслює відчуття часової ідентичності, внутрішнього діалогу, роздвоєння особистості. В окремих композиціях відображення жінки подається як багат шарове – наприклад, у дзеркалі, яке саме відображається в іншому дзеркалі, що створює складну візуальну структуру, близьку до кінематографічного монтажу.

Технічна реалізація живопису демонструє високий ступінь майстерності в межах фотореалістичного методу. Пан Маокун із фотографічною точністю передає деталі – структуру волосся, блиск тканин, фактуру предметів інтер'єру, декоративне оздоблення рам і меблів. Однак цей натуралізм не є самоціллю, він слугує засобом занурення глядача в естетизовану й водночас гіперреальну атмосферу, де надмір візуальної точності трансформується в поетичну ілюзію. Колористичне вирішення здебільшого стримане: домінують сині, фіолетові, салаткові тони в одязі моделей, що контрастують із теплими золотаво-коричневими елементами інтер'єру та створюють візуальну напругу між фігурою та оточенням.

Пан Маокун активно застосовує прийоми, запозичені з фотографії та кінематографа. Зокрема, використання крупного плану дозволяє сфокусувати увагу на міміці, позі, погляді героїнь. В окремих композиціях застосовано

точку зору з ракурсу, коли в дзеркалі глядач баче інтер'єр кімнати, що додає зображеному простору драматизму та асоціативної глибини.

Концептуально серія «Квіти у дзеркалі» рефлексує на тему жіночої ідентичності у сучасному китайському суспільстві, звертаючись до традиційного мотиву самоспоглядання як метафори пошуку внутрішнього «я». Водночас художник уникає прямого наративу, залишаючи простір для інтерпретації. Відображення в дзеркалі стає інструментом філософського осмислення себе та реальності, а не просто формальним прийомом [166, с. 29].

Живописна реалізація портретів Пан Маокуна демонструє складне поєднання фотореалістичних тенденцій із концептуальним осмисленням реальності. Його підхід репрезентує один із векторів розвитку китайського сучасного живопису, в якому поєднуються технічна довершеність, філософська глибина та культурна алюзійність.

У підсумку, попри спільну фотореалістичну базу, митці обирають різні підходи до структурування образу. У Сюй Ман'яо домінує інтенція до особистої рефлексії, тоді як Пан Маокун тяжіє до візуального споглядання і створення психологічної дистанції між об'єктом і глядачем. Тема дзеркала у кожного з них має відмінне смислове навантаження: у першому випадку – це засіб самопізнання, у другому – оптичний та емоційний інструмент для розкриття ідентичності.

Обидва художники оперують візуальними прийомами, притаманними фотографії й кінематографу: чітка постановка кадру, крупний план зображення і фрагментарність, глибина фокусу. Це дозволяє не тільки досягнути високого ступеня ілюзії, а й структурувати авторську концепцію у межах одного зображення. Таким чином, Сюй Ман'яо і Пан Маокун репрезентують дві стратегічно важливі моделі китайського фотореалізму: внутрішньо-споглядальну та візуально-аналітичну. Їхня творчість вказує на здатність цього напрямку поєднувати традиційну живописну майстерність із інтелектуальною глибиною сучасного мистецтва.

Ленг Джун (冷军, 1963 р.н.) є визначною постаттю сучасного китайського фотореалізму, чия творчість відзначається винятковою технічною майстерністю та глибоким зануренням у культурний контекст сучасного Китаю. Картина «Мона Ліза» (іл. 3.3.6) це не просто копія чи данина Леонардо да Вінчі, а смілива інтерпретація, що відображає китайські естетичні принципи, такі як конфуціанська гармонія та даоські уявлення про сутність людського існування. Композиція твору вибудована з бездоганною рівновагою: постать дівчини злегка зміщена від центру, а її руки, складені перед собою, створюють осередок спокою й самозаглиблення. Темне тло, що обрамляє фігуру, відсилає до традиційного китайського принципу Любай (留白, залишення порожнього простору), який підкреслює головний об'єкт, уникаючи зайвих деталей, тоді як Циюнь (气韵, ритмічна життєвість, шарм) проявляється у плавному розміщенні елементів: від складок сукні до відображення у дзеркалі.

Світлотональне рішення у «Мона Лізі» демонструє технічну майстерність і тонке розуміння світла митцем як засобу передачі емоцій. М'яке, розсіяне світло, що падає з невидимого джерела, ніжно огортає постать, створюючи спокійну, медитативну атмосферу, що резонує з даоськими ідеалами тиші та внутрішньої гармонії. Світло підкреслює об'ємність фігури, відбиваючись на шовковистій тканині одягу з делікатними градаціями тіней і відблисків, які надають їй реалістичної пластичності. Ленг Джун використовує багат шарові лесування, подібні до техніки градацій туші в традиційному китайському живописі гохуа, щоб досягти плавних переходів між світлом і тінню. Ця гра світла не лише посилює фотореалістичний ефект, але й додає твору емоційної тональності, запрошуючи глядача зануритися в споглядання внутрішнього світу персонажа.

Колорит картини вирізняється стриманістю й водночас виразністю. Переважають землясті тони, приглушені коричневі й бежеві відтінки, що відображають даоське бачення сутності життя. Такий вибір кольорів не лише

підкреслює фотореалістичну деталізацію, але й несе культурне значення, відображаючи баланс між матеріальним і духовним, що є ключовим для розуміння твору. Таким чином, авторський стиль Ленг Джуна формується у поєднанні гіперреалістичності із глибоким філософським підґрунтям філософії Сходу. Його увага до деталей демонструє відданість принципу Мо Хіе (імітація), коли кожна пора шкіри чи блиск тканини відтворюються з винятковою ретельністю. Проте ця матеріальна точність вступає в діалог із традиційним імперативом Chuanshen (передача духу). Ленг Джун майстерно балансує на цій межі, використовуючи світло й композицію, щоб передати не лише зовнішню подобу, але й внутрішню сутність персонажа [115].

У підсумку, традиційні китайські принципи адаптовані митцем до фотореалістичного формату, створюють зв'язок із мистецькою спадщиною Китаю. Художник переосмислює портретний жанр, пропонуючи глядачеві споглядати не лише поверхню, але й глибину, що криється за нею, і в цьому полягає його унікальний внесок у китайський фотореалізм – мистецтво, що одночасно захоплює реалістичністю і відтворює духовну сутність образу, залишаючи простір для роздумів про їхню взаємодію в сучасному світі.

На полотні «Портрет Сяо Цзяна» (іл. 3.3.8) зображена молода жінка в ніжно-зеленому одязі з вишуканим рослинним орнаментом. Її зображення є яскравим прикладом синтезу деталізованої техніки та емоційної виразності. Ленг Джун трансформує повсякденне у виняткове, створюючи полотна, де кожен мазок пензля і гра тіней розкривають вміння бачити красу в повсякденності. Технічна досконалість фотореалізму Ленг Джуна проявляється у майстерному зображенні яскраво-зеленої сукні. Використання кольору Ленг Джуном, що спирається на китайську естетичну традицію, підкреслює цей зв'язок: зелений відтінок на тлі приглушених тонів створює споглядальний настрій, що резонує з філософськими ідеями гармонії та рефлексії. Цей підхід відображає інтроспективні традиції китайської культури, досліджуючи теми ідентичності й самоприйняття.

Текстура шовковистої тканини, передана через делікатні нюанси плетіння светру, що відбивають світло, ілюструє його надзвичайну увагу до деталей. Взаємодія світла й тіні надає композиції тривимірності, підкреслюючи об'ємність форм. Ця здатність відтворювати нюанси світла й фактури є результатом ретельного процесу спостереження, що лежить в основі його творчого методу. Сам художник зазначав у розмові з мистецтвознавцем Лі Руйхонгом (李瑞洪): «Не легко віднайти ідеальний момент у складних явищах життя. Щоб досягнути почуття, потрібно просто слідувати за ним, що є надзвичайно важливим для митця» [123]. Ця філософія пронизує його творчість, де художня майстерність перевершує механічне відтворення дійсності.

Проте мистецтво Ленг Джуна виходить за рамки суто технічних досягнень, стаючи носієм емоційної та концептуальної глибини. Розслаблена поза жінки – з вільно опущеними руками та злегка нахиленою головою – передає тиху меланхолію, що свідчить про психологічну багатогранність його персонажів. Цей емоційний резонанс досягається через тонкі жести й гармонійну взаємодію світла, що відповідає його прагненню зафіксувати «ідеальний момент» – мить, вихоплену зі складного потоку буття. Саме композиція картини посилює цю глибину, що є певним запрошенням до роздумів про внутрішній стан героїні та її історію.

Фотореалізм Ленг Джуна певним чином кидає виклик можливостям сучасної фотографії, утверджуючи пріоритет людського зору. Те, що на перший погляд здається єдиним фотографічним кадром є результатом синтезу численних кутів спостереження, емоційного осмислення та художнього синтезу. На відміну від статичного знімка, Ленг Джун розглядає об'єкт із різних ракурсів, поєднуючи ці перспективні спостереження в цілісний образ, що перевищує технологічні обмеження й пропонує багатший, гуманістичний погляд на реальність. Його роботи, попри скромний масштаб, потребують уважного аналізу й повільного занурення в деталі, відкриваючи «несподівані

яскраві моменти й вражаючі художні вирази», як він сам їх охарактеризував [117].

Соціальні зміни, викликані урбанізацією, формують тематичну основу мистецтва Цай Цзе (蔡杰, 1973 р.н.), де жіночі образи слугують метафорою втраченої гармонії з природою. Цай Цзе є одним із найяскравіших представників сучасного китайського мистецтва, чия творчість відзначається інноваційним підходом до фотореалізму, зокрема через техніку ультрамікрореалізму (іл. 3.3.9). Народжений у швидкозмінному урбанізованому середовищі Китаю, він виріс у часи, коли традиційні цінності стикалися з викликами модернізації, що глибоко вплинуло на його світогляд і мистецтво.

Серія картин Цай Цзе «Плаваюче життя» (іл. 3.3.10–3.3.12) своєю назвою відсилає до класичної китайської літератури та філософії – до ідеї мінливості буття, описаної в «Шість записів плавучого життя» Шень Фу, відображає глибоке переосмислення сучасного урбанізованого світу через призму східних традицій. Твір «Шість записів плавучого життя» (浮生六记), написаний китайським літератором Шень Фу (沈復, 1763–1825), є одним із найвизначніших автобіографічних творів у китайській літературі. Він складається з шести глав, кожна з яких присвячена певному аспекту життя автора, здобула популярність завдяки своїй щирості, поетичності та глибокому відображенню філософських і культурних ідей династії Цін. Значення твору полягає не лише в його літературній цінності, а й у тому, як він розкриває внутрішній світ людини, її зв'язок із природою, суспільством і мистецтвом.

Цай Цзе, інтегруючи елементи східної філософії, розкриває зв'язок між урбанізацією, природою та духовним пошуком, стаючи роздумом про людське існування, де радість і смуток переплітаються в єдиному потоці буття. Жіночі образи в серії «Плаваюче життя» Цай Цзе є унікальним прикладом ультрамікрореалізму, що поєднує технічну досконалість із соціально-філософським змістом. Композиція кожної роботи побудована з винятковою

увагою до деталей: центральним образом є портрет молодої жінки, оточеної пінними бульбашками, що створюють ефект легкості й ефемерності. Її мокре волосся додають динаміки композиції, водночас підкреслюючи вразливість і природність [178].

Колорит творів вирізняється витонченою палітрою, що відображає як сучасність, так і східну естетику. Переважають м'які пастельні тони – ніжно-блакитна вода, білі бульбашки піни та теплі відтінки шкіри, що створюють атмосферу спокою. Цей колорит підкреслює фотореалістичну деталізацію та несе естетичну парадигму, що з'єднує традицію з інновацією, відображаючи ідеали простоти й вишуканості, про які йдеться в цитаті.

Авторський стиль Цай Цзе у серії «Плаваюче життя» поєднує ультрамікрореалізм із глибинним філософським підґрунтям, коріння якого сягає східної філософії. Його фокус на деталях – краплях води, текстурі шкіри, відблисках піни де кожна порожнина чи зморшка передається з фотографічною точністю. Цай Цзе розкриває ці «юнацькі історії» та долю «пливучого життя» через щоденні ритуали купання, інтегруючи принцип Chuanshen (передача духу). Напруга між матеріальною точністю та духовним змістом, що виникає внаслідок цього підходу, відображає парадокс китайського фотореалізму: чи може дух бути сприйнятий, коли увага зосереджена на фізичній деталізації.

Східна філософія пронизує серію, зокрема через даоське розуміння плинності та гармонії. Цей зв'язок із традицією, поєднаний із сучасним ультрамікрореалізмом, створюючи діалог між минулим і сьогоденням, як відображення духовного пошуку в урбанізованому світі. Таким чином, серія «Плаваюче життя» Цай Цзе пропонує філософську рефлексію про людське буття, балансує між матеріальним і духовним, традицією і модернізмом, залишаючи глядача з відчуттям спокою посеред хаосу сучасності [204].

Художник акцентує увагу на повсякденності та красі звичних моментів життя. Цай Цзе намагається розкрити своє вираження «життєвих історій» і своє переживання долі «плавучого життя» через такі щоденні деталі життя, як купання та миття волосся. Живописні твори серії пронизані основними

філософськими течіями китайської культури. Даосизм проявляється у сприйнятті життя як плинного процесу, у прагненні до гармонії з природою та у спокійному прийнятті долі. Буддизм проступає в роздумах про непостійність усього сущого та в описах втрат, які автор переживає з філософською покорою.

Сучасні китайські фотореалісти часто звертаються до образу мильної піни (泡沫), що пов'язано як з технічними, так і філософськими аспектами. З одного боку, передача її ефемерної текстури стає викликом для майстерності художника, особливо в олійному живописі (油画), де важливо відтворити прозорість, об'ємність і динаміку форми. З іншого боку, цей мотив глибоко вкорінений у традиційній східній філософії, зокрема в концепціях «у-вэй» (无为 – невтручання, миттєвість) та «вань-у» (万物 – марність усього земного).

У китайському мистецтві вода (水) завжди була символом постійної зміни, а мильна піна, як її найбільш ефемерна форма, уособлює ідею «юнь-шуй» (云水 – хмари та вода, метафора непостійності). Це перегукується з дзен-буддистським (禅) розумінням світу як ілюзії (幻). Крім того, у класичній китайській поезії та живопису «шань-шуй» (山水 – гори і вода) піна часто асоціювалася з чистотою та духовним просвітленням.

У сучасному контексті мильна піна також може сприйматися як коментар до швидкоплинності технологічного прогресу («цзі-шу», 技术) або навіть соціальної крихкості («цуй-жо» 脆弱). Таким чином, у китайському фотореалізмі цей, на перший погляд, простий елемент стає потужним символом, що поєднує технічну майстерність, традиційну естетику («мей-суюе» 美学) та сучасні філософські роздуми.

Значний вплив американського фотореалізму, що став ключовим фактором у розвитку фотореалістичних тенденцій у китайському олійному живописі, демонструють портрети відомого художника Чжао Сінью (赵新雨, 1984 р.н.). Художник народився в провінції Хебей і здобув академічну освіту в Центральній академії витончених мистецтв у Пекіні, де опанував класичні

техніки малюнка й живопису [199]. Ця академічна база стала фундаментом його майстерності, дозволяючи йому поєднувати технічну точність із глибокими концептуальними ідеями, що є центральним завданням його творчості.

Американський фотореалізм, із його фокусом на фотографічній естетиці й деталізації, суттєво вплинув на Чжао Сінью. Його картина «Від серця до серця» (іл. 3.3.13) нагадує відретушовану стару фотографію з її м'якими градаціями й легкою розмитістю – техніку, притаманну таким американським майстрам, як Річард Естес і Чак Клоуз. Композиція картини вибудована з чіткою ритмічною організацією: фігури матері і дитини розміщені в центрі, їхні руки створюють емоційний акцент, а фон, виконаний у приглушених тонах, фокусує увагу на людському зв'язку. Ця структура відображає ідеї гармонії й близькості, виражені простими засобами, де ремесло ховається за концепцією.

Світлотональне рішення картини підкреслює її емоційну глибину. М'яке, розсіяне світло падає на фігури, створюючи контраст із глибокими тінями, що додають об'єму й психологічної напруги. Тональність варіюється від теплих відтінків шкіри до холодних сіро-блакитних тіней, формуючи атмосферу ностальгії й інтимності. Колористичне рішення базується на м'яких переходах від пастельних тонів до насичених акцентів, де зелений і червоний кольори, що проступають у деталях одягу.

Майстерність митця у роботі з формою дозволяє передавати складні ідеї – любов і близькість, через прості композиційні рішення. Академічна база слугує інструментом для вираження цих ідей, де деталізація текстури шкіри й одягу приховує технічну працю, підкоряючи її концептуальному змісту. Філософський контекст творчості Чжао Сінью пронизаний східними традиціями: даоська плинність утілена в назві картини, конфуціанська гармонія – у зображенні зв'язку між фігурами, а буддійська непостійність – у ностальгічній естетиці. Символізм роботи також проявляється в назві твору – «Від серця до серця», що підкреслює емоційний зв'язок матері і дитини. Цей

твір є прикладом культурного діалогу між Сходом і Заходом, де американський фотореалізм збагачується китайською філософською глибиною.

Ань Цзін (安靜) народилася у 1966 році в окрузі Цюян (провінція Хебей), отримала академічну художню освіту, а з 1999 року пов'язала своє життя з Пекіном, де не лише творить, а й викладає. Членство у професійних художніх спілках, як-от Китайське товариство олійного живопису, свідчить про її інтеграцію в професійну мистецьку спільноту [94]. Її стиль формувався на основі глибокого академічного фундаменту, що у поєднанні з поетичною інтуїцією і культурною чутливістю забезпечує унікальний візуальний результат. Академізм у її творчості не догма, а знаряддя: ремесло ховається за концепцією, а ідея – в мінімалізованій, але витонченій формі.

Творчість сучасної китайської художниці Ань Цзін, яка поєднує в собі гіперреалістичну естетику з класичною композицією і культурною традицією, є прикладом нового етапу розвитку фотореалізму в Китаї. Її картини не тільки демонструють технічну майстерність мисткині, а й глибоке рефлексивне занурення в тему жіночої природи, внутрішнього стану, культурної тяглості та психологічної тональності образу. Особливо виразно ці риси виявляються у творі «Весняне рівнодення – очікування сезону цвітіння» (іл. 3.3.14), де фотореалістична техніка слугує мовою для передання естетично-філософського змісту.

Картина «Весняне рівнодення – очікування сезону цвітіння» є типовим прикладом художнього методу митця. Одночасна точність фотореалістичного зображення поглиблюється митцем внутрішньою драматургією сцени. У композиції представлена молода жінка в традиційному китайському одязі, що сидить на різьбленому дерев'яному стільці. Її погляд спрямований убік, поза межі картини, що вказує на стан очікування, передчуття чогось ще не здійсненого. Відсутність прямої взаємодії з глядачем посилює відчуття внутрішньої зосередженості героїні.

Тло картини темне, майже позбавлене деталей, однак із виразною присутністю складаних речей: стопки рушників, традиційних тканин, що

утворюють другий рівень наративу. Цей контекст ніби готує сцену до розквіту, що обіцяє з'явитися в майбутньому. Назва «Весняне рівнодення – очікування сезону цвітіння» є поетичною метафорою жіночого буття, психологічної зрілості, перехідного стану між спокоєм і потенційним оновленням.

Кольорова палітра зосереджена навколо глибоких відтінків зеленого, червоного, чорного та коричневого. Особливу увагу привертає орнамент на одязі дівчини – квіткові візерунки, що виступають як візуальні «анонси» цвітіння. У цій системі кольору зберігається традиційна китайська декоративність, проте вона інтегрується у фотореалістичне трактування світла, тіней, тіла та об'єму. Пластика обличчя та рук виконана з великою увагою до рефлексів і прозорих переходів тону, що свідчить про майстерне володіння технікою. Особливо вражає деталізація складок тканини, дерев'яної фактури стільця, а також передача їх матеріальності.

Аналіз портрета показує, що китайські фотореалісти здатні не лише відтворювати зорову достовірність, а й наповнювати твори емоційною поетичністю. У творчості Ань Цзін це проявляється через орієнтацію на концептуальну простоту, де складний зміст прихований у врівноваженій композиції та мінімалізмі художніх засобів, що відрізняє її від тенденцій до зовнішньої ілюзорності. Як і в найкращих зразках американського фотореалізму, зокрема у творах Чака Клоуза чи Одрі Флек, гіперреалістичність зображення – це лише зовнішній шар, що ховає глибоку ідею внутрішньої напруги.

Культурна тяглість виявляється також у візуальному цитуванні традиційного одягу та предметів побуту. У композиції Ань Цзін звучить відлуння класичного китайського живопису, де художник «фіксує реальність» та інтерпретує духовний стан дівчини. В такому сенсі, вона постає як психологічний архетип Жінки, що втілює стан напруженого, але умиротвореного очікування. Тема «Цвітіння», що оєреслено і в назві твору, є метафорою внутрішнього дозрівання, становлення.

«Весняне рівнодення – очікування сезону цвітіння» є яскравим прикладом втілення жіночого образу як носія культурного й філософського сенсу. Мисткиня репрезентує сучасний напрям китайського фотореалізму, що базується на високій технічній досконалості, академічному підході, але водночас – глибоко індивідуальному і ліричному світогляді. В її роботах ми бачимо, як ремесло стає непомітним, а художній твір відкриває глядачу складну концепцію через поетичний настрій, тишу і медитативну присутність образу. Саме такий синтез дає сучасному китайському станковому живопису нові форми вираження – де фотореалізм не обмежується візуальним, а розгортається як філософія бачення.

Таким чином, сучасне китайське фотореалістичне мистецтво вирізняється не лише технічною віртуозністю, а й концептуальною гнучкістю, що дозволяє художникам звертатися до різноманітних сюжетів – від історичних ремінісценцій до побутових сцен. Особливо продуктивною виявилася ця техніка у зображенні жіночого образу, який в китайському живописі нового часу все частіше трактується не як об'єкт пасивного споглядання, а як суб'єкт емоційного і філософського переживання. В цьому контексті творчість Ань Цзін набуває особливої ваги, адже художниця послідовно звертається до жіночої тематики, використовуючи фотореалістичні засади для відображення не лише зовнішності, а й глибинного внутрішнього стану своїх героїнь.

Картина «Перед великим іспитом» (іл. 3.3.15) репрезентує іншу сторону художньої практики Ань Цзін, порівняно з її костюмованими портретами у традиційних уборах. Тут ми маємо справу з гранично осучасненим і водночас універсальним образом – портретом дівчинки в інтер'єрі, де кожен предмет навколо неї стає символом конкретного стану життя. Це не постановка, а документ емоції, переведений у візуальну мову за допомогою академічної техніки.

Дівчинка сидить навпроти письмового столу, склавши руки на колінах. Її поза – напружено-замкнена, погляд – занурений у себе, а довколишні

предмети (підручники, зошити, ручка, годинник, оригамі) розкривають наративну структуру твору. Робота вирізняється високим ступенем деталізації: кожен об'єкт має виразну матеріальність. Але цей фотореалізм не є самодостатнім, він працює в тандемі з композицією, кольором, простором, щоб створити ідеальний психологічний портрет стану очікування, тривоги, напруги перед іспитом.

Кольорова гама стримана – домінують світлі та холодні відтінки, що наближає роботу до відчуття легкого відчуження, характерного для багатьох інтер'єрів, знайомих молодому поколінню. Ніжно-біла сукня дівчини відсилає до чистоти та дитячої незахищеності, натомість жорсткий порядок на столі і вертикальні лінії – до строгості майбутнього випробування. Особливо промовистим стає паперовий журавель, підвішений над головою дівчинки: він символізує надію, мрію і тендітність, що «зависли» у просторі між думками.

У цій роботі Ань Цзін продовжує свою візуально-психологічну розповідь про жіночі образи, трансформуючи традиційний портрет у розповідь про стан душі. Тут відчувається вплив і китайської художньої традиції, з її поцінуванням спокою, лаконізму, уваги до деталей, і водночас – філософія сучасного фотореалізму, де ілюзія реальності служить для занурення в емоційну правду.

Порівняно з іншими художниками-фотореалістами, що тяжіють до театралізованих і постановочних композицій, Ань Цзін обирає камерність і емоційний резонанс. Вона вміло інтегрує академічну школу живопису в осучаснений контекст, де звичайна ситуація, як очікування іспиту, набуває драматичної напруги. Замість ілюстрування події художниця демонструє внутрішній стан, зупиняє момент перед дією.

У китайському мистецтві останніх десятиліть фотореалізм часто виступає як форма самоусвідомлення, як відповідь на питання ідентичності, ролі жінки, юності, мрій і майбутнього. Образ дівчинки в роботі «Перед великим іспитом» уособлює покоління, що формується під тиском очікувань,

соціальних зобов'язань, але зберігає надію та мрію – ті самі, які символізує журавель у повітрі.

Таким чином фотореалістична техніка Ань Цзін у цій роботі працює як мовний засіб психологічної оповіді. Ремесло тут не домінує, а скромно і точно служить концепції. Відчуття простору, гармонії кольору, ритму і тиші – все це об'єднується у візуальний еквівалент юності, що замирає перед кроком у дорослість. Це є яскравим доказом того, що сучасний китайський фотореалізм відрізняється від західної традиції і становить самобутнє художнє явище, в якому втілюється інтелектуальна, емоційна й культурна складність сучасного життя.

Жіночим образам присвячена також творчість Фан Сюесянь (范学贤), що сформував фотореалістичні тенденції в китайському олійному живописі. Народжений у жовтні 1978 року в провінції Аньхой, сучасний живописець здобув ступінь магістра в Академії образотворчих мистецтв Педагогічного університету Ханчжоу, що стало основою його технічної майстерності [168]. Як член Пекінського товариства олійного живопису, учасник Нового фігуративного салону олійного живопису, він інтегрує академічні знання з культурними мотивами.

Фотографічну естетика суттєво вплинула на Фан Сюесяня, про що зокрема свідчить живописна робота «Рання зима» (іл. 3.3.16), яка присвячена образу молодої жінки в традиційному етнічному вбранні, і нагадує деталізовану фотографію. Композиція картини вибудована з ритмічною гармонією: фігура зсунута вліво, її одяг із вишитими орнаментами займає центральний простір, а фон із м'якими природними тонами відображає ідеї гармонії, виражені через буденні аспекти.

Світлотональне рішення картини підкреслює її емоційну глибину. М'яке світло ранкового сонця падає на фігуру, створюючи контраст із тінями, що додають об'єму й прохолодної атмосфери. Тональність варіюється від холодних блакитних відтінків тла до теплих тонів шкіри, резонуючи з даоським розумінням природної плинності. Колористичне рішення базується

на м'яких переходах від пастельних тонів до насичених акцентів у вишивках і прикрасах, де червоний і зелений кольори символізують етнічну естетику й гармонію з природою.

Художній стиль Фан Сюесяня відображає синтез традицій китайського етнічного живопису й фотореалізму, де фактури шкіри, волосся й одягу відтворюються з науковою точністю. Академічні засади стають інструментом для вираження ідей, де деталізація орнаментів і прикрас приховує технічну працю, підкоряючи її змістовному наповненню образів [167].

Філософський контекст творчості Фан Сюесяня пронизаний східними традиціями: даоська плинність утілена в назві «Рання зима», конфуціанська гармонія – у зображенні етнічної культури. Символізм традиційного одягу, прикрас і зачіски підкреслює культурну ідентичність, а елементи народних мотивів відображають зв'язок із національними обрядами. Цей твір є прикладом культурного діалогу, де прийому західного реалізму збагачується елементами китайської традиції.

Висновок полягає в тому, що Фан Сюесянь вносить значний внесок у розвиток китайського олійного живопису, синтезуючи традиції та модернізм. Його жіночі портрети сповнені глибокими роздумами над культурною ідентичністю й природною гармонією, де прості засоби стають носіями складних ідей, а фотореалізм слугує основою для художнього вислову.

Картина «Корабель» (іл. 3.3.17) Фан Сюесяня також резонує з концепцією гіперреальності, описаною Жаном Бодріаром як стан, у якому межі між реальністю та її представленням розмиваються [19, с. 228]. Модель корабля, зображена з такою деталізацією, стає симулякром – копією, що існує незалежно від оригіналу. Вона виглядає настільки «реальною», що перевершує справжній корабель своєю ідеалізованістю, що є характерною рисою гіперреальності. Глядач змушений задуматися: чи є цей корабель просто моделлю, чи він символізує щось більше у світі, де реальність і симуляція співіснують.

Театральність композиції (темна завіса, статична поза, ідеалізоване зображення) також відсилає до ідеї суспільства як суцільного видовища, де реальність перетворюється на спектакль. Це відповідає постмодерністському погляду, викладеному в запиті, де історична свідомість втрачає значення, а знаки й об'єкти зливаються в єдиному просторі симуляції.

Хоча фотореалізм часто критикують за нівелювання естетичних цінностей на користь фотографічного відтворення, «Корабель» Фан Сюесяня демонструє, що цей стиль може співіснувати з традиційними художніми принципами. М'яке освітлення, гармонійна композиція, контраст кольорів – усе це свідчить про майстерність художника у створенні візуально виразного образу. Картина запрошує глядача до споглядання, що суперечить твердженню про «знедуховленість» гіперреалізму.

Концепція «гіперрозуміння» допомагає інтерпретувати корабель як символ особистих чи культурних подорожей, а задумливість жінки – як відображення внутрішнього світу. Такі тлумачення «виходять за межі» ймовірного наміру художника, який зосередився на технічній точності, але вони демонструють свободу інтерпретації, притаманну постмодернізму.

Сучасний китайський художник Ху Іфань (胡一凡, 1984 р.н.) поєднує академічні навички із концептуальною глибиною, щоби створити власний варіант фотореалізму, відмінний від західних прототипів. Отримавши академічну освіту спочатку у Школі мистецтв і ремесел Цзіньюнь (спеціальність олійний живопис), пізніше в Центральній академії образотворчого мистецтва, художник опанував не тільки академічну техніку, а й мислення митця [175].

Як вже зазначалося в роботі, американський фотореалізм (від Джеральда Гарретта до Чака Клоуза) нагадує про досконалу передачу фактури, світлотіні і фотографічну точність. Як і для більшості китайських митців, для Ху Іфаня фотореалістична техніка – це не самоціль, а камера-об'єктив стає інструментом фіксації події, фотоджерела стають допоміжним матеріалом, а

гіперреалістична зглаженість поверхні є засобом підкреслити ідею, ритм і композицію.

Твір «Дзеркальне відображення – Плаваюче життя» (Іл. 3.3.18) складний композиційно: це триптих, що нагадує вертикальні сувої, властиві традиційному китайському малярству. В межах квадратних панелей вмонтовані кола, які акцентують увагу на обличчях дівчини – трьох ракурсах однієї особи. Кола відіграють роль канонічних заставок у кадрі, концентруючи погляд глядача та створюючи ритм візуального прочитання. Вертикальна витягнутість та розташування форм слугують композиційною рівновагою, де кожний сектор – ніби фрагмент одного плавучого моменту життя.

Технічно робота наближена до творів класичного фотореалізму: тональна приглушеність, плавні переходи світла й тіні, відсутність текстурних мазків. Поверхня майже глянцева: ремесло художника маскується за концептуальною простотою. Використання академічної техніки – це не лише демонстрація майстерності, а радше засіб донести ідею. Саме через форму, композицію та тональну єдність Ху Іфань реалізує філософію художнього твору.

Колористична палітра твору майже монохромна, між бежевим і сіро-коричневим: це створює відчуття антикварної живописної роботи, де кольори зникають із плином часу. Сам факт майже відсутніх соковитих барв підкреслює тему минулості, підсилює поетичність назви «Дзеркальне відображення» – як локус для внутрішнього погляду, відображення минулого й майбутнього.

Портретний жанр тут набуває психологічного виміру: три ракурси однієї дівчини схожі на три стани – мовби внутрішня рефлексія, мовчазна розмова «дзеркала з особою». Це не ілюстрація, а внутрішній монолог, втілений через витончену форму й мінімалістичні засоби. Робота спонукає до медитації, роздуму, бо глибина закладена не у деталях фарб, а між ними.

У творчості Ху Іфаня традиційний східний формат сувою зливається із західною академізованою технікою, а ремесло на службі концепції. Прості засоби (контури, монохромна палітра, геометрія кола) формують складну

художню ідею. Це показує розвиток сучасного китайського станкового живопису: академічна база перестає бути самоціллю, стає інструментом вираження концептуальних ідей, психологічного ритму, філософського підтексту.

Новий реалізм у китайському мистецтві є сучасним рухом, що характеризується відходом від традиційних реалістичних зображень у бік міфологічних образів і сюрреалістичних алюзій, зберігаючи при цьому натяки на елементи східної культури. Ця тенденція, яка набула поширення в XXI столітті, відображає прагнення китайських художників поєднувати фотореалістичну основу з уявою та символізмом, створюючи твори, що резонують як із традиційною спадщиною, так і з глобальними мистецькими течіями. Однією з яскравих представниць цього напрямку є Чжан Юй (张钰), чия картина «Закоханий метелик» ілюструє ці тенденції [196].

Чжан Юй народилася в провінції Шаньдунь, відомій своєю багатою культурною спадщиною, що, ймовірно, вплинуло на її творче бачення. У 2001 році він вступив до третьої студії відділу олійного живопису Луксуньської Академії образотворчого мистецтва, де отримала ґрунтовну підготовку з фотореалістичних технік. У 2005 році вона завершила навчання, отримавши ступінь бакалавра, і згодом переїхала до Пекіна – осередку сучасного китайського мистецтва [197].

Картина «Закоханий метелик» є прикладом того, як Чжан Юй використовує символізм і сюрреалізм для створення багатошарових творів (іл. 3.3.19). У китайській культурі метелики символізують любов, трансформацію та швидкоплинність життя. Квітка уособлює красу та емоційну крихкість, а тема любові об'єднує ці символи в єдину наративну тканину. Міфологічний вимір, твору додає відчуття ірреальності, віддаляючи твір від чистого реалізму.

Творчість Чжан Юй відображає ширшу тенденцію нового реалізму в Китаї, де фотореалізм слугує основою для подальшого відходу в бік фантазії та символізму. Як зазначає Ген Чжижун у своїй статті про жіночий портрет в Китаї, художники XXI століття прагнуть вийти за межі соціалістичного

реалізму, звертаючись до уяви та культурних мотивів [12]. У картині Чжан Юй фотореалістична майстерність (наприклад, деталізація одягу чи природних елементів) поєднується з фантастичними образами, такими як метелики та квіти, що набувають алегоричного значення. Цей синтез реалізму та сюрреалізму дозволяє митцю досліджувати теми любові, ідентичності та трансформації.

У культурному та глобальному контексті творчість Чжан Юй відображає вплив Пекіна як осередку мистецтва, де сходяться східні традиції та західні впливи. Глобалізація підштовхнула китайських художників, таких як Чжан Юй, до експериментів із сюрреалізмом, зберігаючи при цьому зв'язок із культурною спадщиною. Її картина, яка перебуває в приватній колекції, свідчить про визнання внеску в сучасне мистецтво Китаю, яке балансує між реальністю та уявою, традиціями та сучасністю.

Таким чином, творчість Чжан Юй є яскравим прикладом нового реалізму в Китаї, де міфологічні образи, сюрреалістичні алюзії та східні мотиви зливаються в єдине ціле, відображаючи еволюцію китайського мистецтва в глобалізованому світі.

Художній стиль Чжан Юй, особливо в таких роботах як «Тихе місце» (іл. 3.3.20), характеризується мінімалізмом, глибоким зануренням у «тишу» та «порожнечу». Ці елементи глибоко пов'язані з даоською та чань-буддистською філософіями, наголошуючи на інтроспекції, природності та сприйнятті тонких, глибинних реалій. Її роботи перегукуються з ширшими китайськими художніми концепціями, такими як використання «порожнього простору» (留白) як каналу для споглядання та відтворення «Тихих звуків неба» (天籟之音). Мисткиня також відома своєю серією «Відбиток пальця» та іншими експериментальними роботами чорнилом, які часто досліджують теми мінімалізму, медитації та філософських наслідків створення знаків. Поняття «тихого місця» органічно вписується в його мистецьку траєкторію, яка прагне показати поняття «тиша» як суто візуального, щоб викликати стан споглядання

та внутрішнього спокою. Художник часто зосереджується на «сліді», «слуху» та «дотику розуму», припускаючи, що твір мистецтва є фізичним проявом внутрішнього, мовчазного стану.

Поняття «тиша» (寂 jì або 靜 jìng) має глибоке і багатогранне значення в китайському мистецтві та філософії далеко за межами простої відсутності звуку. Вона часто асоціюється зі спокоєм, тишею, інтроспекцією та станом внутрішнього миру і вважається бажаною якістю як у житті, так і в художньому вираженні через ієрогліфи та зображення. У даоській філософії, зокрема у вченнях Лаоцзи та Чжуан-цзи, тиша цінується як засіб налаштувати себе на природний потік Дао (Шлях) і сприйняття тонкої роботи Всесвіту. Концепція «звуків неба» (天籟, tianlai) Чжуан-цзи відноситься до первісної, гармонійної тиші, яка лежить в основі всього існуючого.

Основний даоський принцип «у вей» (недіяння або дія без зусиль) можна побачити в повторюваному, медитативному процесі створення її «Тихого місця», де мисткиня входить у «стан потоку», і твір виникає природно, без примусового наміру. Акцент на гармонії природи та поверненні до витоків у її роботах також віддзеркалює даоські ідеї єдності з Дао (Шляхом) та циклічність існування. Чань-буддизм, з його акцентом на медитації в цій концепції, безпосередньому досвіді та усвідомленні власної природи, пропонує лінзу, крізь яку можна зрозуміти роботу «Тихе місце» Чжан Юй. Картина репрезентує форму медитації, спосіб заспокоїти розум і досягти стану «не-розуму» (無心, wuxin) або чистого усвідомлення у світі.

Лі Гуйцзюнь (李贵君, 1964 р.н.) є одним з провідних представників сучасного китайського реалізму, який у власних фотореалістичних роботах демонструє глибоку рефлексію людської внутрішньої краси. Ідеї його робіт втілюють заклик до зупинки, вдиху та зустрічі з тишею душі, і через форму показують глибину ідеї «живого» мистецтва. Лі Гуйцзюнь є видатним сучасним китайським художником, чия творчість значною мірою зумовлена впливом фотореалізму, що яскраво проявляється в його картині «Бабка» (іл.

3.3.21). Ця робота, виконана олійними фарбами, вирізняється складною динамічною композицією та відображає тривалу традицію зацікавленості китайських митців природним світом, зокрема комахами та рослинами, яка сягає ще династичного періоду Китаю. Лі Гуйцзюнь народився у Пекіні, де сформувався його ранній художній досвід, а згодом здобув ґрунтовну академічну освіту та закінчив Вищу школу-філію Центральної академії образотворчих мистецтв у 1984 році та кафедру олійного живопису Центральної академії образотворчих мистецтв у 1988 році зі ступенем бакалавра [120]. Ця підготовка стала основою для його професійної кар'єри в Пекіні, де він розвиває індивідуальний стиль, спираючись на синтез традиційних і сучасних елементів.

У контексті фотореалізму живописний твір демонструє виразні можливості гіперреалізму, спрямовані на «зупинення миті», як миттєвої «фотофіксації» події. Художник фокусується на внутрішньому психологічному стані героїні, уникаючи «зовнішньої дії», що підкреслює її переживання та емоційну глибину душевного стану. Невизначене середовище, яке оточує дівчину, а також незначні деталі інтер'єру, такі як текстуровані поверхні та гра світла й тіней, сприяють глибшому розумінню авторського задуму, занурюючи глядача в чуттєве сприйняття моменту. Ця тенденція до пошуку нових концептуальних і композиційних особливостей у портретному жанрі, характерна для сучасних китайських художників, реалізується через фотореалістичні засади, зокрема гіперреалістичну точність і заглаженість фарбового шару.

Колористичне та тональне рішення картини є майже монохромним, що поєднується з динамічною ритмікою композиційних елементів, підкреслюючи символізм «бабки» як уособлення швидкоплинності часу. Філософський контекст творчості Лі Гуйцзюня також відображається в поетичній назві роботи – «Бабка», тобто автор ототожнює стан дівчини з крихкістю метелика. Його авторське найменування, підкреслюючи естетичну цінність створеного жіночого образу, несе філософський мотив, де внутрішній світ дівчини стає

віддзеркаленням універсальних переживань, а саме роздумів про людське буття. Вплив західного гіперреалізму поєднується з китайською культурною спадщиною, створюючи синтез, який відображає напругу між традицією й модернізмом.

Більш ранній твір майстра «Слідуй за вітром» (іл. 3.3.22) менш динамічний по композиції вже відображає еволюцію реалістичного підходу в портретному жанрі, де митець віддає перевагу пошуку власного шляху розвитку реалізму особливо в зображенні жіночих образів [12, с. 53]. Виразні можливості фотореалізму дозволяють Лі Гуйцзюню досягти ідеальної форми візуального втілення, зупиняючи мить через гіперреалістичність техніки, такі як заглаженість фарбового шару, що підкреслює деталізацію та текстуру.

Композиція твору характеризується відсутністю зовнішньої дії, спрямовуючи увагу на внутрішній психологічний стан героїні. Художник цікавиться можливістю зафіксувати напіврухи, стани, ледь розрізняні оком, та момент зародження почуттів, що додає зображенню глибини. Героїня ніби балансує на межі світу дій і примарного, ставлячи під сумнів реальність подій, що резонує з буддійською концепцією ілюзії. Ця сила, з одного боку, затьмарює справжню природу буття, а з іншого – забезпечує багатоманітність його проявів, створюючи ефект емоційної напруги. Центральним елементом композиції є незвичне зображення паперового літачка, що ширяє в просторі, символізуючи мрію про політ і звільнення від соціальних обмежень.

Колористичне та тональне рішення базується на м'яких відтінках і ритмічній організації елементів, що підкреслює естетику мінливості та внутрішньої гармонії. Поетична назва «Слідуй за вітром» відображає філософський мотив, де образ літачка втілює прагнення до свободи, відлунюючи східну філософію та ідею подолання ілюзорних бар'єрів. Через баланс між реальним і примарним, а також символіку твору пропонує глядачеві роздуми над природою буття, підкреслюючи унікальність авторського стилю в контексті глобальних і локальних мистецьких традицій.

Отже, творчість Лі Гуйцзюня, зокрема картини «Бабка» і «Слідуй за вітром», є значним внеском у розвиток сучасного китайського олійного живопису. Живописні портрети видатного китайського майстра демонструють високу живописну майстерність, поєднуючи фотореалістичну точність із глибокою рефлексією над природою, часом і людськими емоціями, де прості засоби стають носіями складних ідей, а культурний діалог між Сходом і Заходом відкриває нові горизонти для мистецтвознавчого аналізу.

3.4. Жанрова картина в фотореалізмі: повсякденність як художній маніфест

Фотореалістичні тенденції в сучасному жанровому живописі Китаю тісно перегукуються з розвитком портрету, об'єднуючи техніку гіперреалізму з культурним синтезом і соціальним коментарем. Цей зв'язок відображає еволюцію стилю китайських митців, де традиції й глобальні впливи формують нову естетику, що резонує з сучасним суспільством. Соціальний і культурний контекст відіграє ключову роль: жанрові сцени стають коментарем до урбанізації та соціальних змін, відображаючи як міське життя великих мегаполісів, так і селянські традиції. Жіночі та чоловічі образи, а також зображення дітей, наповнені східним символізмом і метафоричністю, що підкреслює культурну ідентичність Китаю.

Ван Кеджу (王克举, 1956 р.н.) у своїй ранній жанровій роботі «Обід» (іл. 3.4.1), натхненний реформами 1980-х відходить від ідеалізації, фокусуючись на реальному зображенні сільського життя з використанням гіперреалістичних методів і фотографічної естетики. Процес локалізації та модернізації китайського сільського олійного живопису вийшов за межі індивідуальних прагнень або шкіл, ставши свідомістю та спільною ідеєю сучасних сільських художників Китаю [104, с. 73].

Композиція роботи вирізняється незвичною ракурсною персонажів, що створює ефект занурення в сцену, де зігнуті фігури селян символізують

важку працю та виснаження. Психологізм образів робітників, їхні схилені постаті та вирази облич, передають глибину переживань, відображаючи не лише фізичну втому, а й емоційну напругу, що робить твір соціальним коментарем до життя селянського класу [89].

Скромний побут, зображений через прості меблі та їжу, підкреслює соціальну нерівність, що стала наслідком економічних реформ. Технічна майстерність Ван Кеджу проявляється в деталізації текстур одягу та поверхонь, а також – у грі світла й тіней, що підсилює контрасти й емоційну виразність (іл. 3.4.2). Колористичне рішення, з його приглушеними тонами й тонкими нюансами, відображає естетику скромності та гармонію з природним оточенням [85].

Фотореалістичні тенденції в сучасному жанровому живописі Китаю відображають глибокий інтерес до сільської та етнічної тематики, що сформувався під впливом гіперреалістичних методів і фотографічної естетики. Лонг Ліюу (龍力游), народжений у Сянтані (провінція Хунань) у 1958 році, є типовим представником цього напрямку. У 1980 році він був прийнятий на кафедру олійного живопису Центральної академії образотворчих мистецтв (ЦАОМ), а в 1984 році вступив до дослідницького класу цієї кафедри, що сформувало його технічну майстерність і зв'язок із народною культурою Хунаню. Його роботи оспівують життя селян, спираючись на знання їхніх звичаїв, особливостей та характеристик [128].

Станкова робота «Очікування» (іл. 3.4.3) вирізняється незвичною композицією, де складна багаторівнева структура та гра з масштабом створюють ефект глибини. Пластика селянок, життєвість їх постави та виразів облич, передають їх душевний стан – тривожність очікування. Уважність митця до побуту проявляється в деталях одягу, який відображає народні звичаї, та скромного середовища, що підкреслює їхній соціальний стан.

Технічні особливості роботи базуються на гіперреалізмі, де деталізація текстур і гра світла з тінями створюють ілюзію реальності. Колористичне рішення, з приглушеними тонами й контрастами, підсилює ритмічну

організацію елементів. Соціальний і культурний контекст роботи відображає рефлексію над життям етнічних регіонів Хунаню, тобто твір стає коментарем до соціальної нерівності та неідеалізованого втілення їх важкої долі.

Отже, «Очікування» Лонг Лійоу є значним внеском у жанровий живопис Китаю, де фотореалістичні тенденції слугують інструментом для висвітлення етнічної ідентичності та соціального реалізму. Митець, спираючись на своє коріння та освіту, збагачує мистецтво глибоким психологізмом і культурним синтезом, відображаючи еволюцію стилю в контексті сучасних викликів.

Ще однією відомою картиною майстра є «Дівчина в окулярах» (іл. 3.4.4), яка вирізняється унікальною композицією, де центральна фігура дівчини з окулярами розміщується майже посередині картинної площі в гармонійному балансі з оточенням. Композиція побудована з акцентом на асиметричному розміщенні елементів, де простір навколо дівчини створює відчуття відкритості, доповнене плавними лініями, що ведуть погляд до пейзажного фону. Ця структура додає роботі динаміки, багатошаровості, підкреслюючи індивідуальність героїні.

Колірна палітра роботи вражає використанням майже флюоресцентних кольорів, таких як яскраві відтінки зеленого, рожевого та блакитного, що створюють контраст із більш приглушеними тонами її одягу та оточення. Ці кольори не лише привертають увагу, але й надають зображенню сучасного, майже сюрреалістичного вигляду, що контрастує з традиційними мотивами. Такий вибір підкреслює емоційну напругу та внутрішній світ дівчини, надаючи твору виразності.

Образи коня та собаки, зображених поруч із дівчиною, відіграють ключову роль. У китайській культурі, зокрема серед монголів Китаю, кінь є символом «життя прерій», уособлюючи свободу, силу та зв'язок із природою, що є центральним елементом їхнього способу життя. Собака, у свою чергу, асоціюється з вірністю, охороною та гармонією в громаді, часто виступаючи захисником оселі [129]. Разом ці тварини створюють контраст між дикою

свободою та домашньою стабільністю, що може відображати внутрішній конфлікт або баланс у житті дівчини. У ширшому культурному контексті робота відображає зв'язок із монгольською спадщиною, де прерії символізують витривалість і традиційний спосіб життя. Композиція та кольори, разом із символікою тварин, підкреслюють тему адаптації до сучасності при збереженні багатовікового коріння.

Концептуально картина торкається теми гармонії людини з природою, збереження традиційного способу життя, дитячої зосередженості й цінності тиші. Образ дівчинки в окулярах є особливо промовистим: вона символізує сучасність у традиційному середовищі. Її національний одяг контрастує з окулярами, які натякають на інтелектуальність, освіту та глибокий внутрішній світ. У фотореалістичній манері художник реалізує глибоко національний зміст – через прості речі й знайомі мотиви художник говорить про гідність, цілісність і красу повсякдення, не втрачену в стрімкому світі змін.

Художня цінність таких творів полягає в їхній здатності викликати емпатію та стимулювати дискусію про соціальну справедливість. Популяризація цієї тематики серед художників сприяє збереженню культурної пам'яті про сільське життя та підкреслює необхідність підтримки цієї групи населення. Фотореалізм у цьому контексті стає не лише естетичним інструментом, а й потужним засобом соціального коментаря. Технічні особливості фотореалізму, такі як використання гіперреалістичних методів і олійної техніки, дозволяють художникам передавати найтонші деталі побуту, одягу та виразів обличь селян, створюючи ефект майже фотографічної точності. Ця деталізація підкреслює важкі умови їхнього життя, відображаючи фізичну втому та емоційні переживання через зігнуті постаті та зосереджені погляди. Соціальна відповідальність митців проявляється в їх прагненні не лише зобразити реальність, але й звернути увагу суспільства на страждання, з якими стикаються сільські робітники в умовах швидкої модернізації [130].

Фотореалістичні тенденції в сучасному жанровому живописі Китаю відіграють важливу роль у висвітленні сільської тематики, відображаючи

реалії життя селян через деталізовані та реалістичні зображення. Цей аспект представлений в творчості видатного сучасного художника Чжан Ібо (张义波, 1966 р.н.), який здобув освіту в Центральній академії образотворчих мистецтв (ЦАОМ), де розвинув свій унікальний стиль, спираючись на принципи фотореалізму. Його творчість відображає глибоке занурення в реальність китайського суспільства, поєднуючи традиційні мотиви з сучасними техніками.

Одним із ключових творів майстра є жанрова композиція «Жнива» (іл. 3.4.5), яка демонструє його майстерність у зображенні сільського життя та відображає еволюцію його стилю під впливом реалізму й індустріалізації. Це одна з наймасштабніших робіт майстра, що вражає своєю монументальною композицією: селяни, зосереджені на роботі, розміщені в динамічному просторі, де горизонтальні лінії поля контрастують із вертикалями фігур і інструментів. Образи жінок, чоловіків і навіть дітей втілюють ритм колективної праці, а деталізація – від текстури соломи до бруду на руках – підкреслює фотореалістичний підхід майстра, який намагається не пропустити ні однієї конкретної деталі сільського побуту. Колористична палітра включає всі відтінки жовтого, що підсилюють ефект сонячного світла, контрастуючи з приглушеними тонами одягу селян, і додають сцені живості та емоційної напруги.

Твори Чжан Ібо надають уявлення про повсякденне життя китайців різних соціальних прошарків, особливо далеких прикордонних регіонів, відображаючи їхні буденні заняття, звичаї, мрії та сподівання. Художники Китаю чутливо реагують на соціальні й духовно-моральні виклики, показуючи, як традиційний спосіб життя трансформується під впливом урбанізації. У «Жнивах» це проявляється в зображенні селянських робітників, чиї зусилля символізують зв'язок із землею та боротьбу за виживання в епоху змін.

Треба зазначити, що символізм глибоко вкорінений у китайській культурі. Жнива уособлюють цикл життя, родючість і витривалість, а природне оточення (поля й небо) підкреслюють духовну гармонію простих людей з навколишнім світом. Ця символіка резонує з традиціями, зокрема

монгольськими (які художник вивчав перебуваючи у Внутрішній Монголії), де земля та праця є основою ідентичності. Чжан Ібо, спираючись на свою соціальну відповідальність, не лише документує реальність, але й закликає до осмислення ролі селян у сучасному суспільстві. Його фотореалістичний стиль, що поєднує деталізацію, яскраві кольори та символізм, відображає як традиційний спосіб життя, так і гостру реакцію на соціальні проблеми.

Чжан Ібо у своїй творчості, зокрема у полотні «Здалеку» (2015), демонструє унікальну характеристику фотографічного реалізму, яка полягає у переосмисленні цифрових методів на новому етапі розвитку мистецтва (іл. 3.4.6). У цьому творі він не просто фіксує сільське життя, а шукає виражальні мотиви та образні відтінки традиційної китайської культури, що надають свіжий погляд на сюжети, які часто ігноруються у повсякденному житті. Митець зображує юну дівчину, що стоїть серед отари овець у пасторальному пейзажі. Через цю сцену майстер розкриває красу простоти та глибину культурної спадщини.

Фотографічний реалізм у жанровій композиції проявляється через м'яке, розсіяне освітлення, яке створює автентичну атмосферу і підкреслює природність сцени. Композиція є мінімалістичною: дівчина у центрі, оточена вівцями, на тлі гірського пейзажу, що розкриває простоту сільського життя. Таке використання світла і простору відображає не лише технічну точність, але й емоційну глибину, дозволяючи Чжан Ібо переосмислити реалізм як засіб передачі гармонії та спокою, притаманних сільському побуту.

Художник переосмислює фотографічний реалізм, виходячи за рамки простої фіксації реальності. В камерній портретно-жанровій композиції «Здалеку» автор репрезентує свіжий погляд на сільське життя і китайську культуру, підкреслюючи красу буденності та її глибокий зв'язок із природою та спадщиною.

Дівчина є центральним символом твору, її спокійна поза і задумливий погляд контрастують із рухом стада, що оточує її. Червона хустка на її голові виступає яскравим акцентом, що символізує життєву силу і надію, водночас

пов'язуючи її з традиційною китайською культурою. Цей елемент одягу не лише підкреслює її ідентичність, але й слугує метафорою молодого покоління, яке зберігає зв'язок із минулим, пропонуючи новий погляд на традиційні цінності.

Пейзаж із вівцями і горами відображає гармонію людини з природою – ключовий мотив у роботі Чжан Ібо. Стадо символізує працю і спільноту, а відкритий простір і гірський фон додають відчуття вічності та циклічності часу. Ця сцена переосмислює буденність сільського життя, показуючи її як джерело краси і спокою, що часто залишається поза увагою у сучасному світі, зосередженому на урбанізації.

Традиційний одяг дівчини – коричнева спідниця, рожева куртка і червона хустка – є культурним артефактом, що відображає скромність і зв'язок із землею. Чжан Ібо використовує ці деталі, щоб зберегти культурну пам'ять, водночас переосмислюючи їх у сучасному контексті. Таке поєднання традицій із фотографічним реалізмом дозволяє художнику створити діалог між минулим і сьогоденням, пропонуючи глядачу задуматися над значенням спадщини у наш час.

Насправді, для художників існує три способи «йти в ногу з часом». По-перше, вони можуть спробувати виразити ідеали, досягнення чи прагнення своєї епохи за допомогою символів чи метафор традиційного мистецтва. По-друге, вони можуть наполягати на слові «сучасність», маючи на увазі практичну взаємодію з конкретним досвідом, подіями, звичаями та аспектами своєї епохи, та виражати їх суворо та без ідеалізації. По-третє, вони можуть розуміти «йти в ногу з часом» як «випередження часу», як в авангардному мистецтві. Враховуючи особистість Чжан Ібо, він обрав би другий підхід, який є найскладнішим. Перший підхід спирається на шлях попередників, тоді як третій підхід може бути прихований під виглядом художнього експерименту. Тільки другий підхід є приземленим та безкомпромісним [208].

Треба зазначити, що селяни глибоко вписалися в процес індустріалізації та урбанізації в Китаї, пізніше ставши важливою складовою

частиною робітничого класу Китаю і поступово стали основною силою промислових робітників в країні. Цій темі присвячені живописні роботи Сюй Вейсінь (徐唯辛, 1958 р.н.).

Художник був прийнятий до Сіаньської академії образотворчих мистецтв у 1978 році та на відділення олійного живопису Чжецзянської академії образотворчих мистецтв у 1985 році, який закінчив зі ступенем магістра у 1987 році. Серед його репрезентативних робіт – «Нанфан», «Робочий сарай», «Серія портретів шахтаря», «Історичний Китай: 1966-1976» тощо [209].

Масштабне полотно «Робочий сарай» (іл. 3.4.7) було представлено на Десятій мистецькій виставці у 2004 році і привернуло увагу численної публіки, ставши глибоким відображенням соціальної теми в станковому живописі. Перед величезним полотном люди зупинялися, мовчазно вдивлялися у зображення звичайних трудівників, які, вкриті брудом і пилом, приймали їжу в простому, обшарпаному приміщенні. Погляди героїв багатофігурної композиції (стримані й втомлені) спрямовані на глядачів, створюють невидимий зв'язок між тими, хто стоїть перед картиною, і тими, хто зображений на ній. Ця робота, виконана в жанрі соціального реалізму, відображає дух епохи початку 2000-х років у Китаї – часу стрімкої індустріалізації, коли сільські трудівники, попри їхню ключову роль у розвитку країни, залишалися маргіналізованими і забутими.

Сюй Вейсінь, як митець-реаліст, вважав, що художник повинен нести соціальну відповідальність, відтворюючи суспільне життя з щирістю та глибиною. У своїй творчості він прагнув виражати гуманітарний дух, який змушує людей задуматися і брати участь у суспільних процесах. Художник втілює цю філософію зображуючи сільських робітників у момент короткого відпочинку, митець не лише документує їх життя, але й закликає до співчуття та усвідомлення їхньої долі. У картині більше десятка фігур, де одні сидять за грубим дерев'яним столом і зосереджено їдять із мисок, інші лежать на нарах, частково вкриті ковдрами, а дехто стоїть чи спирається на стіну. Їхня одяга

(поношені куртки, пальта і шапки в землястих тонах коричневого, сірого та бежевого) носить сліди важкої праці: бруд, потертості, фарба. Стіл захащений залишками скромної їжі (мисками, пляшками, пачкою цигарок), що підкреслює простоту їхнього побуту.

Простір картини тісний і темний, з грубими стінами, що нагадують тимчасовий притулок. Освітлення м'яке, розсіяне, можливо, від невеликого вікна чи вогнища, що створює глибокі тіні і додає сцені реалістичності. Робітники зображені з надзвичайною деталізацією: їхні обличчя, позначені втомою і пилом, виражають цілу гаму емоцій (від виснаження до тихої стійкості). Деякі дивляться прямо на глядача, їхні очі ніби проникають крізь полотно, створюючи відчуття діалогу, який змушує замислитися про їхнє життя. Прямий контакт очей – ключовий елемент композиції, що робить «Робочий намет» не просто зображенням, а заклик до осмислення людської гідності та боротьби [84].

На виставці 2004 року картина вразила публіку своїм масштабом і емоційною силою. Глядачі стояли перед полотном у мовчазному захопленні, їхня тиша була красномовним свідченням того, як твір резонував із їхніми почуттями. Величезний розмір картини підсилював присутність робітників, контрастуючи з їхньою скромною обстановкою і підкреслюючи їхню значущість [209]. Ця реакція людей на картину відображає успіх Сюй Вейсіня в досягненні своєї мети – через мистецтво впливати на людей, виховувати в них чутливість до соціальних проблем і спонукати до роздумів. «Робочий сарай» став не лише художнім твором, але й історичним документом, що зафіксував реальність простих трудівників у період швидких змін у Китаї.

Фотореалістичні тенденції в роботі проявляються у здатності митця показати фізичну і психологічну глибину образів завдяки ретельній деталізації і спостережливості. Зігнуті постаті робітників, їх брудні руки і стомлені обличчя розповідають про тягар праці, але водночас їхня спільність у жестах та мовчазному співіснуванні свідчить про силу духу.

Сюй Вейсінь не ідеалізує своїх героїв, а показує їх такими, якими вони є, з усією вразливістю і гідністю. Ця автентичність, підкріплена ретельною деталізацією – від текстури одягу до грубості столу, робить картину переконливою і зворушливою. Вона критикує суспільну байдужість до цих трудівників, ставлячи перед глядачем питання про справедливість і людяність у світі, що стрімко модернізується за рахунок життя і здоров'я простих людей, що знаходяться на грані виживання.

У своїй серії картин «Працівники-мігранти: 2003–2005», що зображують мігрантів, які покинули маленькі та бідні містечка в сільській місцевості в пошуках роботи у великих містах, таких як Пекін, Сюй Вейсінь відображає суть дуже звичайних людських моментів у сценах життя цих мігрантів – їжу, відпочинок, роботу. «Робочий намет» (також картина цієї серії) відображає зв'язок між людиною і природою, адже ці робітники, хоча й відірвані від своїх сіл, несуть у собі сліди землі – у бруді на руках, у простоті їхнього життя. Художник, чутливий до таких зв'язків, використовує мистецтво, щоб не лише показати сучасність, а й нагадати про традиції, які поступово зникають. Його твір виходить за межі китайського контексту, торкаючись універсальних тем праці, виживання і людської солідарності, що робить його актуальним і для світової аудиторії [84].

У підсумку, жанрова композиція Сюй Вейсіня є яскравим прикладом того, як мистецтво може слугувати дзеркалом суспільства і водночас заклик до дії. Ця картина, що поєднує реалізм із соціальною критикою, не лише увічніює життя робітників, але й нагадує нам про їхню роль у формуванні епохи. Через деталізоване зображення, емоційну глибину і прямий діалог із глядачем Сюй Вейсінь відтворив дух часу, прославляючи тих, хто часто залишається непоміченим, змушує задуматися про ціну прогресу і про тих, хто її платить.

Еволюція жанрового мистецтва відображає поступовий перехід від традиційних тем, таких як сільське життя та соціальні сюжети, до більш особистих і суб'єктивних концептів митців. Якщо раніше художники, здебільшого зображали селянську працю чи побут через призму традицій, то

сучасне мистецтво дедалі частіше звертається до теми урбанізованого середовища і місце в ньому особистості. Цей зсув супроводжується появою фотореалістичних тенденцій у портретно-жанрових композиціях, які передають красу повсякденності та внутрішні переживання людей у мегаполісі.

Окрему групу таких жанрових творів складають роботи, присвячені повсякденному життю людей у великих містах, зокрема темі складнощів дорослішання підлітків. Ці твори зосереджуються на житті молодого покоління, їхніх щоденних тривогах, мріях і викликах, з якими вони стикаються в динамічному міському середовищі. Фотореалізм у цих композиціях слугує інструментом, що дозволяє з вражаючою точністю відтворювати деталі (від гамірних вулиць до інтимних моментів у переповненому транспорті чи кафе) водночас розкриваючи емоційну глибину персонажів.

Інший художник, Лі Мін (李明, 1986 р.н.), у творі «Міські тіні» (2018) фіксує швидкоплинні моменти міського життя, використовуючи фотореалістичні техніки для створення ефекту присутності. Він підкреслює: «Реалізм допомагає нам побачити те, що ми часто ігноруємо» [122].

Фотореалістичні тенденції в цих сучасних «живописних презентаціях» не лише документують зовнішній вигляд мегаполісу, але й стають способом виразити внутрішній світ молодих людей – їхні страхи, амбіції та прагнення. Таке мистецтво створює емоційний зв'язок із глядачем, відображаючи реалії сучасного суспільства та красу буденності, яка ховається за фасадами великих міст.

Фотореалізм у портретно-жанрових композиціях творчості Чжана Чженгана (张正刚, 1953 р.н.), виступає як основний інструмент для передачі естетики повсякденності, емоційних історій та проблематики життя молодого покоління в мегаполісі. Митець народився у 1953 році в Шанхаї, Китай. Його художня освіта розпочалася на відділенні олійного живопису Китайської академії мистецтв у 1982 році, а згодом він закінчив відділення образотворчого

мистецтва Художньої школи Народно-визвольної армії Китаю (НВАК). Сьогодні Чжан Чженган є професором Шанхайської школи олійного живопису. Повсякденні побутові сцени є основою для створення реалістичних зображень майстром, які водночас несуть глибокий емоційний і символічний зміст [193].

У картині «Вдень» (іл. 3.4.8) художник зображує хлопчика, що лежить на дерев'яній підлозі кімнати, використовуючи природне світло, яке ллється через вікно, для створення м'яких тіней і реалістичних відблисків. Текстура дерев'яної підлоги передана з вражаючою точністю: видно кожну тріщину та волокно, що підкреслює майстерність художника в олійному живописі. Розкидані гральні карти, які оточують хлопчика, деталізовані до найдрібніших елементів, таких як номери та масті, що додає сцені відчуття автентичності та запрошує глядача до осмислення наративу.

На картині «Сонячні дні» (іл. 3.4.9) митець зображує хлопчика, що сидить на стільці, обхопивши голову руками. Фотореалістичний підхід проявляється в ретельному відтворенні текстури його одягу (біла безрукавка та чорні шорти) а також у деталізації дерев'яного стільця та підлоги. Природне світло, що проникає через вікно, створює ніжний контраст між освітленими ділянками та тінями, підкреслюючи об'ємність форм. Відкрита картонна коробка на підлозі, з її чітко промальованими складками, додає сцені реалістичності, одночасно слугуючи символом переходу чи емоційного розпакування.

Чжан Чженган активно використовує декоративні елементи для надання своїм творам художньої цінності, перетворюючи буденні сцени на витвори мистецтва. У живописній роботі «Вдень» розкидані гральні карти виступають не лише як реалістичні об'єкти, а й як декоративний акцент, що додає композиції ритму та символічного значення. Простота інтер'єру (дерев'яна підлога, вікно, відчинені двері) контрастує з цими деталями, підкреслюючи естетику повсякденності. Вікно, через яке ллється світло, не лише освітлює сцену, а й символізує зв'язок із зовнішнім світом, додаючи декоративну глибину.

У картині «Сонячні дні» декоративність проявляється через стілець і картонну коробку, які стають невід’ємною частиною композиції. Стілець, з його чіткими лініями та текстурою дерева, слугує символом обмеження чи опори, тоді як коробка додає сцені відчуття руху та невпорядкованості. Ці елементи, хоч і прості, стають художньо значущими завдяки фотореалістичному виконанню, що дозволяє художнику підкреслити красу буденних моментів життя.

Емоційна глибина є ключовою характеристикою обох творів. У роботі «Вдень» хлопчик, що лежить на підлозі з руками за головою, втілює інтроспекцію та вразливість. Його розслаблена, але дещо незручна поза, разом із розкиданими речами поруч з ним, створює відчуття спокою, що межує з втомою та нудьгою. Ця сцена запрошує глядача до роздумів про внутрішній світ хлопчика, його місце в урбанізованому суспільстві та труднощі дорослішання.

У «Сонячних днях» емоційна стриманість хлопчика, який сидить, обхопивши голову руками, контрастує з яскравим світлом, що ллється через вікно. Його згорблена постава та ізолюваність у просторі передають відчуття емоційного напруження чи самотності. Цей образ відображає ізоляцію в міському середовищі, де зовнішня ясність (сонячне світло) контрастує з внутрішньою боротьбою. Обидва твори демонструють здатність Чжана звертатися до емоційних історій, використовуючи фотореалізм для підсилення їхньої глибини.

Шанхай, як місце народження та життя Чжана Чженгана, відіграє важливу роль у формуванні тематики його творів [194]. У картинах «Вдень» та «Сонячні дні» відчуження, притаманне мегаполісу, проявляється через ізолюваність особистості в майже порожньому середовищі. У картині «Вдень» вікно та відчинені двері натякають на можливість свободи, але хлопчик залишається всередині, що символізує боротьбу між прагненням до самовираження та суспільними обмеженнями. У «Сонячних днях» стілець і

коробка підсилюють відчуття замкненості, відображаючи «клітку стандартів», про яку йдеться у творчості художника.

Образ хлопчика в обох картинах є метафорою сучасної людини, що балансує між свободою і покорою. У роботі «Вдень» поза героя та гральні карти вказують на невизначеність і вибір, з якими стикається молодь, тоді як у «Сонячних днях» його стриманість і замкненість символізують внутрішню боротьбу з очікуваннями суспільства. Ці метафори, підкріплені фотореалістичною технікою, роблять твори майстра глибоко переконливими та актуальними.

Живописні твори «Вдень» і «Сонячні дні» Чжана Чженгана є яскравими прикладами фотореалістичних тенденцій у портретно-жанрових композиціях, де технічна майстерність поєднується з емоційним і тематичним багатством. Через деталізоване відтворення світла, текстур і простих об'єктів художник підкреслює естетику повсякденності, водночас звертаючись до проблематики життя в мегаполісі та теми дорослішання. Декоративний підхід художника, що проявляється у використанні символічних елементів, таких як карти, стілець і коробка, додає творам художньої цінності, запрошуючи глядача до милування власним простором життя. Образ хлопчика, як метафори сучасної людини, піднімає питання свободи, самовираження та суспільних стандартів, роблячи внесок Чжана Чженгана у сучасне китайське мистецтво значущим і багатограним.

Визначною роботою Чжан Чженгана у рамках його живописної серії «Місто», до якої входять і попередньо проаналізовані полотна, а також «Повітряні кулі на балконі» (1993) є картина «Червона кімната» (1995) [195]. Ця серія, що охоплює понад десяток полотен, створених у 1990-х роках, зосереджена на дослідженні людини, її простору та суб'єктивного стану душі сучасної особи, що живе в урбанізованому середовищі.

Повернення Чжан Чженгана до Шанхаю в 1990 році стало переломним моментом у його творчості. За словами митця, «бар'єри, створені залізобетонними будівлями в місті, відчужені стосунки між людьми та разюча

різниця між екологією військових казарм» глибоко вразили його, спонукаючи до консолідації думок про фігуративний живопис.

У цьому контексті «Червона кімната» (іл. 3.4.10) виступає не лише портретно-жанровою сценою, а й метафорою «подвійного замкнутого простору» – фізичної ізоляції в кімнаті та психологічної ізоляції стану розуму. Художник зазначає, що його роботи з серії «Місто» зображують людину, кімнату або суб'єктивний стан душі, і саме ця триєдність стає основою для аналізу «Червоної кімнати». Цей твір, виконаний у 1995 році, відображає особистий досвід митця, його реакцію на урбаністичне середовище та прагнення передати внутрішній світ сучасної людини.

У своїх коментарях Чжан Чженган підкреслює, що «Червона кімната» відображає його роздуми про фігуративний живопис, які сформувалися після повернення до Шанхаю, де залізобетонні будівлі, відчуженість у людських стосунках і екологічні контрасти стали для нього джерелом натхнення. Аналіз цього твору дозволяє розкрити, як фотореалістичні тенденції в портретно-жанровій композиції переосмислюються художником через суб'єктивний підхід до форми, кольору та символізму, спрямованих на передачу психологічного і духовного виміру.

Чжан Чженган акцентує увагу глядача на «абсолютності структури, утвореної формою», та «стабільності й повноті діаграми» у своїх композиціях. У картині «Червона кімната» це проявляється через ретельно продумане розташування елементів, що створюють відчуття нерухомості й ізоляції. Центральним образом твору є дівчина, замкнена в приміщенні, чия статична поза підкреслює її фізичну та психологічну замкненість. Художник зазначає, що «ретельно продумана композиція картини робить кожен елемент стабільним, нерухомим і нездатним до руху», що відповідає його меті передати стан застигlosti. Простір кімнати, за його задумом, є не просто фоном, а активним учасником композиції, що підсилює тему ізоляції. Відсутність вікон чи дверей, які б вели назовні, або їх символічна недосяжність, як описано в інших творах серії, може вказувати на неможливість втечі, тоді як

розташування предметів інтер'єру (стілця чи столу) слугує для створення чіткої геометричної структури, що контрастує з внутрішньою динамікою персонажа.

Одним із ключових елементів «Червоної кімнати» є використання кольору, яке Чжан Чженган описує як «суб'єктивний контроль для створення вільної атмосфери». У цьому творі домінують «мрійливі червоні тони», що виходять за межі буденності та занурюють глядача у духовний світ персонажа. Художник свідомо відходить від традиційного фотореалізму, де колір підпорядковується точному відтворенню реальності, на користь суб'єктивного вираження. Червоний колір, за його словами, додає твору «таємничості й глибини», символізуючи внутрішнє прагнення, що не знаходить виходу в замкненому просторі. Цей вибір кольору контрастує з холодною, відчуженою атмосферою урбаністичного Шанхаю, про яку говорить митець, і підкреслює емоційну напругу героїні. Водночас використання червоних тонів у поєднанні з іншими приглушеними відтінками створює багатошарову палітру, що відображає психологічну глибину сцени.

Чжан Чженган зазначає, що в процесі створення «Червоної кімнати» він «послабив акцент на текстурі візуальних об'єктів у фігуративному реалізмі» та звернувся до «вираження духовної текстури». Це є ключовим відходом від класичного фотореалізму, де деталізація поверхонь і точність відтворення є пріоритетними. У «Червоній кімнаті» художник передає не лише фізичну присутність дівчини та її оточення, але й її емоційний і психологічний стан. Наприклад, деталі інтер'єру (меблі чи декоративні елементи) можуть бути зображені з високим ступенем реалізму, але їхня роль полягає не в матеріальній деталізації, а в підкресленні атмосфери ізоляції. Поза дівчини, її вираз обличчя та взаємодія з простором стають носіями «духовної текстури», що дозволяє твору вийти за межі простого зображення та занурити глядача у внутрішній світ персонажа.

Центральною темою «Червоної кімнати» є відчуженість і ізоляція сучасної людини, що відображає особистий досвід художника в Шанхаї. Чжан

Чженган зазначає, що «дівчина, замкнена в приміщенні, дозволяє своєму внутрішньому прагненню розвіятися в повітрі», підкреслюючи контраст між зовнішньою нерухомістю та внутрішньою динамікою. Її поза може символізувати спробу вирватися за межі обмежень, але стабільність композиції та замкненість простору свідчать про неможливість цього прагнення. Червоний колір, як символ внутрішньої пристрасті чи боротьби, контрастує з фізичною ізоляцією, створюючи напругу, що є ключовим елементом психологічного наповнення твору. Ця ідея «подвійного замкнутого простору» робить «Червону кімнату» метафорою людського існування в умовах урбанізації, де зовнішні бар'єри відображають внутрішні конфлікти.

«Червона кімната» Чжан Чженгана є багатошаровим твором, у якому фотореалістичні тенденції слугують не лише для відтворення реальності, а й для передачі глибокого духовного змісту. Через ретельно продуману композицію, суб'єктивний контроль кольору та символізм замкнутого простору художник розкриває внутрішній світ сучасної людини, її ізоляцію та прагнення до свободи. Відхід від традиційного акценту на візуальній текстурі на користь духовної глибини робить цей твір унікальним прикладом синтезу фотореалізму та суб'єктивного вираження.

У творчості Вей Жун (韋蓉, 1963–2025), представниці «нового покоління» китайських художників, фотореалізм стає не лише технікою, а й способом художнього мислення [102]. Її роботи рішуче відмовляються від ідеологічно насиченого наративу попередньої епохи соціалістичного реалізму. Замість колективного героя та символічно навантажених сюжетів вона звертається до інтимного, персоналізованого бачення щоденного життя – без політичних алегорій, з акцентом на людське, побутове, справжнє.

Особливо яскраво цей підхід проявляється в серії вуличних сцен, створених мисткинею у 1990-х роках. Багато з них створені на основі фотографій району Сяовей Хутун №5, де колись знаходилася Центральна академія образотворчих мистецтв [100]. Композиції картин мають точку зору,

наближену до позиції перехожого – споглядача, зануреного у ритм міського простору (Іл. 3.4.11).

Точність, деталізація та документальна «чесність» у цих творах є типовими ознаками фотореалізму. Водночас вони не позбавлені теплоти та ностальгійної тональності: сонячне світло, обличчя людей, які випромінюють оптимізм, мальовниче переплетення старої забудови та новітніх рекламних щитів – усе це передає атмосферу Пекіна на зламі епох. Тут співіснують триколісні рикші й розкішні авто, вивіски KFC і старі чайні крамниці, молодь у модному одязі і звичні побутові сцени. Такі фотореалістичні сцени відбивають дух часу, мить стрімких соціокультурних змін в Китаї.

Роботи Вей Жун постають як спостереження зсередини, вільні від моралізаторства чи критики. Її візуальний стиль зберігає дистанцію, але водночас надає глядачеві змогу впізнати себе у зображеному середовищі. Таким чином, фотореалізм у її інтерпретації стає мовою особистої пам'яті та інструментом тонкого аналізу соціального ландшафту Китаю 1990-х років.

Закінчивши Центральну академію образотворчого мистецтва (ЦАОМ) у 1987 році, Вей Жун отримала ґрунтовну підготовку в олійній техніці живопису, що стало основою для її унікального стилю. Уже в 1988 році, ще будучи студенткою, мисткиня провела свою першу персональну виставку у відділі китайської культури посольства Франції, що свідчить про раннє визнання її таланту та міжнародну увагу до її творчості. Її роботи згодом експонувалися на таких престижних заходах, як «Виставка восьми художниць», «Сьома національна виставка образотворчого мистецтва», «Виставка нового покоління» та «Нью-Йорк, зустріч між Сходом і Заходом», що підкреслює її значущість у глобальному мистецькому контексті. Картини Вей Жун колекціонуються по всьому світу приватними колекціонерами та музеями, що є свідченням її впливу та популярності [100].

26 вересня 2016 року в Центральній академії образотворчих мистецтв відкрилася виставка Вей Жун (випускниці цієї альма-матер), що викликала дискусії з мистецької цінності фотореалістичних робіт в сучасному живописі

країни. У Китаї цей стиль викликав неоднозначну реакцію: одні захоплюються технічною майстерністю художників, інші ставлять під сумнів його художню глибину порівняно з традиційними чи абстрактними формами мистецтва. Вей Жун стала однією з ключових фігур у цій дискусії, адже її жанрові сцени (зображення повсякденного життя, людських взаємин і тихих моментів) поєднують вражаючу точність із тонким емоційним підтекстом.

Картина Вей Жун «На пляжі» (іл. 3.4.12) виконана у фотореалістичній техніці, з ретельною увагою до тонального контрасту та кольорового балансу теплих відтінків, що нагадують старі кольорові світлини. Мисткиня не зупиняється на втіленні образів певних індивідуальних характеристик персонажів, вони уніфіковані в загальний контекст образу відпочиваючих сонячним вихідним днем на пляжі. Тепла палітра з домінуванням піщаних відтінків, червонувато-коричневих тонів купальника фігури на передньому плані та яскраво-помаранчевого кольору рятувального круга задає колористичний лад живописної роботи. Ці елементи тонко контрастують з приглушеними синіми та зеленими кольорами океану, що пронизані білою піною хвиль, які розбиваються об берег, підсилюючи глибину перспективи. Композиція динамічна і збалансована розташування фігур на пляжі, створюючи перспективу під низьким кутом, що зосереджує глядача на краю води.

Технічно ця робота є повною імітацією старої кольорової фотографії, зокрема, текстурних контрастів між зернистим піском, брижами води та трошки вигорілими кольорами одягу жінок. Традиційні китайські композиційні принципи горизонтального структурування (берегової лінії) та вертикального розміщення фігур співіснують із західними техніками лінійної перспективи та світлотіні. Символічно, рятувальні круги є поєднуючим зв'язком між фігурами дорослих і дітьми як взаємодія між поколіннями, що натякає на увагу до сімейних цінностей. Сама мисткиня акцентувала у своїх інтерв'ю, що після народження дитини, в її роботах все більше з'явилося сімейних сцен, що втілювало її щоденне життя і спостереження.

Поєднання гіперреалістичних деталей (наприклад, текстури шкіри, динаміки води) з приглушеною кольоровою модуляцією та структурованою композицією поєднує фотореалізм і традиційну естетику, відображаючи сучасний китайський мистецький дискурс про сучасність і культурну спадщину. Приглушена гама та ностальгічна колористика пропонують навмисне архівування швидкоплинної миті, що узгоджується з акцентом фотореалізму на фіксації швидкоплинної візуальної правди, одночасно вбудовуючи метафоричні шари через повсякденну іконографію.

Одна з робіт Вей Жун, відома під назвою «Друзі» (іл. 3.4.13), переносить глядача в буденну, але надзвичайно щирі й людяну сцену – зустріч літніх жінок у громадському просторі, ймовірно, чайній. На перший погляд – це фіксація звичайного моменту з повсякденного життя. Проте саме така буденність у мистецькому виконанні набуває глибокого змісту й здатна викликати емоційний відгук. В роботі немає нарочитої драматургії чи ефектних композиційних ходів, проте саме ця природність і ненав'язливість створюють ефект присутності та дозволяють споглядати зображене з довірою та співпереживанням.

Художниця ніби «відходить» на задній план, надаючи глядачеві простір для самостійної інтерпретації. Така стратегія цілком відповідає творчому підходу художниці, для якого характерним є відмова від прямолінійного авторського послання. Завдяки цьому зображення розкривається з різних боків: через кольори, жести, погляди й зв'язки між персонажами, формуючи багатозначний образ, що «виходить за межі намірів автора» [100].

У своїй картині «Кока-кола» (іл. 3.4.14) Вей Жун порушує тему глобалізації, впливу споживчої культури та медіа на сучасне китайське суспільство. Вона демонструє, як символи західного капіталізму (зокрема, бренди на кшталт Coca-Cola) стали звичними елементами щоденного міського ландшафту в Китаї. Композиція з трьома дівчатами, що проходять повз рекламний щит із усміхненою моделлю та пляшкою коли, втілює зіткнення реальності та образу. Це скоріше не жанрова сцена, а іронічне спостереження

за симуляком сучасного життя. Мисткиня відтворює сцену з фотографічною точністю, з особливою увагою до освітлення, текстури одягу, виразів облич і навіть тіней. Проте за зовнішнім реалізмом прихована глибша концепція – дослідження впливу комерційного образу на масову свідомість. Картина побудована на візуальному контрасті: справжні дівчата на передньому плані рухаються в протилежному напрямку до «дівчини з реклами», яка застигла у вічній усмішці. Це створює враження діалогу між справжнім і репрезентованим світом. Також цікавим є парадоксальний візуальний ритм: дівчата в джинсах повторюють динаміку рекламного образу, ніби навмисно підкреслюючи уніфікованість жіночих образів у масовій культурі.

Робота вирізняється контрастом кольорів – червоний рекламного банеру (з відсилкою до бренду Coca-Cola) конфліктує з приглушеною палітрою навколишнього середовища та одягу дівчат. Таким чином створюється напруга між природною буденністю й нав'язливою глянцевістю рекламного простору. У картині очевидна іронія – усмішка дівчини з реклами є занадто яскравою, навіть неприродною, у порівнянні з обличчями справжніх перехожих. Художниця натякає на певну фальшивість рекламних обіцянок щастя, які контрастують із звичайною молоддю, зайнятою власними турботами. Ця робота Вей Жун є зразком соціально-критичного фотореалізму в китайському живописі 2000-х років. Вона порушує питання ідентичності, культурної гібридності та масової естетики в умовах стрімкої модернізації. Обираючи як головну героїню рекламу, а не людину, художниця ставить під сумнів пріоритети сучасної візуальної культури.

Поширене непорозуміння щодо «фотоживопису» полягає в тому, що це просто виконання художником чогось, що може зробити камера, або навіть «зробити краще». Зовсім навпаки «механічне» відтворення не є використанням механічного відтворення. Між фотографіями та картинами існує межа, яку неможливо перетнути жодним чином. Завдяки втручанням руки художника протягом годин, днів чи навіть років, «фотоживопис» досягає того, чого фотографії досягти не можуть. Художники обирають фотографії та детально їх

втілюють; вони ніби просто «копіюють», але цей, здавалося б, «беземоційний опис», як і «письмо нульового ступеня» в оповіді, має глибоке розуміння. Їхні роботи давно вийшли за межі світлочутливих пікселів, представлених камерою, відновлюючи людей, речі та об'єкти на фотографіях до їхньої власної структури або створюючи навмисні тони, щоб представити їх більш «чітко» на полотні.

За словами мисткині: «Я вирішила використовувати фотографії як матеріали, тому що мені подобається реальність, яка виражається в ненавмисних моментах, що відрізняється від ідеальної суб'єктивної реальності, створеної художниками в традиційному мистецтві. Навіть якщо це суто об'єктивний ескіз, об'єкт буде неприродним і нереальним через те, що його довго спостерігають, тому цей спосіб творення є найбільш підходящим для моєї естетики та найзручнішим; замість того, щоб закінчуватися на етапі фотографії та довго відтворювати фотографії, оскільки я люблю спосіб малювання, вибираючи матеріали, я повинен уникати фотографій, таких як фотографічні роботи, так званої «антитрадиційної естетики живопису та антитрадиційної естетики фотографії» [101].

Окремою лінією в фотореалістичному живопису Китаю є поєднання технічної точності із фантастичною складовою сюжету, що притаманно напряму сюрреалізму. У китайському мистецтві ці два напрями злилися, створивши гібридний стиль, де фотореалістична техніка поєднується з мрійливими, абсурдними елементами. Одним із яскравих представників цього стилю є китайський художник Сюй Ман'яо (徐芒耀), чії серії робіт «Моя мрія» (Мої сни) та «Скульптурна студія» стали втіленням його творчого пошуку нових шляхів розвитку сучасного станкового живопису Китаю.

Народжений у 1945 році в Шанхаї, він закінчив відділення олійного живопису Китайської академії мистецтв у 1980 році (під керівництвом професора Ван Девея та професора Цзінь Шаньї) та продовжив викладати на відділенні олійного живопису. З 1984 по 1986 рік Міністерство культури та Китайська академія мистецтв відібрали його для навчання до Франції. Сюй

Ман'яо зазнав значного впливу під час навчання у 1980-х роках у Парижі в École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, де він працював під керівництвом професора П'єра Галона та захопився сюрреалізмом [153].

На ранньому етапі своєї творчості Сюй Ман'яо зосередився на реалістичному живописі, але відчував розгубленість перед розмаїттям європейських художніх течій. У Парижі митець познайомився з творчістю бельгійського сюрреаліста Рене Магрітта (1898–1967), відомого реалістичною технікою при зображенні гротескних і «таємничих» сюжетів. Під впливом майстра Сюй Ман'яо розпочав інтегрувати сюрреалістичні елементи у свої роботи. З 1985 року Сюй Ман'яо також захопився романами Франца Кафки (1883–1924) та сюрреалістичними фільмами, що посилили його інтерес до абсурду та підсвідомого [152, с. 3].

У 1986 році, після повернення з Франції, Сюй Ман'яо отримав запрошення взяти участь у Національній виставці олійного живопису. «Моя мрія» стала його першою роботою після повернення до Китаю. За словами митця, назва виникла спонтанно, коли він готував роботу до подачі на виставку: «Я вірю в будь-які абсурдні речі у снах і часто вважаю їх абсурдними та смішними після пробудження». Живописна робота «Моя мрія» не має політичного чи соціального підтексту, а відображає вплив сучасного живописного мислення, яке митець засвоїв у Франції. Картину було визнано найпопулярнішою роботою на виставці, що отримала нагороду на першій національній виставці олійного живопису в Китаї.

Перша робота серії – репрезентативна картина митця де людина, немов прориває стіну, півтулубом вже з'явившись із глибини, одночасно мчить уперед, однак у цю мить є завислою у просторі. Цей образ став символом нової епохи в китайському живописі. Відтоді вся серія поєднує фотореалізм (детальна фактура тріщин, руїн, фарби стін) з сюрреалістичними алюзіями, де реальність зустрічається з фантазією, свідомість із ілюзією.

У першій роботі серії «Моя мрія» (іл. 3.4.18) представлена чоловіча постать, що ніби проростає зі стіни: частини тіла (голова, руки, ноги)

виступають із тріщин, решта залишається захованою в структурі матеріалу. Стіна глибокого червоно-коричневого кольору з облупленою фарбою сама по собі стає персонажем, уособленням бар'єру й метафоричною межею між двома реальностями. Сюрреалістичний елемент – тіло, що з'являється з плоскості, ніби вийшло із сну, підсилюється фотореалістичною системою фактур і глибини, які роблять момент переконливим і внутрішньо тривожним.

У другій роботі серії «Молодий науковець» (іл. 3.4.19) людське тіло виходить із дерев'яної поверхні, але також фрагментоване: тулуб, голова й рука ніби зависли у межах панелі. Простір композиції створює внутрішню напругу через порушення нормальної логіки, що властиво сюрреалізму, але виражено за допомогою академічної точності поєднання технології та концепції, яке властиве стилю Сюй Ман'яо.

У живописній роботі «Мої чотири речі» (іл. 3.4.20) головним елементом виступає автомобіль на тлі кам'янистого фону. Постать чоловіка зігнута, його тіло порушує гладкість металу. Бронзово-блискучий кузов контрастує з грубою землею і матеріальністю тіла людини. Поверхня авто сприймається як дзеркало буття, де кам'яниста поверхня під ногами і образ людини, що робить крок у невідоме, балансують між фізичністю і фантазією. Сюрреалістичні алузії втілені не як ефект, а як думка, що прокладає шлях від реального до внутрішнього. Стіна, машина або бюст – це не просто фон, а символ внутрішнього бар'єру, самоусвідомлення, кроку суб'єкта в інший вимір. Сюрреалізм Сюй Ман'яо – стриманий, думливий, спрямований не на шок, а на фіксацію тонкої напруги між буттям і небуттям.

Колористика в серії робіт варіюється: темні червоні відтінки узгоджуються з сіро-зеленими кольорами. Усі кольори насичені, але ніжні по переходах: художник використовує до п'ятдесяти пігментів, добиваючись ідеального балансу тону й текстури.

Композиційно роботи організовані навколо вертикальних фігур і горизонтальних ліній тріщин, дверей або меж простору. Фігури зображено у стані «напівприсутності» – вони виходять із площини, але ще не

викристалізувані в ній. Це створює напругу між простором і тілом, між матеріальністю і мрією.

Таким чином, серія «Моя мрія» стає прикладом того, як фотореалізм може бути не лише документальним, а метафізичним. Через роботу з фактурою, композицією, кольором і сюрреалістичною концепцією Сюй Ман'яо створює твори, що мовби «запускають сон» у глядача: вони застигли, але динамічні; реальні, але фантастичні; точні в деталях, але відкриті до множинності інтерпретацій.

У серії живописних творів «Скульптурна студія» китайський художник поєднує фотореалістичну манеру з концептуальним наповненням та сюрреалістичними алюзіями, створюючи багатопланову візуальну мову, в якій детальність зображеного світу не лише фіксує матеріальну реальність, а й розкриває її умовність, подібну до сну чи марення. Технічна довершеність і точність, із якими автор виписує текстури шкіри, поверхню гіпсу, тіні, що лягають на підлогу майстерні, надає образам реальності, якої глядач майже торкається очима. Водночас композиційна структура і концептуальні колізії вводять у простір метафізичного – у межову зону між матеріальним і уявним, між тілом і його відображенням, між творцем і творінням.

У ключових картинах серії, «Виготовлення форм» (іл. 3.4.22) та «Розфарбовування» (іл. 3.4.23), присутній ефект дзеркального обміну, який викликає відчуття зсуву ідентичностей. У першій роботі глядач бачить скульптора, чия голова замінена масивною формою, тоді як скульптурна фігура (об'єкт) має виразно зображене людське обличчя. Така інверсія функцій, коли суб'єкт отримує властивості об'єкта і навпаки, змушує поставити під сумнів межі авторства і буття. Скульптор більше не творець, а частина матеріалу, тоді як витвір набуває автономності, спроможної дивитися у відповідь. Подібний ефект описував сам художник: «По-перше, коли ми дивимося на об'єкт, ми можемо виявити, що об'єкт одночасно є єдиною тінню, і в одній лінії зору об'єкти спереду та ззаду є подвійними тінями, а частково прозорі подвійні тіні прозорі та мають усі фактори яскравості, відтінку та форми... Чому б нам не

виразити явище, яке ми сприймаємо?» Це не просто технічне завдання, а філософське питання про спосіб сприйняття дійсності та її відтворення через медіум живопису [60].

У роботі «Скульптурна студія. Розфарбовування» (іл. 3.4.23) художник ще глибше занурюється в площину абсурду. Скульптор відокремлює власну голову, кладе її на стіл і починає її розмальовувати – як реальну скульптуру, що потребує остаточного художнього жесту. Така сцена відсилає до традицій сюрреалізму, зокрема до метафізичних образів одного з засновників сюрреалізму італійського художника Джорджо де Кіріко (1888–1978) та експериментів Рене Магрітта з темою самоті, відображення і множинності. Водночас візуальна сторона твору є бездоганною: фактурність гіпсового тіла позаду скульптора, його потріскана поверхня, яку майстер ретельно виписує, – наділена м'якими ногами з реалістично змодельованою шкірою. Це з'єднання реального й вигаданого, живого та неживого, створює певний зсув реальності, її розщеплення, яке не дозволяє глядачеві бути пасивним спостерігачем.

Колористика серії загалом стримана, з переважанням сірих, гіпсово-білих, землистих тонів, що надають роботам медитативного та відстороненого звучання. Ці кольори позбавлені емоційного тиску, але водночас підсилюють ефект гіперреальності, в якій кожна тріщина чи відблиск на поверхні сприймаються як візуальний факт. Саме завдяки цій тонкій грі світлотіні та фактур Сюй Ман'яо досягає глибини зображення, яка виходить за межі звичного. Він зазначав: «Щоб яскраво виразити його ефект, нам потрібно використовувати делікатні конкретні методи його вираження». І саме делікатність у поєднанні з інтелектуальною концептуальністю надають цій серії особливої сили [60].

Таким чином, фотореалістичні тенденції в серії «Скульптурна студія» не зводяться лише до технічного копіювання видимого. Вони розгортаються у філософське дослідження подвійної природи зору та образу, статусу художника і твору, тілесності й ілюзії. Сюрреалістичні алюзії з'являються тут як наслідок поглибленого реалізму, як природне продовження спроби

зобразити не лише зовнішній вигляд предмета, а й складну, багат шарову дійсність, яка включає внутрішні стани, сні, ілюзії та сприйняття. У цьому, з точки зору Сюй Ман'яо, полягає суть сучасного китайського фотореалізму – поєднання технічної точності з концептуальною парадоксальністю.

Новації Ши Чонга (石冲, 1963–2025), що наближені до експериментів у станковому живописі Сюй Ман'яо, полягають у спрощенні людської фігури до символу, потовщенні локального кольорового шару, щоб підкреслити текстуру картини, та додаванні тканини та гіпсу, щоб посилити відчуття фактурності і матеріальності. Поєднання різних матеріалів та художніх методів заклало основу для його майбутнього розвитку у дуже самобутній «новий фігуративний живопис». Ши Чонг закінчив Хубейський інститут образотворчих мистецтв у 1987 році. За віком та академічними техніками, які вивчав, він має багато спільного з художниками «нового покоління» [149]. Ши Чонг започаткував новий спосіб художнього вираження на початку 1990-х років: від концепції до інсталяції, а потім від реальних об'єктів до живопису.

Художник у роботі «Людина, що йде» (іл. 3.4.24), витягує тіло по вертикалі та зображує його як абстрактний символ з грубого матеріалу, створюючи метафору життя в широкому сенсі. Реалістичності гіпсової «людини» достатньо, щоб стати діаграмою абсурдності та безпорадності виживання, цього цілком вистачає, щоб пробудити у глядачів роздуми про такі твердження, як людське існування, людська історія, людство та цивілізація.

Ши Чонг використовує «перетин» засобів перформансу і фотореалістичного живопису. Фактично, Ши Чонг використовує фотографії для фіксації об'єктів, наслідує фотографії за допомогою реалістичної техніки та використовує їх як «необхідну ланку» для створення живописної роботи.

Він вважає, що проблема олійного живопису полягає не в самому живописі, а в «скільки глибокого досвіду та логічного художнього вираження має творіння художника» [145]. Саме це «концептуальне» втручання, яке суперечить традиційному мистецтву, змусило його прогресувати в процесі постійного пристосування до сучасного китайського мистецтва. Людина, що

йде» також стала унікальною та глибокою ознакою часу кінця минулого століття, оскільки вона відрізняється від самоописів звичайного світу мистецтвом «нового покоління» на початку 1990-х років, а також від глузування з реального життя мистецтвом «цинічного реалізму» та не відповідає популярному «політичному поп-арту». «Людина, що йде» – це ствердження нової форми «піднесеного» мистецтва в період розчинення великих наративів, продовження метафізичних пошуків в епоху відмови від «ізмів» та збереження прагнення до «чистої раціональності» в ірраціональну епоху.

Зображення сушеної риби, яке розміщене в руках гипсової людини вже з'являлася ще в його ранній роботі «Внутрішня структура риби» (1992), демонструючи духовний зв'язок між його роботами з тілами та серією «Сушена риба» [201]. Процес роботи митця з натурної гипсової форми є початком інсталяційного мистецтва Ши Чонга. Коли ця модель з'являється на картині, вона розташовується в типовому, замкнутому класичному просторі. Сильний ефект внутрішнього бічного світла, локальний тон фону, чітка обробка контурів та рівень кольору створюють вигляд класичної скульптури. Ретельно продумані сліди текстури поверхні тіла особливо вражають, оскільки вони підпорядковуються загальному урочистому та раціональному тону. Залишки розбитого гіпсу символізують духовну спрямованість, страждання, але терпіння.

Картини Ши Чонга поєднують в собі перформанс, інсталяцію та живопис. Це також пов'язано з досвідом роботи Ши Чонга в сценічному дизайні в Хубейській трупі пісні та танцю після закінчення факультету олійного живопису Хубейської академії образотворчих мистецтв у 1987 році. У роботі «Сучасний краєвид» (іл. 3.4.26), дівчина в дзеркальному кубі є метафорою відчуження та духовної дилеми людей у реальності. «Сучасний краєвид» Ши Чонга стає не тільки віртуозною демонстрацією технічних можливостей фотореалізму, а й філософським висловом нового типу простору,

в якому зникають кордони між мистецтвом і технологією, автором і глядачем, поверхнею і глибиною [201].

Ван Лунцзюнь (王龍軍, р.н. 1980) – видатний представник нового покоління китайських художників, який поєднує традиції академічної живописної школи та інновації сучасної культури. Отримавши художню освіту в Центральній академії образотворчих мистецтв у Пекіні, він від початку своєї кар'єри прагнув до експерименту й втілення у живописі цілком нових площин досвіду – особистого і колективного [96].

Монументальна композиція митця «Таємничий сад» (іл. 3.4.27, 3.4.28) демонструє виняткову технічну майстерність, притаманну фотореалізму: художник детально відтворює фактури шкіри, тканини, рослинності, шкіри тварини, передаючи матеріальність мотиву з надзвичайною точністю. Сюжетна лінія містить групу жінок у екзотичних шатах, що перебувають у фантастичному, дещо міфологізованому ландшафті – одразу впадає у вічі носоріг, на якому сидить одна з героїнь. Ця сцена – своєрідний сон-медитація, що перегукується з архаїчними образами муз і покровительок, пронизана духом мрійливості та натяками на сакральність жіночої спільноти. Мотив музики й руху протиставлений абсолютній статиці, спокою й гармонії природи.

У роботі поєднано дві логіки: технічне досягнення фотореалізму і міфологізовану нарацію, де кожен елемент, від шати до листка, одночасно існує у площині точного натуралістичного переліку й символічної ансамблевості. Колорит композиції будується на поєднанні теплих охристих тонів із м'якими тінями, що створює ефект вечірнього світла, занурює у розслаблену атмосферу, мов у колективний сон чи спогад. В сучасному станковому живописі така «гібридність», зміщення фотореалістичної техніки до сервісу візуального міфу, відкриває нові горизонти для подальших експериментів із простором, наративом, ідентичністю – адже фотографічно-достовірна мова тут слугує не цілям документального дослідження, а побудові складної метафоричної моделі світу, уникаючи поверхової реальності на користь враження «казки для дорослих».

Образ носорога як символу сили й захисту, а також образ саду як простору уяви, діалогу природи та культури – створюють багатопланову систему відсилань, відкривають простір для гри уяви глядача. В роботі зникають межі між натурою й вигадкою, а сам акт споглядання робить глядача співучасником, запрошуючи його до особистої інтерпретації побаченого. Ван Лунцзюнь у цьому творі виступає не лише академічно вправним реалістом, а й фантазійним оповідачем, який створює складні, багатозначні міфи про сучасне покоління, перетворюючи пейзаж і людину в поле нових сенсів. Його «Таємничий сад» є яскравим прикладом того, як митці сучасного фотореалізму в Китаї не лише копіюють видиму матеріальність, а й транслиують глибини колективної ідентичності, соціальної фантазії як вищого способу взаємодії людини зі світом.

Живописна робота Ван Лунцзюня «Ехо» (іл. 3.4.29) є видатним прикладом «нового реалізму» в сучасному китайському мистецтві, що поєднує фотореалістичну техніку з багатошаровим символізмом. Цей твір поєднує портретну та жанрову композицію. У центрі композиції – дві молоді жінки, що сидять під масивним корінням баньяну. Стилістично твір вражає своєю фотореалістичною точністю, що проявляється в детальному відтворенні текстур: шорстка кора баньяну, гладка шкіра жінок і шкіряста шкура носорогів передані з надзвичайною достовірністю. Ця увага до деталей, характерна для традиційного китайського мистецтва, поєднується з сучасною технікою олійного живопису, що дозволяє художнику долати розрив між усталеними художніми традиціями та новою хвилею реалізму. Використання «неглибокої глибини» фокусує увагу на центральних постатях, тоді як злегка піднята лінія перспективи забезпечує всебічний огляд сцени. Кольорова палітра, що складається з глибоких зелених, коричневих і помаранчевих відтінків, посилює містичну атмосферу, підкреслює її загадковість. Жіноче вбрання, витримане в традиційній китайській естетиці додає нотку ностальгії та давнини, тоді як гра світла й тіні на жіночих фігурах акцентує ключові елементи композиції.

Іконографічно «Ехо» насичене символами, що розкриваються як в окремих елементах, так і в їхній взаємодії. Баньян, центральний мотив картини, є традиційним символом довголіття, взаємозв'язку та культурної стійкості в китайській культурі. Його масивне коріння, що обрамляє сцену, виступає метафорою глибоких культурних коренів і вічної мудрості. Дві молоді жінки, що сидять під деревом, уособлюють вразливість і ефемерність людського життя. Гра жінок з тонким прутом та на струнному інструменті, схожому на рабаб, відсилають до духовних і культурних практик, що передаються через віки в Китаї. Жінки виступають носіями традицій і пам'яті, що підкреслюється їхнім традиційним вбранням, яке поєднує історичні впливи з сучасними нотками.

Два носороги, що фланкують жінок, додають сцені загадковості та сюрреалістичного підтексту. Як символи сили та природного світу, вони протиставляються вразливості жінок, нагадуючи про напругу між людською крихкістю та природною стійкістю. Їхня присутність також може бути інтерпретована як коментар до екологічних проблем, підкреслюючи вразливість природи в сучасному світі. Цей контраст між древнім деревом, молодими жінками та носорогами відображає багатозначність картини, де кожен елемент набуває символічного навантаження у взаємодії з іншими.

Тьмяні сутінки, стародавні дерева з переплетеними гілками та стародавні велетенські звірі утворюють таємниче відчуття. Ці емоції та спогади тісно пов'язані з дитинством художника. Коли він жив біля підніжжя гір у дитинстві, щоразу, коли небо поступово темніло, в уяві хлопчика з'являлися персонажі та тварини з дивних історій, які розповідав його дідусь. Він завжди відчував, що в глибоких горах та старих лісах є невідомі й дивовижні звірі, які роблять якісь неймовірні речі. Йому здавалось, що існують чудовиська в горах, які розпалювали багаття в темну ніч і видавали неймовірні звуки за допомогою дивних інструментів, або шепотіли під світлячками, або їздили на велетенських звірах групами. Це туманне відчуття старовинних

уявлень і легенд, на думку митця, повинно і сьогодні викликати благоговіння людей перед гірськими ландшафтами Китаю [97].

Назва «Ехо» є квінтесенцією твору, натякаючи на відлуння культурної пам'яті та діалог між минулим і сьогоденням. Це відлуння проявляється в зіставленні символів: баньян як знак вічного оновлення, жінки як уособлення швидкоплинності життя, і носороги як нагадування про стійкість природи. Використання тонкої метафори вимагає від глядача активного сприйняття зв'язку між цими, здавалося б, несумісними елементами, спонукаючи до роздумів про долю, традиції та плин часу.

Водночас фотореалістична техніка, з її акцентом на точність і тактильність, вводить твір у сучасний контекст, роблячи його частиною «нового реалізму». Ця подвійність дозволяє Ван Лунцзюню не лише вшановувати культурну спадщину, але й переосмислювати її через сучасну візуальну мову.

Висновки до третього розділу. Розвиток китайського фотореалістичного живопису простежується з 1990-х років, поглинаючи техніки західного фотореалізму та інтегруючи традиційні китайські культурні елементи, що формує унікальний східний гіперреалістичний стиль. Китайські художники досліджують філософські теми, такі як реальність та ілюзія, традиція та сучасність, за допомогою надзвичайно детальних зображень.

Виявлено, що фотореалізм у пейзажному жанрі сучасного китайського олійного живопису є відносно рідкісним явищем, що пояснюється перевагою інших художніх підходів, зокрема імпресіонізму та експресіонізму, які більш органічно узгоджуються з традиційною китайською візуальною культурою. Пейзажисти фотореалістичного напрямку поєднують технічну досконалість із монументальністю, перетворюючи звичайні краєвиди на художні документи епохи (Чень Іфей, Фен Шаосі, Цзянь Чунлін, Рен Чже).

Визначено, що фотореалізм у жанрі натюрморту вирізняється багатшаровістю художніх смислів, у яких зливаються спадщина традиційної

культури Китаю та виклики сучасності. Живописні твори цього напрямку виступають яскравими прикладами постмодерного переосмислення натюрмортного жанру, де збережено естетику класичних жанрових канонів, але водночас вони піддаються глибокій інтерпретації крізь призму новітніх ідей і технологічних образів (Ву Фен, Лю Сяндун). Китайські митці фотореалізму поєднують ретельно вибудовану матеріальність предметного світу з алюзіями на трансгуманістичне майбутнє, у якому людина та технологія співіснують у нових формах взаємодії (Ті Сінь, Лю Сяндун).

Традиційні мотиви, символи й колористичні рішення, притаманні національній образності, нерідко вступають у діалог із гіпердеталізованими зображеннями предметів сучасного побуту, індустріальних форм або технологічних об'єктів (Ленг Джун). Така комбінація створює ефект подвійної перспективи – занурення у візуальну пам'ять культури та водночас прогнозування її потенційних векторів розвитку. Внаслідок цього натюрморти в китайському фотореалізмі набувають не лише декоративно-естетичного, а й філософського виміру, стаючи своєрідними метафорами культурної тяглості та водночас гнучкості національної ідентичності в умовах глобалізації.

У портретному жанрі фотореалізм розкриває глибокі психологічні стани, акцентуючись на внутрішніх переживаннях героїв, а не на зовнішній дії (Лі Гуйцзюнь, Ань Цзін, Фан Сюєсянь, Ху Іфань, Чжань Юй). Художники досягають цього завдяки гіперреалістичній точності, ідеальній передачі світлотіні та майстерному використанню гладкого шару фарби, що наближає зображення до фотографічної достовірності та досконалості.

У жанровому живописі фотореалізм стає художнім маніфестом повсякденності, фіксуючи звичайні моменти життя з надзвичайною деталізацією. Китайські митці перетворюють буденні сцени на високохудожні образи, поєднуючи технічну досконалість із символічними підтекстами. Особливу роль відіграє робота з текстурами, інтер'єрами та світлом, які не лише доповнюють композицію, а й занурюють глядача в атмосферу твору.

Сучасні китайські художники-фотореалісти, таким чином, поєднують віртуозну техніку з концептуальною глибиною, переосмислюючи традиційні сюжети через призму гіперреалізму. Від сільських мотивів (Ван Кеджу, Лонг Лійоу, Чжан Ібо) до міфологічних відсилань (Сюй Ман'яо, Ши Чонг, Ван Лунцзюнь) фотореалізм залишається інструментом художньої рефлексії митців, які поєднують в своїй творчості глобальні впливи з унікальним національним стилем.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз англomовних джерел показав, що переважна більшість наукових і критичних публікацій присвячена етапам становлення та розвитку фотореалізму в США, починаючи з кінця 1960-х років, коли рух виник як реакція на абстрактний експресіонізм, концептуалізм та мінімалізм, натхненний іконографією поп-арту (Л. Майзел, Л. Чейз, М. Буньян, Д. Вілмердінг та ін.). У цих дослідженнях фотореалізм представлений як напрям сучасної візуальної культури, де фотографія стає домінуючим медіумом.

Аналіз китайськомовних публікацій (У Шуан, Пен Конг, Ву Хунг, Лю Чунь та ін.) за темою дослідження вказує на фрагментарне представлення фотореалізму як самостійного явища, де він переважно інтегрується в ширшу категорію «нового реалізму», що сформувався в Китаї у 1980–1990-ті роки під впливом економічних реформ та західної культури. У цих працях акцент робиться на запозиченні західних технік гіперреалізму та їх адаптації до китайських традицій, таких як гармонія форм, символізм об'єктів і філософське переосмислення повсякденності.

Україномовні публікації з фотореалістичного напрямку носять доволі фрагментарний характер, та стосуються окремих особистостей, чи то кольорових та техніко-стильових аспектів, або окремих жанрів фотореалістичного живопису (О. Афоніна, Ген Чжижун, Ван Вейке, Лю Хаотянь).

2. У роботі визначено, що фотореалістичні тенденції в китайському станковому живописі з'явилися в межах розвитку неореалізму після 1989 року, коли митці отримали більшу свободу для експериментів і розпочали активно інтегрувати західні техніки у власну традицію. Визначено, що американський фотореалізм передусім уособлює технічну досконалість і точність зображення, тоді як у китайському мистецтві він виконує роль засобу поєднання традиційного та інноваційного, локального та універсального. У Китаї в

рамках розвитку неореалізму митці (Ло Чжунлі, Чень Даньцін, Хе Дуолінг, Ай Сюань) адаптували фотореалізм до місцевих художніх традицій, створюючи унікальний синтез естетики Сходу і Заходу.

3. Національні риси фотореалізму в китайському живописі проявляються через синтез традиційної іконографії, символіки та орнаментики з сучасною гіперреалістичною технікою, що відображає унікальність китайської культурної ідентичності. Цей напрям у мистецтві охоплює різні жанри – натюрморт, портрет, пейзаж та жанровий живопис, кожен з яких має свої особливості, але поєднаний спільними рисами: умовністю простору, орнаментикою, сюрреалістичними співвідношеннями об'єктів і середовища, увагою до фактур (скло, целофан, камінь, тканини, фрукти).

4. Фотореалізм у пейзажному жанрі Китаю є відносно рідкісним явищем, що пояснюється перевагою інших художніх підходів, зокрема імпресіонізму та експресіонізму, які більш органічно узгоджуються з традиційною китайською культурою. Імпресіоністичні та експресіоністичні техніки дозволяють передавати мінливість атмосфери, емоційний настрій та поетичну узагальненість образу природи, що має глибоке коріння у спадщині класичного живопису шаньшуй, орієнтованого не на точну фіксацію деталей, а на вираження духовної сутності ландшафту. Натомість фотореалізм вимагає максимальної точності, зосередженості на фактурі, світлотіні та оптичних ефектах, що передбачає більш аналітичне та технічне ставлення до зображення, яке суперечить медитативній пейзажній традиції Сходу.

Фотореалістичні пейзажі відрізняються монументальністю та панорамністю, де масштаб зображеного простору, від розлогих сільських краєвидів із детальною передачею природних форм і текстур, до складних міських панорам, репрезентує унікальну версію фотореалізму. Пейзажисти спираються на традиційні мотиви китайського живопису, увагу до текстур природних елементів (гори, річки, туман). Сюрреалістичні алюзії прочитуються у неочікуваних поєднаннях природних і антропогенних об'єктів та грі з масштабом.

Центральним образотворчим прийомом стає «технічна безшовність живописного виконання» (глянцевість поверхні полотна), що дозволяє стирати звичні межі між живописом і фотографією. Ця еволюція, що набула поширення з 1990-х років під впливом глобалізації та західних гіперреалістичних практик, відображає ширший постмодерний зсув у китайському мистецтві, де пейзаж перестає бути ідеалізованою репрезентацією природи, натомість акцентуючи «буденну велич» урбанізованого, споживацького та технологізованого простору, позбавленого патетики традиційної китайського напрямку шаньшуй чи європейського романтизму. Такі тенденції надають пейзажу філософського виміру, перетворюючи його на метафору культурної тягlosti та гнучкості національної ідентичності в умовах глобалізації, де фотореалізм стає мостом між спадщиною шаньшуй та футуристичними трансформаціями візуальної реальності.

5. Фотореалістичні натюрморти китайських митців виходять за межі технічного відтворення реальності, перетворюючись на складний діалог із живописною традицією династичного Китаю. Зображення символічних об'єктів (квітів, посуду, фруктів) у гіперреалістичній манері розкриває діалектику вічності й миттєвості, де технологічна точність стає засобом передачі архетипічних образів китайської культури (Бу Фен, Лю Сяндун). Фотореалістична техніка підкреслює фактури матеріалів – прозорість скла, блиск целофану, текстуру каменю чи тканини. Орнаментація проявляється у традиційних китайських візерунках на посуді чи текстилі, а простір часто є умовним, з сюрреалістичними комбінаціями об'єктів, що додають творам символічної глибини.

Фотореалізм у китайському натюрмортному живописі поєднує технічну досконалість із глибокою концептуальністю, створюючи багаторівневий простір для інтерпретацій (Ленг Джун, Ті Сінь, Цай Цзе), що перетворює звичайні предмети на носії культурної спадщини. Традиційні елементи, такі як вази з династії Мін чи сувої з каліграфією, часто поєднуються із зображеннями смартфонів або пластикових упаковок, формуючи діалог між

минулим і сучасним. Філософський вимір таких робіт проявляється через концепції «ци» (життєвої енергії) та «шень» (духовної сутності), які наповнюють гіперреалістичні зображення глибинним змістом. Китайські фотореалісти у серіях натюрмортів, або диптихах чи триптихах, досліджують один образ у різних ракурсах, що нагадує принципи традиційних сувоїв, де композиція «розгортається» у часі, що створює ефект руху в статичному зображенні (Ленг Джун, Лю Сяндун). Це свідчить про поєднання принципів західного фотореалізму з китайською концепцією «се-і» (живопис ідеї), де важливий не лише об'єкт, а й його внутрішня енергія (ци).

6. У контексті сучасного китайського олійного живопису фотореалістичні тенденції в портретному жанрі являють собою еволюційний стрибок від традиційного реалізму до гіперреалістичної інтроспекції, де акцент зміщується з зовнішньої динаміки та наративу на глибокі психологічні стани, акцентуючи на внутрішніх переживаннях героїв, а не на зовнішній дії. Визначений інноваційний принцип організації картинної площі – використання митцями овальної рамки всередині прямокутного полотна – це відсилання до класичних китайських ширм або вікон, які в традиційному мистецтві відокремлювали світ природи від внутрішнього простору. У результаті, фотореалізм у китайському портретному живописі не лише технічно вдосконалює жанр, але й надає йому глибокого культурного та психологічного виміру, що заснований на синтезі історичної спадщини з інноваціями глобальної візуальної культури, де гіпердеталізація стає засобом для філософського діалогу про ідентичність в епоху технологій.

7. У сучасному жанровому живописі Китаю фотореалістичні тенденції проявляються через два ключові напрями, що відображають гібридність західних впливів і національної ідентичності, де гіперреалістична техніка стає інструментом для постмодерного переосмислення повсякденності. Перший напрям передбачає використання принципу репортажності в документалізації вуличних або повсякденних сцен як ідеї твору, де художники відтворюють фотознімки на полотні, іноді комбінуючи декілька в одній картині

для створення фрагментарного наративу про урбаністичне відчуження або соціальні концепти (Лонг Лійоу, Вей Жун, Сюй Вейсін, Чжан Ібо, Ван Кеджу).

Другий напрям (інсценований фотореалізм) базується на режисурі сцен перед фотографуванням, коли художник створює певну інсталяцію з реальних об'єктів, а потім реконструює її на полотні з фотографічною точністю, перетворюючи інсталяційні сетапи на концептуальні жанрові композиції (Сюй Ман'яо, Ши Чонг). Ці прийоми є прикладами постмодерного переосмислення жанрового живопису, в якому художники поєднують традиційні ремінісценції з алюзіями на трансгуманістичне майбутнє, розмиваючи кордони між випадковим і постановочним, реальністю та ілюзією (Ван Лунцзюнь). Фотомистецтво, як ключовий каталізатор фотореалізму, впливає на композиційні рішення, роботу зі світлом і деталізацію, але китайські художники часто поєднують технічну досконалість із символікою, властивою національній культурі.

Важливою особливістю обох підходів є серійність живописних робіт, що дає змогу розгортати сюжет у часовій і просторовій перспективі. У такий спосіб живопис втрачає статичність і набуває кінематографічного виміру, що відповідає сучасному способу сприйняття інформації. Ще однією особливістю китайського фотореалізму є діалог із цифровою культурою: митці активно імітують ефекти цифрової фотографії та соцмережових фільтрів (розмиття, контраст, накладні кольорові акценти), а ручна техніка протиставляється швидкому автоматизованому копіюванню, піднімаючи питання автентичності мистецького образу у цифрову епоху.

8. Дослідження фотореалізму в китайському олійному живописі відкриває широкі перспективи для подальшого аналізу сучасних художніх практик, оскільки цей напрям виявляє здатність митців до гнучкого поєднання традиційної живописної техніки з новітніми художніми й технологічними інноваціями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. Творчий метод художника-фотореаліста Річарда Естеса в контексті синтезу художніх традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 73. Т. 1. С. 50–54.
2. Бабунич Ю.І. Історичне тло, філософсько-естетична платформа і світоглядні засади українського модернізму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. № 39. С. 38–52.
3. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. Вип. № 49. С. 89–96.
4. Барановська А. С. Естетика фотореалізму 70-х: вплив на сучасні мистецькі практики. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 5. С. 6–12.
5. Барановська А. С. Розуміння терміну «реалізм» у мистецтвознавчій теорії Заходу (від 60-х років ХХ ст. – до сьогодення). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №1. С. 101–105.
6. Бондарчук А.В., Зінько О. В. Мистецтво фотографії та гіперреалізм. Матеріали XLVIII Науково-технічної конференції Інституту соціально-гуманітарних наук. Вінниця: НТКП ВНТУ: Інститут соціально-гуманітарних наук, 2019. С. 38–39.
7. Ван Вейке. Художня мова китайського пейзажного живопису кінця ХІХ – ХХ ст.: західна дослідницька традиція (1940–2010-ті рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип 29, Том 5. 2020. С. 66–74.
8. Ван Ч., Алфьорова З. Жіночий костюм Внутрішньої Монголії в сучасному станковому живописі Китаю. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. XXV (2). 2023. С. 78–85.

9. Ван Цзифен. Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кінець 1970-х – початок 1990-х). *Український мистецтвознавчий дискурс*. Вип. 6, 2024. С. 28–34.
10. Гао Хунган. Американський фотореалізм 1970-х: на межі живопису й фотографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 83, том 1. 2025. С. 102–108.
11. Гао Хунган. Цзянь Чунмін: фотореалізм як міст між традиційним і сучасним китайським пейзажем. *Український мистецтвознавчий дискурс*. № 1. 2025. С. 57–62.
12. Ген Чжижун. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ. № 6. 2018. С. 47–55.
13. Донець О. Б. Символізм дзен у просторі культури. *Культурологічний альманах*. 2024. №. 4. С. 50–56.
14. Ковальова М., Гао Х. Фотореалізм в творчості сучасних китайських художників: пейзажний жанр. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 85, том 2. 2025. С. 85–91.
15. Ковальова М., Лю Ф. Олійний пейзажний живопис в Китаї ХХ століття (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Вип. 33. Дрогобич. 2020. С. 68–75.
16. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 75. Т. 1. 2024. С. 122–129.
17. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтва*. № 50. 2023. С. 37–49.

18. Лагутенко О., Фролова В. Історико-культурні аспекти розвитку символізму в живописі України на межі XIX–XX ст. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. № 2. 2024. С. 81–87.
19. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. Т.1. / Авт. укл. Ковалів Ю.І. К: Видавн. центр «Академія», 2007. 608 с.
<https://archive.org/details/literaturoznachat1/mode/1up?view=theater>
20. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с
21. Лю М. Вплив європейської художньої школи сіянхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 65. Т. 2. 2023. С. 74–82
22. Лю Х. Сучасний китайський сюрреалізм: на прикладі творчості Луї Лю. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. № 44. 2023. С. 71–77.
23. 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*. XXV [1]. 2024. С. 112–118.
24. Новікова О. В., Лагутенко О. А. Вироби цінци доби Сун у музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. №3 (112). 2021. С. 72–83.
25. Огнєва Т. Особливості розвитку сучасного мистецтва і кінематографу у Китаї, Кореї та Японії. *Українські культурологічні студії*. № 1(6). 2020. С. 69–83.
26. Петрова, О. Гіперреалізм струшеної свідомості. *Сучасне мистецтво: Збірник наукових праць*. № 18. 2022. С. 107–110.

27. Приймак О. Історія виникнення гіперреалізму: Основні принципи формування художнього напрямку. *Архітектура та мистецтвознавство*. 2021. С. 32–35.
28. Рибалко С., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини XX ст. : Шанхайська школа. *HUDPROM: The Український журнал з мистецтва і дизайну*. № 1. 2023. С. 66–77.
29. Соболев О., Токар М., Ковальова М. Новий реалізм як дзеркало сучасного китайського суспільства: між модернізацією і традицією. *HUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну*. XXVI [1]. 2024. С. 103–112.
30. Соловийов О. Тенденції розвитку сучасного українського мистецтва (2000–2020). *Образотворче мистецтво*. 2022. <https://fineartsukraine.wordpress.com/2022/01/21>
31. 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*. XXVI [2]. 2024. С. 83–91.
32. Сунь Ке. Унікальні стилістичні риси китайського олійного живопису: європейський вплив. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 14. 2008. С. 135–141.
33. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду шрамів мистецтва та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. № 37. 2018. С. 285–304.
34. Сяотянь Гао. Перформативні практики в сучасному образотворчому мистецтві Китаю: морфологічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Вип. 69, т. 3. 2023. С. 84–91.
35. Цю Чжуанюй. Тема тибету в олійному фігуративному мистецтві Китаю кінця XX – початку XXI ст. *Український мистецтвознавчий дискурс*. (6). 2023. С. 105–114.

36. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. *Art and Design*. № 4 (20). 2022. С. 121–132.
37. Чжан Чже, Корнєв А.Ю. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. № 1. 2023. С. 55–61.
38. 35 приголомшливих гіперреалістичних картин. URL: <https://www.depo.ua/ukr/life/35-prigolomshlivih-giperrealistichnih-kartin-22112016220000>
39. Andrews J. *Chronology of Chinese Avant-Garde Art, 1979–1993*. Columbus: Wexner Center for the Arts, Ohio State University, 1993. Pp. 14–19.
40. Andrews J. F., Kuiyi S. *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press, 2012. 384 p.
41. Barnhart R., Yang Xin, Nie Chongzheng & more. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale: University Press, 2002. 416 p.
42. Baskind S. Everybody thought I was Catholic: Audrey Flack's Jewish Identity. *American Art. University of Chicago Press*. Vol. 23. N 1, 2009. Pp. 104–115.
43. Battcock G. *Super Realism: A Critical Anthology*. New York: A Dutton Paperback, 1975. 322 p.
44. Battcock G., Nickas R. *The art of performance: A Critical Anthology*. New York: Published by E. P. Dutton, 1985. 372 p.
45. Berg D., Strafella G. China's Avant-Garde, 1978–2018. 2022. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780429325304/china-avant-garde-1978%E2%80%9C2018-daria-berg-giorgio-strafella>
46. Bunyan Marcus. Exhibition: «Picturing America: Photorealism in the 1970s' at Deutsche Guggenheim, Berlin». 2.04.2009. URL: <https://artblart.com/tag/ralph-goings-airstream/>.
47. Chalumeau J. L. *Peinture et photographie: Pop art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop*. Chêne, 2010. 224 p.
48. Chase L. *Hyperrealism*. New York: Rizzoli, 1975. 74 p.
49. Chase L. *Photorealism: A Critical Anthology*. New York: Thames and Hudson, 1975. Pp. 23–37.

50. Chase L. Photo-Realism: Post Modernist Illusionism. *Art International*, March/April, 1976. Pp. 14–27.
51. Chase L., Knoll N, Letze O. Photorealism: 50 Years of Hyperrealistic Painting. Hatje Cantz, 2013. 200 p.
52. Cormand M. Exploring Hyperrealism. Drawing and Painting Techniques. Barcelona: Hoaki Books, 2019. 128 p.
53. Close Chuck. Chuck Close: Face Book. New York: Harry N. Abrams, 2012. 64 p.
54. Clunas C. Arts in China. Oxford: Oxford University Press, 1997. 256 p.
55. Crilli M. The Realism Challenge: Drawing and Painting Secrets from a Modern Master of Hyperrealism. Watson-Guption, 2015. 352 p.
56. Egger G. Brian Despain Talks of Tin. 29.08.2018. URL: <https://notesontheroad.com/2018/08/29/brian-despain-talks-of-tin/>
57. Franzen B. Hyper Real. Walther König, Köln, 2011. 400 p.
58. Geldzahler H. Charles Bell: The Complete Works, 1970–1990. Harry N Abrams Inc, 1991. 144 p.
59. Gladston P. Contemporary Chinese Art: A Critical History. London: Reaktion Books, 2014. 318 p.
60. Junda E. Five Years Complete Works. China Realism: Xu Mangyao. Jilin Fine ATts Press; Artron Culture, 2009. 144 p.
61. He Duoling, Ai Xuan. Collections. URL: <http://www.thelongmuseum.org/en/list-319/1210.html>
62. Koder R., Kajinishi Y., Koder H. Anatomical Study of a Human Skull with Multiple Osteomas in a Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting: Bone Morphology and Artistic Intention. *Anatomical Science International* 98, 2023. Pp. 54–65.
63. Kuspit D. Don Eddy: The Art of Paradox. Hudson Hills Press, 2002. 132 p.
64. Lai Yuege. Motif of the Triumph of Life in the Images of Flora – Springs – Cybels – Venus in the art of IV – XVIII century. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Kharkiv, № 3, 2019. Pp. 24–30.

65. Lai Yuege. People-Flowers: Ovid's Metamorphoses in Poussin's a Masterpiece «Empire of Flora» (images and symbols of flowers in art XVII century). *Artistic Culture. Topical issues*. Vol. 14, 2018. Pp. 127–134.
66. Lai Yuege. The image of lotus and lily in the art of China and Europe. *The European Journal of Arts*. № 1, 2020. Pp. 138–143.
67. Lash M. Photorealism Beginnings to Today. London: Scala Arts Publishers, 2014. 176 p.
68. Lien H. Artist Showcase: James Ng. 11.2018 URL: https://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/artist-showcase-james-ng/?utm_source
69. Lindey C. Superrealist Painting and Sculpture. New York: Morrow, 1980. 160 p.
70. Lü Peng. Fragmented Reality: Contemporary art in 21st Century China. Milan: Charta, 2013. 464 p.
71. Macri E. Being, Becoming, Landscape: The Iconography of Landscape in Contemporary Chinese Art, Its Ecological Impulse, and Its Ethical Project. *Journal of Contemporary Chinese Art*. V 16. № 1, 2017. Pp 32–43.
72. Meisel L.K. Photorealism. New York: Abradale Press, 1989. 448 p.
73. Meisel L.K. Photorealism Since 1980. New York: Harry N. Abrams, 1993. 368 p.
74. Meisel L.K., Chase L. Photorealism at the Millennium. New York: Harry N. Abrams, 2002. 224 p.
75. Meisel L.K., Harris E.K. Photorealism in the Digital Age. New York: Harry N. Abrams, 2018. 320 p.
76. Meisel L.K., Harris E.K. Photorealism in the Digital Age. New York: Harry N. Abrams, 2013. 320 p.
77. Meisel L.K. Richard Estes: The Complete Paintings 1966-1985. New York: Harry N. Abrams, 1986. 144 p.
78. Meisel L.K. Curating the Stuart M. Speiser Collection. URL: <https://www.meisलगallery.com/story/curating-the-stuart-m-speiser-collection/>

79. Meserve W. J., Meserve R. I. Revolutionary realism: china's path to the future. *Journal of South Asian Literature*. № 27(2), 1992. Pp. 29–39.
80. Miller C.J., Taddeo J.A. Steaming into a Victorian Future: A Steampunk Anthology. Great Britain: Bloomsbury Academic, 2013. 334 p.
81. Morley M. Mutated Reality. NY: Gary Tatintsian Gallery, 2016. 64 p.
82. Ngan Q. The Future History of Contemporary Chinese Art by Peggy Wang. *China Review International*, 2020. № 27(1). Pp. 68–73.
83. Palmer M. Culture shock: American painting in China, 1981. <https://www.leapleapleap.com/2012/06/culture-shock-american-painting-in-china-1981/>
84. Pearce A. Z. Xu Weixin's New Vision of Chinese Realistic Painting. 16.02.2022. URL: <https://www.mutualart.com/Article/Xu-Weixins-New-Vision-of-Chinese-Realist/BBA7FBFDC386B6DB>
85. Ruifeng M. Chinese contemporary realism oil painting. *Academy of Arts & Design of Tsinghua University, Beijing*, 2008. Pp. 189–202.
86. Sullivan M. Art and Artists of Twentieth-Century. China. Berkeley, Los Angeles: Ahmanson Murphy Imprint in Fine Arts, 1996. 392 p.
87. Sullivan M. The Arts of China. Berkeley: University of California Press, 1984. 278 p.
88. Taylor J. R. Exactitude: Hyperrealist Art Today. Thames & Hudson, 2009. 352 p.
89. Wang S. From Local Realism to Personal Creation in the Context of Contemporary Art: "Wang's Style" New Exhibition by Wang Keju has opened. 1.11.2018. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8325392>
90. Wu Hung. Contemporary Chinese Art. Hardcover: Thames & Hudson, 2014. 456 p.
91. Wu Hung, Wang Peggy. Contemporary Chinese Art: Primary Documents. New York: The Museum of Modern Art, New York, 2010. 455 p.
92. Wilmerding J. Richard Estes. New York: Rizzoli, 2006. 256 p.

93. Xu Mangyao. URL: <https://www.chinesenewart.com/chinese-artists16/xumangyao.htm>
94. 安靜. 作品展示. 2019. [Ань Цзін. Виставка робіт. 2019.] URL: https://www.kfarts.com/bei_jing/201903214884.html
95. 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].
96. 王龍軍. 人物生平. 2025. [Ван Лунцзюнь. Біографія. 2025.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E9%BE%8D%E8%BB%8D/4777301>
97. 王龍軍. 油畫家王龍軍：寫實路上的幻述者. 2016. [Ван Лунцзюнь. Художник олійними фарбами Ван Лунцзюнь: фентезійний оповідач на шляху до реалізму. 2016.] URL: <https://kknews.cc/culture/bx8ly9j.html>
98. 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 олією. *Популярна література та мистецтво: Академічне видання*. 2011. № 15. С. 35–37].
99. 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 Ленг Джуна. *Мистецькі дослідження (журнал мистецтв Харбінського педагогічного університету)*. 2019. №. 6. С. 12–13].
100. 韋蓉. 吉光片羽与十字街头—李辰与韦蓉的艺术. 10.10.2016. [Вей Жун. Фрагменти фортуни та роздоріжжя: мистецтво Лі Чена та Вей Ронга. 10.10.2016.] URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/news/details/238997>

101. 韋蓉. “观注” 李辰 韦蓉. 2016. [Вей Жун. «Спостережливість і увага» Лі Чена та Вей Ронга. 2016.] URL: <https://mt.sohu.com/20160926/n469222898.shtml>
102. 韋 蓉. 人 物 生 平. 2025. [Вей Жун. Біографія. 2025.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%9F%8B%E8%93%89/59780518>
103. 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 олією. *Сичуаньська опера*. 2017. №. 10. С. 59–62].
104. 吴梅. 中国乡土油画艺术风格初探. *宿州学院学报*. 2014. № 29 (07). 页. 73–74. [Бу Мей. Попереднє дослідження художнього стилю китайського народного живопису олією. *Журнал Сучжоуського університету*. 2014. № 29(07). С. 73–74].
105. 吴峰. 職業畫家–吳峰. 2018. [Бу Фен. Професійний художник – Бу Фен. 2018.] URL: <https://kknews.cc/culture/onx4xzm.html>
106. 高名潞. 中國當代美術編年紀事 1977–1986. 上海人民美術出版社. 1991. 页. 689–721. [Гао Мінлу. Хроніка сучасного китайського мистецтва 1977–1986. Шанхайське народне видавництво образотворчих мистецтв. 1991. С. 689–721].
107. 高 海 戈. 履 历. [Гао Хайге. Резюме.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%AB%98%E6%B5%B7%E6%88%88/91743>
108. 高海戈. 遊戲空間與心像的現實–高海戈. 2016. [Гао Хайге. Ігровий простір та реальність ментальних образів – Гао Хайге. 2016.] URL: <https://kknews.cc/culture/p4pbx6e.html>
109. 高 海 戈. [Гао Хайге.] URL: <https://www.ccartd.com/artistData/detail/G/4116.html>
110. 郭润文. 视觉印象: 郭润文油画肖像写生. 沈阳:辽宁美术出版社. 2017. 95 页. [Го Рунвен. Візуальне враження: портретний ескіз олійного живопису

Го Рунвен. Шеньян: Ляонінське видавництво образотворчих мистецтв. 2017. 95 с.]

111. 殷双喜. 中国油画双年展：如何讲述油画语言的存在之思和人性. 艺术评论. 09.05.2018. [Інь Шуансі. Китайська бієнале олійного живопису: як розповісти про екзистенційні думки та людяність мови олійного живопису. Мистецька критика. 09.05.2018.] URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2348386
112. 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 в живописі. 2017.] URL: <http://jdzszzpt.lib.libsou.com/info/108588.jsp>
113. 崔灿灿. 庞茂琨：古典的标尺. 2024. [Куй Канкан. Пан Маокун: Класичний орієнтир. 2024.] URL: <https://www.tangcontemporary.com/2024-%E5%BA%9E%E8%8C%82%E7%90%A8-%E5%8F%A4%E5%85%B8%E7%9A%84%E6%A0%87%E5%B0%BA>
114. 冷军. 冷军点评节选. 美术大观. 2016. №. 10. 页. 36–37. [Ленг Джун. Уривки з коментарів Ленг Джуна. *Художня панорама*. 2016. № 10, С. 36–37].
115. 冷军. 《大厦》 油画. 武汉文史资料. 1999. №. 6. 页. 2–7. [Ленг Джун. «Будівництво» олійного живопису. *Історико-культурні матеріали Уханя*. 1999. № 6. С. 2–7].
116. 冷军. 冷军艺术简历. 书画名家. 2012. № 12. 页. 77–79. [Ленг Джун. Мистецьке резюме Ленг Джуна. *Відомі каліграфи та художники*. 2012. № 12. С. 77–79].
117. 冷军. 超写实油画技法自述. 节选自雅昌讲堂冷军专访. [Ленг Джун. 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

118. 冷军. 画“奶嘴”卖了 437 万, 冷军这幅画, 你能看懂? . 2020. [Ленг Джун. Картину «Соска» продали за 4,37 мільйона. Чи можете ви зрозуміти картину Ленг Джуна? 2020.] URL: https://news.qq.com/rain/a/20200301A0CD0B00?suid=&media_id=
119. 冷军. 冷军油画作品集. 安徽美术出版社. 2016. [Ленг Джун. Колекція картин олією Ленг Джуна. Видавництво образотворчих мистецтв Аньхой. 2016.] URL: <https://huaban.com/boards/24863781>
120. 李贵君. 主要作品. 2025. [Лі Гуйцзюнь. Основні роботи. 2025.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%8E%E8%B4%B5%E5%90%9B/3370927>
121. 李功. 漫游的存在_新生代艺术. 吉林美术出版社. 1999. 311 页. [Лі Гун. Мандрівне існування – Мистецтво нового покоління. Видавництво образотворчих мистецтв Цзіліня. 1999. 311 с.]
122. 李明. [Лі Мін.] URL: http://antenna-space.com/zh/artists/li_li-ming/
123. 李瑞洪. 艺海泛舟. 冷军与《肖像之相—小唐》. 2019. [Лі Руйхонг. Плавання в морі мистецтва. Ленг Джун та «Портрет Сяо Тана». 2019.] URL: <https://www.app.dawuhanapp.com/p/68669.html>
124. 李修民. 魔幻现实主义析论. 当代外国文学. 1989. № 1. 页. 13–19. [Лі Сюмін. Аналіз магічного реалізму. Сучасна зарубіжна література. 1989. № 1. С. 13–19].
125. 李昌菊. 中国油画本土化百年 (1900–2000) . 北京·人民出版社. 2021. 564 页. [Лі Чанджу. Китайський живопис олією протягом 100 років. Пекінський народний видавничий дім. 2021. 564 с.]
126. 罗中立. 中國鄉土寫實靈魂—羅中立的繪畫藝術. 2012. [Ло Чжунлі. Душа китайського сільського реалізму – живопис Ло Чжунлі. 2012.] URL: https://event.culture.tw/mocweb/reg/NMH/ExhibitionDetail.init.ctr?actId=00679&utm_source=moc&utm_medium=query&utm_campaign=00679

127. 罗中立. 罗中立：俊俏俏的乡村妹，热辣辣的巴山情. 08.2007. [Ло Чжунлі. Ло Чжунлі: Гарненька сільська дівчина, гаряче башанське кохання. 08.2007.] URL: <https://www.msmjkt.com/article/76>
128. 龍力游. 草原情結：中國寫實畫派藝術家龍力游的作品. 2018. [Лонг Лійоу. Комплекс пасовищ: роботи китайського художника-реаліста Лонг Лійоу. 2018.] URL: <https://kknews.cc/culture/gye9zvl.html>
129. 龍力游. 滿滿的鄉村氣息，純純的生活感知--油畫家龍力游作品欣賞. 2018. [Лонг Лійоу. Сповнений сільської атмосфери, сприйняття чистого життя – оцінка робіт художника олійними фарбами Лонг Лійоу. 2018.] URL: <https://kknews.cc/culture/96bom4l.html>
130. 龍力游. 陕西 2023 年美术联考速写考题，选自龙力游作品《好力堡的远方》. 2023. [Лонг Лійоу. Тестові питання для спільного іспиту з мистецтва Шеньсі 2023 року, вибрані з роботи Лонг Лійоу «Відстань Хаолібао». 2023.] URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/590792502>
131. 鲁虹. 新世纪以来的中国当代油画. *画刊*. 2011. № 6. 页. 27–29. [Лу Хун. Сучасний китайський олійний живопис з нового століття. *Живопис*. 2011. № 6. С. 27–29.]
132. 路筠. 光影 节奏窥视–陈丹青散文《以文作画》的艺术 认领 引用 被引量. *海南师范大学学报*. 2013. № 4. 页. 69–73. [Лу Юн. Погляд у ритм світла та тіні – проза Чень Даньціна: мистецтво живопису за допомогою письма. *Журнал Хайнанського педагогічного університету*. 2013. № 4. С. 69–73].
133. 刘高峰. 妙在精微 得于象外–论中国超级写实主义油画中的造型与观念. *郑州轻工业学院学报(社会科学版)*. 2012. № 4. 页. 106–109. [Лю Гаофен. Краса полягає у витонченості та позаобразному: про моделювання та концепцію в китайському надреалістичному живописі олією. *Журнал Чженчжоуського університету легкої промисловості (видання з соціальних наук)*. 2012. № 4. С. 106–109].

134. 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].
135. 刘溢绘. 刘溢的油画. 北京:人民美术出版社. 2010. 95 页. [Лю І. Олійні картини Лю І. Пекін: Народне видавництво образотворчих мистецтв. 2010. 95 с.]
136. 刘向东. 主要作品. 2025. [Лю Сяндун. Основні роботи. 2025.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%88%98%E5%90%91%E4%B8%9C/58694589>
137. 刘海星. 刘小东—一个艺术家无言的立场. *华人世界*. 2009. № 3. 页. 116–117. [Лю Хайсін. Лю Сяодун: Мовчазна позиція художника. *Китайський світ*. 2009. № 3. С. 116–117].
138. 刘淳著. 中国油画史. 北京: 中国青年出版社. 2005. 462 页. [Лю Чунь. Історія китайського олійного живопису. Пекін: Видавництво молоді Китаю. 2005. 462 с.]
139. 刘宇, 荆菲. 冷军: 我的写实之路. *画刊*. 2009. №. 11. 页. 47–50. [Лю Юй, Цзін Фей. Ленг Джун: Моя дорога до реалізму. *Ілюстративний*. 2009. №11. С. 47–50].
140. 马志超. 冷军超写实主义肖像油画中的表现性探究. *美术教育研究*. 2023. № 3. 页. 20–22. [Ма Чжичао. Дослідження виразності гіперреалістичних портретних картин олією Ленг Джуна. *Дослідження художньої освіти*. 2023. № 3. С. 20–22].
141. 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].
142. 龐茂琨. 「欣賞」中國寫實畫派 30 位名家經典作品賞, 珍, 2017. [Пан Маокун. «Цінують» класичні роботи 30 відомих китайських художників-

реалістів, колекціонуйте їх! 2017.] URL:
<https://kknews.cc/culture/nk3j283.html>

143. 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» Ленг Джуна. *Східне мистецтво*. 2013. №. 1. С. 142–147].
144. 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 Джуна. *Журнал педагогічного університету Чанчунь*. 2015. Т. 34. №. 1. С. 197–198].
145. 裴刚. 当代油画家石冲教授因病逝世, 享年 62 岁. *雅昌艺术网*. 2025. [Пей Ганг. Сучасний художник олійного живопису, професор Ши Чонг, помер у віці 62 років. *Artron Art Network*. 2025.] URL:
https://www.sohu.com/a/863163288_149159
146. 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 – Ленг Джун і його живописна подорож. *Популярна література*. 2013. № 4. С. 78–82].
147. 彭聪. 溯源—超写实主义在中国的时代探索. *文学艺术周刊*. 2023. № 3. 页. 54–56. [Пен Конг. Слідами походження: дослідження гіперреалізму в Китаї. *Щотижневик літератури та мистецтва*. 2023. № 3. С. 54–56].
148. 中国花鸟画的简单构图法. [Простий метод композиції китайського живопису квітів та птахів.] URL: <http://surl.li/skqqad>
149. 苏阳. 中国油画家 石冲. 2025. [Су Ян. Китайський художник олійними фарбами Ши Чонг. 2025.] URL: <http://www.shuhua91.com/news/view/1201-1.html>
150. 孙立伟. 中国油画艺术当代社会角色定位思考. *美术教育研究*. 2012. № 14. 页. 65. [Сунь Лівей. Контемпарарний соціальний статус китайського

- живопису: роздуми щодо ролі в сучасному суспільстві. *Дослідження художньої освіти*. 2012. № 14. С. 65].
151. 孙小光, 张晶晶. 图像叙事与审美空间: 新时代主题性美术创作的艺术特征探析. *当代美术家*. 2024. № 3. 页. 16–32. [Сунь Сяогуан, Чжан Цзінцзін. Образний наратив та естетичний простір: аналіз художніх характеристик тематичної художньої творчості Нової епохи. *Сучасні художники*. 2024. № 3. С. 16–32].
 152. 徐芒耀 . 东方巴黎. 编著: 汪涤. 12 页. [Сюй Ман'яо. Париж Сходу. Упорядник: Ван Ді. 12 с.]
 153. 徐 芒 耀. 2025. [Сюй Ман'яо. 2025.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%BE%90%E8%8A%92%E8%80%80/5843213>
 154. 徐芒耀. 徐芒耀-中国写实画派五周年全集. 吉林美術出版社. 2009. 143 页. [Сюй Ман'яо. Повне зібрання творів до 5-ї річниці китайської школи реалістичного живопису. Видавництво образотворчих мистецтв Цзіліня. 2009. 143 с.]
 155. 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. Короткий огляд впливу світла та кольору на інновації сучасного китайського живопису. *Теорія та творчість*. 2005. № 3. С. 124–125.]
 156. 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. 体积 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 Джуна. *Журнал образотворчого мистецтва*. 2003. Т. 4. С. 28–29].
 157. 许乔昌. “美的标准”–读冷军油画作品之感. *美与时代*. 2018. № 4. 页. 33–34. [Сюй Цяочан. «Еталон краси» – мої враження від картин Ленг Джуна олією. *Краса та часи*. 2018. № 4. С. 33–34].

158. 谭万方. 西方与中国超级写实主义油画的缘起与表现. *齐鲁艺苑*. 2023. № 5. 页. 56–60. [Тан Ванфан. Походження та вираження надреалістичного живопису олією на Заході та в Китаї. *Художня галерея Цілу*. 2023. № 5. С. 56–60].
159. 铁心. 艺术履历. 2024. [Ті Сінь. Резюме художника. 2024.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E9%93%81%E5%BF%83/22467281>
160. 铁心. 中國網絡美術館：推薦藝術家–鐵心. 2017. [Ті Сінь. Китайський онлайн-музей мистецтв: Рекомендований художник – Ті Сінь. 2017.] URL: <https://kknews.cc/culture/me3nbk6.html>
161. 铁心. 多重指向的精神景观–铁心当代艺术. 2021. [Ті Сінь. Різнонаправлений духовний ландшафт – сучасне мистецтво Ті Сіня. 2021.] URL: <https://m-news.artron.net/20211013/n1102337.html>
162. 铁心. 当代艺术家铁心. 2025. [Ті Сінь. Сучасний художник Ті Сінь. 2025.] URL: https://baike.baidu.com/planet/talk?lemmaId=22467281&fromModule=lemma_bottom-tashuo-article
163. 吴珂. 冷军超写实主义肖像油画中的表现性. *四川戏剧*. 2017. № 4. 页. 59–62. [У Ке. Виразність гіперреалістичних портретних картин олією Ленг Джуна. *Сичуанська драма*. 2017. № 4. С. 59–62].
164. 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].
165. 吴双. 照相写实主义对我油画创作的影响. *艺术科技*. 2017. № 1. 页. 227. [У Шуан. Вплив фотореалізму на мій живопис олією. *Художні технології*. 2017. № 1. С. 227].
166. 范迪安. 庞茂琨:历史与当下对话的镜像. *艺术当代*. 2019. № 18(03). 页. 28–33. [Фан Діан. Пан Маокун: відображення діалогу із минулим і сучасністю. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 18(03). С. 28–33].

167. 范学贤. 中國當代經典寫實人物油畫名家作品邀請展. 2017. [Фан Сюесянь. Запрошення на виставку сучасних класичних реалістичних картин олійними фарбами китайської сучасної класичної картини відомих художників. 2017.] URL: <https://kknews.cc/culture/j8kzxqq.html>
168. 范学贤. 主要作品. 2025. [Фан Сюесянь. Основні роботи. 2025.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8C%83%E5%AD%A6%E8%B4%A4/1804287>
169. 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].
170. 费春. 浅议超写实艺术在中国的发展及影响. 宁夏社会科学. 2014. № 5. 页. 139–143. [Фей Чунь. Про розвиток та вплив гіперреалізму в Китаї. *Соціальні науки Нінся*. 2014. № 5. С. 139–143].
171. 冯少协. 中东的鸽子: 冯少协油画集. 國際中國文化出版社. 2010. 51 页. [Фен Шаосі. Голуби Близького Сходу: картини олією Фен Шаосі. Міжнародне видавництво китайської культури. 2010. 51 с.]
172. 冯少协. 画家冯少协: 文明对话国际日彰显对文明多样性的尊重. 2025. [Фен Шаосі. Художник Фен Шаосі: Міжнародний день діалогу між цивілізаціями підкреслює повагу до різноманітності цивілізацій. 2025.] URL: http://cn.chinadiplomacy.org.cn/2025-06/09/content_117917253.html
173. 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 Джуна. *Мистецьке життя*. 2015. №. 5. С. 34].
174. 何多苓. 中国油画名家,何多苓. 吉林美术出版社. 2012. 168 页. [Хе Дуолінг. Китайські художники олійними фарбами – Хе Дуолін. Видавництво образотворчих мистецтв Цзіліня. 2012. 168 с.]

175. 胡一凡. 《現實與境》胡一凡油畫作品. 2018. [Ху Іфань. «Реальність і реальність» – картина олійними фарбами Ху Іфаня. 2018.] URL: <https://kknews.cc/culture/ary46a6.html>
176. 黄平. 论中国写实油画的现实主义之路. *南京艺术学院*. 2010. № 6. 页. 171–173. [Хуан Пін. На шляху до реалізму в китайському реалістичному олійному живописі. *Журнал Нанкінського інституту мистецтв*. 2010. № 6. С. 171–173].
177. 黄若舟. 怎样画蔬果草虫. 上海人民美术出版社. 1965. 72 页. [Хуан Руочжоу. Як малювати фрукти, овочі та комах. Шанхайське народне видавництво образотворчих мистецтв. 1965. 72 с.]
178. 蔡杰. 画布上的诗意栖居–蔡杰、. [Цай Цзе. Поетична оселя на полотні – Цай Цзе.] URL: <http://www.chinashj.com/jrkx/10835.html>
179. 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 Джуна «Мона Ліза – дизайн усмішки». *Журнал мистецтв Харбінського педагогічного університету*. 2008. №. 2. С. 72–73].
180. 江粤军. 工笔当道实为中国画的悲哀. 26.01.2014. [Цзян Юецзюнь. Панування ретельної роботи пензлем є трагедією для китайського живопису. 26.01.2014.] URL: <https://collection.sina.com.cn/zgsh/20140126/1001141609.shtml?from=wap>
181. 齐白石. 齐白石果蔬草虫册. 天津人民美术出版社. 2016. 27 页. [Ці Байші. Альбом Ці Байші з фруктами, овочами, травами та комахами. Видавництво народного мистецтва Тяньцзіня. 2016. 27 с.]
182. 仇广宇. 罗中立：被油画《父亲》改变的一生. 08.2022. [Лю Чжунлі: Життя, яке змінила олійна картина «Батько». 08.2022.] URL: <http://www.globalmayor.org/magazine-detail.aspx?id=2483&classcode=007009>

183. 邱晞. 冷军油画的“艺术真实”性漫谈. *美与时代 (下)*. 2019. 体积. 8. № 4. 页. 73–76. [Цю Сі. Розмова про «художню автентичність» олійних картин Ленг Джуна. *Краса і часи (частина 2)*. 2019. Т. 8. № 4. С. 73–76].
184. 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 Джуна олією з натури. *Навчальний місяць*. 1994. № 8. С. 48–51].
185. 喬木. 怎樣畫蔬果.草蟲. 明天出版社. 1990. 71 页. [Цяо Му. Як малювати фрукти, овочі та комах. Видавництво «Завтра». 1990. 71 с.]
186. 陈丹青. 同学刘溢. *美术大观*. 2016. № 8. 页. 22–26. [Чень Даньцін. Мій однокласник Лю І. *Художня панорама*. 2016. № 8. С. 22–26].
187. 陈丹青. [Чень Даньцін.] URL: <https://www.tangcontemporary.com/chen-danqing>
188. 陈丹青. 25 岁凭《西藏组画》名动全国的陈丹青, 后来还在艺术上做了些什么? [Чень Даньцін. Чень Даньцін, який став відомим на всю країну у віці 25 років завдяки своїй «Тибетській серії», чим ще займався у мистецтві пізніше?] URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/91185027>
189. 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 Джуна та Ши Чонга. *Мистецьке життя*. 2011. № 1. С. 43–44].
190. 陈衍宁. 陈衍宁著. 长春:吉林美术出版社. 2011. 287 页. [Чень Янін. Автор Чень Янін. Чанчунь: Видавництво образотворчих мистецтв Цзіліня. 2011. 287 с.]
191. 张敢. 外国美术史简编. 北京, 高等教育出版社. 2018. 454 页. [Чжан Ган. Коротка історія зарубіжного мистецтва. Пекін, Видавництво вищої освіти. 2018. 454 с.]

192. 張大勇. 具象的力量–新鄉市寫實油畫名家邀請展. 2017. [Чжан Дайонг. Сила бетону: Виставка майстрів реалістичного живопису олією міста Сіньсян. 2017.] URL: <https://kknews.cc/culture/5xr2jr3.html>
193. 张正刚. 第–届上海双年展. [Чжан Чженган. Перша Шанхайська бієнале.] URL: <https://www.powerstationofart.com/whats-on/programs/shanghai-biennale-1996/artist-and-artwork/chang-zhenggang>
194. 张正刚. 张正刚油画. 天津杨柳青画社. 2006. 40 页. [Чжан Чженган. Картини олією Чжан Чженгана. Товариство живопису Тяньцзіня Янлюцін. 2006. 40 с.]
195. 张正刚. 《红房间》–张正刚. [Чжан Чженган. Червона кімната – Чжан Чженган.] URL: https://www.sohu.com/a/412178823_660788
196. 张钰. 画家张钰的柔与刚：在沉默与含蓄中绽放的力量. 2021. [Чжан Юй. М'якість і сила художниці Чжан Юй: сила, що розквітає в тиші та прихованості. 2021.] URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/368527187>
197. 张钰. 職業畫家–張鈺. 2018. [Чжан Юй. Професійний художник – Чжан Юй. 2018.] URL: <https://kknews.cc/culture/9lyqlz8.html>
198. 赵关键. 作品赏析. 2022. [Чжао Гуаньцзянь. Оцінка робіт. 2022.] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%B5%B5%E5%85%B3%E9%94%AE/8771492>
199. 赵新雨. 職業畫家趙新雨. 2018. [Чжао Сінью. Професійний художник Чжао Сінью. 2018.] URL: <https://kknews.cc/culture/g5ym4oe.html>
200. 赵新雨. 如何看八零畫派. 2018. [Чжао Сінью. Як оглянути школу живопису 80-х років. 2018.] URL: <https://kknews.cc/culture/3oj9eza.html>
201. 周爱民. 石冲的“身体”感观. 东方艺术. 2007. № 22. 页. 110–115. [Чжоу Аймін. Сприйняття «тіла» Ши Чонга. *Східне мистецтво*. 2007. № 22. С. 110–115].
202. 周武忠 中国花文化史. 深圳. 2015. 718 页. [Чжоу Уджун. Історія культури квітів Китаю. Шеньчжень, 2015. 718 с.]

203. 崔桦. 浅论陈丹青油画的现实主义之美 – 以《西藏组画》为例. *陕西开放大学学报*. 2022. № 2. 页. 55–59. [Чой Хуан. Короткий огляд реалістичної краси олійних картин Чень Даньціна – на прикладі «Тибетської серії». *Журнал Відкритого університету Шеньсі*. 2022. № 2. С. 55–59].
204. 尚辉. 青竹丹枫 蔡杰, 刘向东 写实油画作品展. 2023. [Шан Хуей. Виставка реалістичного живопису олією «Зелений бамбук та червоний клен» Цай Цзе, Лю Сяндун. 2023.] URL: <http://www.shufadajia.com/?act=app&appid=15&mid=23623&p=view>
205. 邵亦杨. 20 世纪现当代艺术史. *上海人民美术出版社*. 2021. 页. 161–162. [Шао Ян. Історія модерного та сучасного мистецтва 20-го століття. *Шанхайське народне видавництво образотворчих мистецтв*. 2021. С. 161–162].
206. 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].
207. 岳沛沛. 浅论照相写实主义. *美术教育研究*. 2013. № 1. 页. 38. [Юе Пейпей. Про фотореалізм. *Дослідження художньої освіти*. 2013. № 1. С. 38].
208. 余丁. 谈张义波的油画创作. 2018. [Юй Дін. Про створення олійних картин Чжан Ібо. 2018.] URL: <https://m.fx361.com/news/2018/0127/10934625.html>
209. 闫萍. 人性的关怀–解读徐唯辛油画中的农民工. *大众文艺*. 2009. № 2. 页. 79. [Ян Пін. Гуманна турбота: інтерпретація образу робітників-мігрантів у олійних картинах Сюй Вейсіня. *Популярна література та мистецтво*. 2009. № 2. С. 79]
210. 杨小薇. “春由画生”新具象 油画沙龙作品展. 2022. [Ян Сяовей. «Весна народжується з живопису» – нова виставка салону фігуративного живопису олією. 2022.] URL: <http://www.minjianyishu.net/?act=app&appid=256&mid=85280&p=view>

211. 杨飞云. “观与看——任哲作品展”明日将在中国艺术研究院油画院开展. 2023. [Ян Фейюнь. «Споглядаючи та бачачи – виставка робіт Жень Чже» відбудеться завтра в Інституті олійного живопису Китайської академії мистецтв. 2023.] URL: <https://www.culturechina.cn/m/206826.html>
212. 杨娟娟. 超级写实主义：匠气与匠心. 光明日报. 2021. [Ян Хуанжуань. Гіперреалізм: майстерність і винахідливість. Гуанмін Дейлі. 2021.] URL: <https://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/0624/c419391-32138927.html>

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 2.1.1. Річард Естес. Магазин будівельних матеріалів Supreme. 1973. Полотно, олія, акрил. 101,6x168,3. Високий художній музей, Атланта
- Іл. 2.1.2 Річард Естес. Телефонні будки. 1967. Полотно, акрил. 122x175,3. Національний музей Тіссена – Борнеміси, Мадрид
- Іл. 2.1.3. Ральф Гойнс. Повітряний потік. 1970. Полотно, акрил. 152x214. Музей сучасного мистецтва, Відень
- Іл. 2.1.4. Ральф Гойнс. Генерал профспілки Діка. 1971. Полотно, олія. 101,6x142,2. Музей сучасного мистецтва (МоМА), Музей Метрополітен
- Іл. 2.1.5. Роберт Бехтл. Заморожування Фостера. 1975. Полотно, олія. 101,6x147,8. Музей мистецтв Тусона, Сан Франциско
- Іл. 2.1.6. Томас Блеквелл. Золоте крило маленького Роя. 1977. Полотно, олія. 172,7x 213,4. Колекція Музею Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
- Іл. 2.1.7. Томас Блеквелл. Джефрі. 1976. Полотно, олія. 216x188. Музей сучасного мистецтва, Нью Йорк
- Іл. 2.1.8. Томас Блеквелл. Ранкова прогулянка, Хемпстед Хай-стріт, Лондон. 2012. Полотно, олія. 127,6x102,2. Приватна колекція
- Іл. 2.1.9. Чак Клоуз. Автопортрет. 1963. Полотно, змішана техніка. 263x213. Приватна колекція
- Іл. 2.1.10. Чак Клоуз. Леслі. 1973. Папір, акварель. 184,3x144,8. Приватна колекція
- Іл. 2.1.11. Чак Клоуз. Джон. 1971–1972. Полотно, акрил. 254x228,6. Галерея Вільденштайн, Нью-Йорк
- Іл. 2.1.12. Чак Клоуз. Лінда. 1976. Полотно, змішана техніка. 274,3x213,4. Музей мистецтв Пейс
- Іл. 2.1.13. Чарльз Белл. Іграшка Дінь-Дінь. 1972. Полотно, олія. 72x40. Колекція Герберта Аллена (Herbert Allen), Нью-Йорк

Іл. 2.1.14. Чарльз Белл. Гамбол II. 1973. Полотно, олія. 60x78,5. Колекція Луїса і Сьюзен Майзель, Нью-Йорк

Іл. 2.1.15. Чарльз Белл. Гідролітак у ванні. 1973. Полотно, олія. 172,7x121,9. Колекція Стюарта М. Шпайзера

Іл. 2.1.16. Одрі Флек. Енергетичні яблука. 1980. Полотно, олія, акрил. 121,3x122,6. Приватна колекція

Іл. 2.1.17. Одрі Флек. Полуничний тарт. 1974. Полотно, олія. 61x76. Приватна колекція

Іл. 2.1.18. Одрі Флек. Мерилін. 1977. Полотно, олія, акрил. 243x243. Музей мистецтв Арізонського університету (UAMA)

Іл. 2.1.19. Одрі Флек. Друга Світова війна. 1978. Полотно, олія, акрил. 244x244. Приватна колекція

Іл. 2.2.1. Ло Чжунлі. Батько. 1980. Полотно, олія. 215x150. Національний художній музей Китаю

Іл. 2.2.2. Чень Даньцін. Тибетські чоловіки. 1988. Полотно, олія. 101x76. Національний музей Китаю

Іл. 2.2.3. Хе Дуолінг, Ай Сюань. Третє покоління. 1984. Полотно, олія. 187x177. Національний художній музей Китаю

Іл. 3.1.1. Чень Іфей. Пізній вечір. Сучжоу. 1984. Полотно, олія. 76,2x106,7. Приватна колекція

Іл. 3.1.2. Чень Іфей. Ловець креветок. 1983. Полотно, олія. 75x105,5. Приватна колекція

Іл. 3.1.3. Фен Шаосі. Спеціальна економічна зона Чжухай. 2020. Полотно, олія. 250x400. Приватна колекція

Іл. 3.1.4. Фен Шаосі. Спеціальна економічна зона Шеньчжень. 2020. Полотно, олія. 250x400. Приватна колекція

Іл. 3.1.5. Рен Чже. Краєвид із соснами. 2018. Полотно, олія. 130x180. Приватна колекція

Іл. 3.1.6. Рен Чже. Літо. 2017. Полотно, олія. 130x180. Приватна колекція

Іл. 3.1.7. Цзянь Чунмін. Сліди весни. 1994. Полотно, олія. 80х80. Приватна колекція

Іл. 3.1.8. Тан Інъ. Риболовля на самоті серед гір і струмків. Фрагмент. Кін. XV–XVI ст. Підвісний сувій, туш і фарби на шовку. 351х29,4. Національний палацовий музей Тайбею

Іл. 3.1.9. Цзянь Чунмін. Сільська місцевість уві сні. 1995. Полотно, олія. 80х80. Приватна колекція

Іл. 3.1.10. Цзянь Чунмін. Буря збирається на горі Люпан. 1994. Полотно, олія. 80х80. Приватна колекція

Іл. 3.2.1. Чжоу Мейюань. Минуле. 2022. Полотно, олія. 33х24. Приватна колекція

Іл. 3.2.2. Лю Сяндун. Висока осінь. 2019. Полотно, олія. 40х156. Приватна колекція

Іл. 3.2.3. Лю Сяндун. Повний радості. 2022. Полотно, олія. 40х56. Приватна колекція

Іл. 3.2.4. Лю Сяндун. Хороші речі приходять. 2017. Полотно, олія. 30х30. Приватна колекція

Іл. 3.2.5. Лю Сяндун. Дерево, камінь, кістка. 2009. Полотно, олія. 50х60. Полотно, олія.

Іл. 3.2.6. Чжан Дайонг. Персики. 2017. Полотно, олія. 50х60. Приватна колекція

Іл. 3.2.7. Чжао Сінью. Карта скарбів № 2. 2015. Полотно, олія. 120х200. Приватна колекція

Іл. 3.2.8. Чжао Сінью. Карта скарбів серія № 3. 2016. Полотно, олія. 170х106. Приватна колекція

Іл. 3.2.9. Чжао Сінью. Карта скарбів №5. 2016. Полотно, олія. 90х60. Приватна колекція

Іл. 3.2.10. Чжао Гуаньцзянь. Золота Цикада. 2017. Полотно, олія. 100х80. Приватна колекція

Іл. 3.2.11. Чжао Гуаньцзянь. Червоний. 2017. Полотно, олія. 100х60. Приватна колекція

- Іл. 3.2.12. Ву Фен. Гончарний кінь і хурма. 2017. Полотно, олія. 60х50. Приватна колекція
- Іл. 3.2.13. Ву Фен. Нарцис. 2017. Полотно, олія. 60х50. Приватна колекція
- Іл. 3.2.14. Ву Фен. Все йде добре. 2017. Полотно, олія. 80х40. Приватна колекція
- Іл. 3.2.15. Лі Шідзінь. Мелодія тиши. 1987. Полотно, олія. 151х70. Приватна колекція
- Іл. 3.2.16. Лі Шідзінь. Рукавичка. 1992. Полотно, олія. 53,7х56,7. Приватна колекція
- Іл. 3.2.17. Лі Шідзінь. Передача. 2020. Полотно, олія. 100х80. Приватна колекція
- Іл. 3.2.18. Лі Шідзінь. Неспокій. 2020. Полотно, олія. 175х100. Приватна колекція
- Іл. 3.2.19. Ті Сінь. Вечеря №4. Полотно, олія. 160х140. Приватна колекція
- Іл. 3.2.20. Ті Сінь. Серія «Сіре місто». Соломинки. 2016. Полотно, олія. 120х130. Приватна колекція
- Іл. 3.2.21. Ті Сінь. Серія «Сіре місто». Мерехтіння світла. 2017. Полотно, олія. 160х140. Приватна колекція
- Іл. 3.2.22. Цай Цзе. Плаваючий червоний №8. 2021 Полотно, олія. 50х50. Приватна колекція
- Іл. 3.2.23. Цай Цзе. Грайливий. 2022. Полотно, олія. 180х360. Приватна колекція
- Іл. 3.2.24. Цай Цзе. Плаваючий світ №2. 2019. Полотно, олія. 100х120. Приватна колекція
- Іл. 3.2.25. Ленг Джун. Натюрморт. 1992. Полотно, олія. 78х98. Приватна колекція
- Іл. 3.2.26. Ленг Джун. Ароматні квіти та отруйні бур'яни. 1997. Полотно, олія. 80,5х65,5. Приватна колекція
- Іл. 3.2.27. Ленг Джун. Бабка і лотос. 1999. Полотно, олія. 50х30. Приватна колекція

- Іл. 3.2.28. Ленг Джун. Хіромантія. 1996. Полотно, олія. 60х46. Приватна колекція
- Іл. 3.2.29. Ленг Джун. Сповивання. 1998. Полотно, олія. 73х60. Приватна колекція
- Іл. 3.2.30. Ленг Джун. Культурна реліквія – дизайн нового виробництва. 1993. Полотно, олія. 97х127. Приватна колекція
- Іл. 3.2.31. Гао Хайге. Лампа. 2008. Полотно, олія. 80х140. Приватна колекція
- Іл. 3.2.32. Гао Хайге. Маска. 2011. Полотно, олія. 80х100. Приватна колекція
- Іл. 3.3.1. Сюй Ман'яо. Медитація. 1986. Полотно, олія. 68х100. Приватна колекція
- Іл. 3.3.2. Сюй Ман'яо. Вишивання 2. 1990. Полотно, олія. 113х89. Приватна колекція
- Іл. 3.3.3. Пан Маокун. Квіти у дзеркалі № 1. 2013. Полотно, олія. 160х120. Приватна колекція
- Іл. 3.3.4. Пан Маокун. Квіти у дзеркалі № 6. 2014. Полотно, олія. 160х120. Приватна колекція
- Іл. 3.3.5. Пан Маокун. Квіти у дзеркалі № 9. 2015. Полотно, олія. 160х120. Приватна колекція
- Іл. 3.3.6. Ленг Джун. Мона Ліза. 2004. Полотно, олія. 125х45. Приватна колекція
- Іл. 3.3.7. Ленг Джун. Мона Ліза. 2005. Літографія. 77х54. Приватна колекція
- Іл. 3.3.8. Ленг Джун. Портрет Сяо Цзяна. 2011. Полотно, олія. 120х60. Приватна колекція
- Іл. 3.3.9. Цай Цзе. Мова квітів. 2013. Полотно, олія. 110х55. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.10. Цай Цзе . Плаваюче життя, частина 4. 2023. Полотно, олія. 60х40. Приватна колекція
- Іл. 3.3.11. Цай Цзе. Плаваюче життя. 2016. Полотно, олія. 120х80. Приватна колекція
- Іл. 3.3.12. Цай Цзе. Плаваюче життя, частина 2. 2017. Полотно, олія. 50х90. Приватна колекція

- Іл. 3.3.13. Чжао Сінью. Від серця до серця. 2016. Полотно, олія. 30x40. Приватна колекція
- Іл. 3.3.14. Ань Цзін. Весняне рівнодення – очікування сезону цвітіння. 2016. Полотно, олія. 150x110. Приватна колекція.
- Іл. 3.3.15. Ань Цзін. Перед великим іспитом. 2008. Полотно, олія. 150x93. Приватна колекція
- Іл. 3.3.16. Фан Сюєсянь. Рання зима. 2015. Полотно, олія. 70x120. Приватна колекція
- Іл. 3.3.17. Фан Сюєсянь. Корабель. 2017. Полотно, олія. 80x100. Приватна колекція
- Іл. 3.3.18. Ху Іфань. Дзеркальне відображення – Плаваюче життя. 2016. Полотно, олія. 50x50x3. Приватна колекція
- Іл. 3.3.19. Чжан Юй. Закоханий метелик. 2016. Полотно, олія. 60x80. Приватна колекція
- Іл. 3.3.20. Чжан Юй. Тихе місце. 2015. Полотно, олія. 150x80. Приватна колекція
- Іл. 3.3.21. Лі Гуйцзюнь. Бабка. 2016. Полотно, олія. 132x113. Власність автора
- Іл. 3.3.22. Лі Гуйцзюнь. Слідуй за вітром. 2009. Полотно, олія. 98x55. Приватна колекція
- Іл. 3.4.1. Ван Кеджу. Обід. 1983. Полотно, олія. 150x50. Національний художній музей Китаю
- Іл. 3.4.2. Ван Кеджу. Сутінки. 1980-і рр. Полотно, олія. 50x60. Приватна колекція
- Іл. 3.4.3. Лонг Лійоу. Очікування. 1994–1995. Полотно, олія. 112x145,5. Приватна колекція
- Іл. 3.4.4. Лонг Лійоу. Дівчина в окулярах. 2006. Полотно, олія. 107x163. Приватна колекція
- Іл. 3.4.5. Чжан Ібо. Жнива. 2012. Полотно, олія. 350x180. Художній музей Шаньдуна
- Іл. 3.4.6. Чжан Ібо. Здалеку. 2015. Полотно, олія. 120x160. Приватна колекція

- Іл. 3.4.7. Сюй Вейсінь. Робочий сарай. 2003–2004. Полотно, олія. 200x220. Приватна колекція
- Іл. 3.4.8. Чжан Чженган. Вдень. 1993. Полотно, олія. 146x114. Приватна колекція
- Іл. 3.4.9. Чжан Чженган. Сонячні дні. 1996. Полотно, олія. 146x114. Приватна колекція
- Іл. 3.4.10. Чжан Чженган. Червона кімната. 1995. Полотно, олія. 144,5x112. Приватна колекція
- Іл. 3.4.11. Іл. Вей Жун. Велосипедне королівство. 1996. Кольоровий олівець на папері. 37,1x45,5. Приватна колекція
- Іл. 3.4.12. Вей Жун. На пляжі. 1996. Полотно, олія. 97,4x130,5. Приватна колекція
- Іл. 3.4.13. Вей Жун. Друзі. 2015. Полотно, олія. 60x80. Приватна колекція
- Іл. 3.4.14. Вей Жун. Кока-кола. 2016. Полотно, олія. 101,6x142,2. Приватна колекція
- Іл. 3.4.15. Вей Жун. Напрямок до Луоуху. 2014. Полотно, олія. 60x80. Приватна колекція
- Іл. 3.4.16. Вей Жун. Рибна лавка. 2015. Полотно, олія. 60,9x76,2. Приватна колекція
- Іл. 3.4.17. Вей Жун. Черга. 2014. Полотно, олія. 45,7x76,2. Приватна колекція
- Іл. 3.4.18. Сюй Ман'яо. Моя мрія. 1987. Полотно, олія. 180x180. Приватна колекція
- Іл. 3.4.19. Сюй Ман'яо. Молодий науковець. 1988. Полотно, олія. 110x71. Приватна колекція
- Іл. 3.4.20. Сюй Ман'яо. Мої чотири речі. 1990. Полотно, олія. 141x150. Приватна колекція
- Іл. 3.4.21. Сюй Ман'яо. Серія «Студія скульптури № 1». Відтворення. 1993. Полотно, олія. 129x97. Приватна колекція
- Іл. 3.4.22. Сюй Ман'яо. Серія «Студія скульптури № 2». Виготовлення форм. 1991. Полотно, олія. 140x110. Приватна колекція

- Іл. 3.4.23. Сюй Ман'яо. Серія «Скульптурна студія № 3». Розфарбування. 1993. Полотно, олія. 140x100. Приватна колекція
- Іл. 3.4.24. Ши Чонг. Людина, що йде. 1993. Полотно, олія. 180x80. Приватна колекція
- Іл. 3.4.25. Ши Чонг. Сцена або Етап. 1997. Полотно, олія. 240x85. Приватна колекція
- Іл. 3.4.26. Ши Чонг. Сучасний краєвид. 1996. Полотно, олія. 215x165. Приватна колекція
- Іл. 3.4.27. Ван Люнцзюнь. Таємничий сад. 2011–2012. Полотно, олія. 180x510. Приватна колекція
- Іл. 3.4.28. Ван Люнцзюнь. Таємничий сад. Фрагменти. 2011–2012. Полотно, олія. 180x510. Приватна колекція
- Іл. 3.4.29. Ван Люнцзюнь. Ехо. 2012–2013. Полотно, олія. 180x160. Приватна колекція

ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 2.1.1. Річард Естес. Магазин будівельних матеріалів Supreme. 1973.

Полотно, олія, акрил

Іл. 2.1.2 Річард Естес. Телефонні будки. 1967. Полотно, акрил

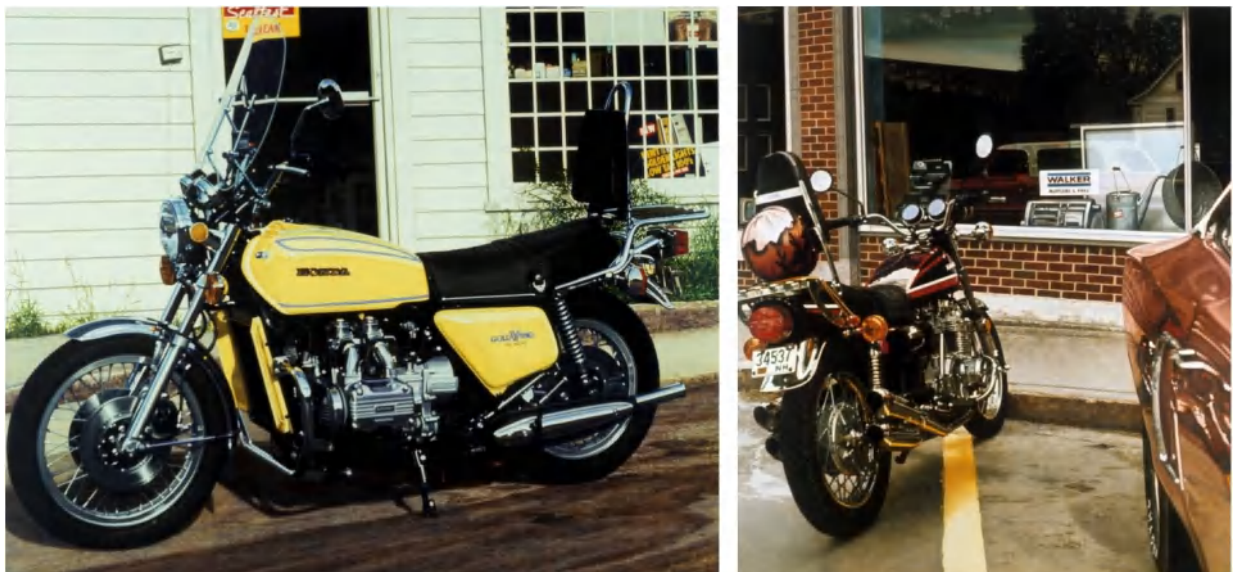


Іл. 2.1.3. Ральф Гойнс. Повітряний потік. 1970. Полотно, акрил

Іл. 2.1.4. Ральф Гойнс. Генерал профспілки Діка. 1971. Полотно, олія



Іл. 2.1.5. Роберт Бехтл. Заморожування Фостера. 1975. Полотно, олія

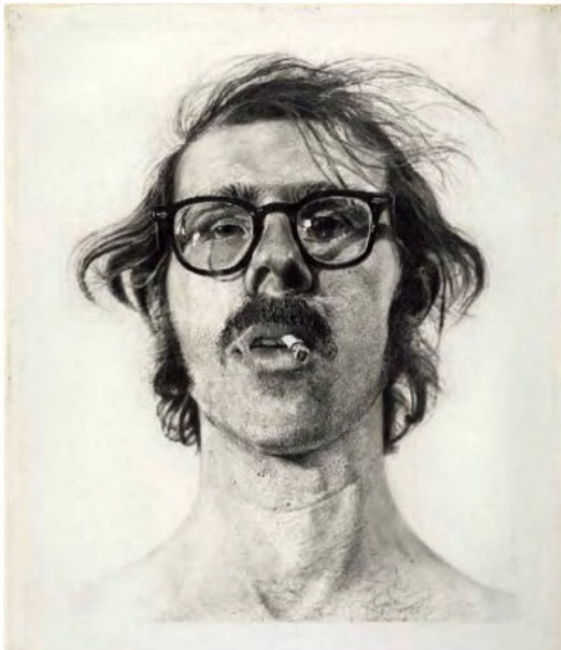


Іл. 2.1.6. Томас Блеквелл. Золоте крило маленького Роя. 1977. Полотно, олія

Іл. 2.1.7. Томас Блеквелл. Джефрі. 1976. Полотно, олія



Іл. 2.1.8. Томас Блеквелл. Ранкова прогулянка, Хемпстед Хай-стріт, Лондон.
2012. Полотно, олія



Іл. 2.1.9. Чак Клоуз. Автопортрет. 1963. Полотно, змішана техніка

Іл. 2.1.10. Чак Клоуз. Леслі. 1973. Папір, акварель



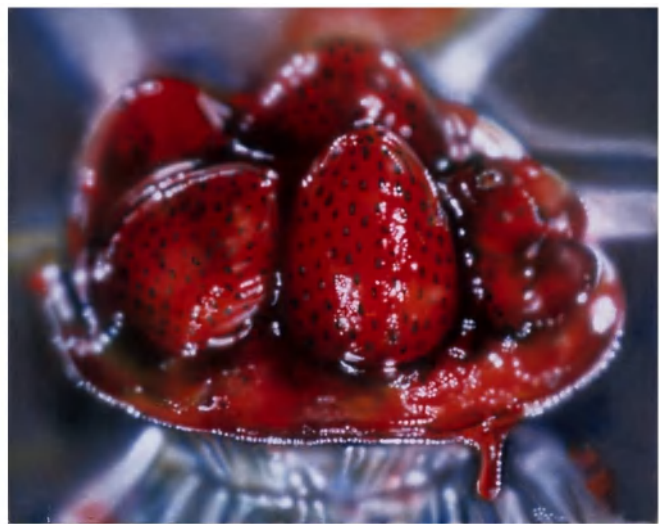
Іл. 2.1.11. Чак Клоуз. Джон. 1971–1972. Полотно, акрил

Іл. 2.1.12. Чак Клоуз. Лінда. 1976. Полотно, змішана техніка



Іл. 2.1.13. Чарльз Белл. Іграшка Дінь-Дінь. 1972. Полотно, олія

Іл. 2.1.14. Чарльз Белл. Гамбол II. 1973. Полотно, олія



Іл. 2.1.15. Чарльз Белл. Гідролітак у ванні. 1973. Полотно, олія

Іл. 2.1.16. Одрі Флек. Енергетичні яблука. 1980. Полотно, олія, акрил

Іл. 2.1.17. Одрі Флек. Полуничний тарт. 1974. Полотно, олія



Іл. 2.1.18. Одрі Флек. Мерилін. 1977. Полотно, олія, акрил

Іл. 2.1.19. Одрі Флек. Друга Світова війна. 1978. Полотно, олія, акрил



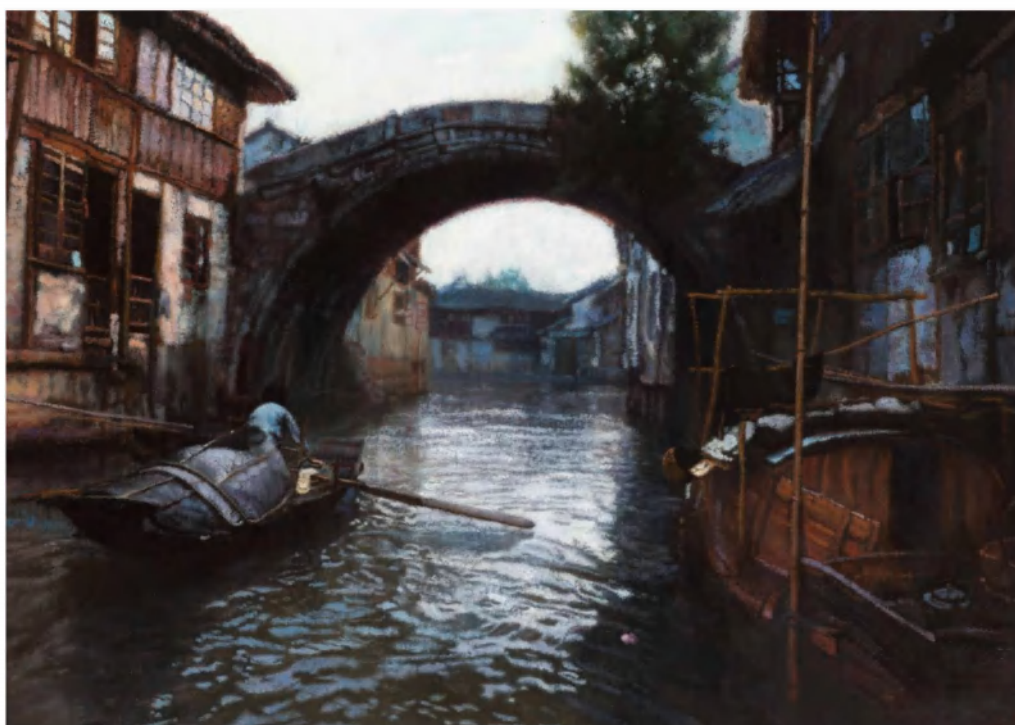
Іл. 2.2.1. Ло Чжунлі. Батько. 1980. Полотно, олія



Іл. 2.2.2. Чень Даньцін. Тибетські чоловіки. 1988. Полотно, олія



Іл. 2.2.3. Хе Дуолінг, Ай Сюань. Третє покоління. 1984. Полотно, олія



Іл. 3.1.1. Чень Іфей. Пізній вечір. Сучжоу. 1984. Полотно, олія

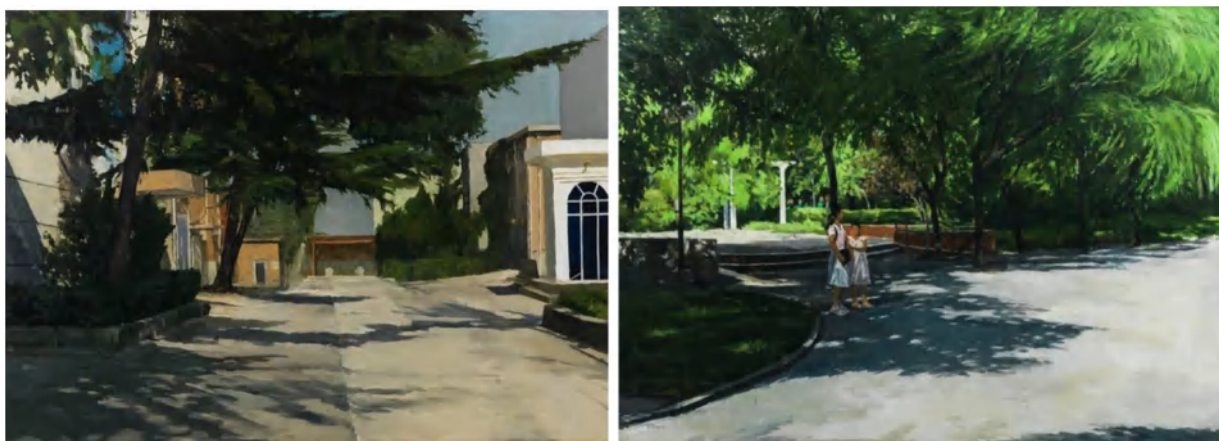


Іл. 3.1.2. Чень Іфей. Ловець креветок. 1983. Полотно, олія



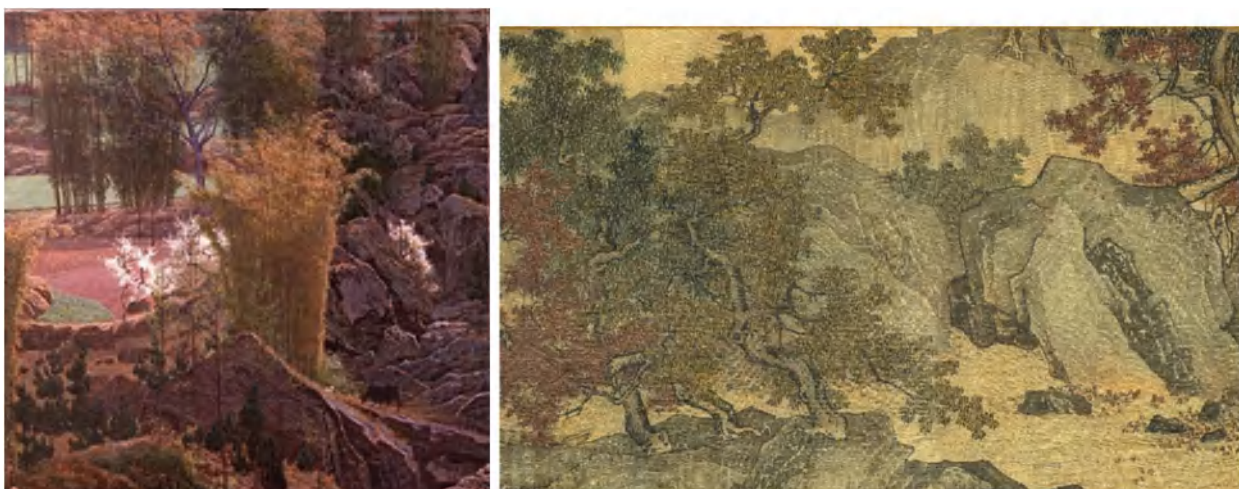
Іл. 3.1.3. Фен Шаосі. Спеціальна економічна зона Чжухай. 2020. Полотно,
олія

Іл. 3.1.4. Фен Шаосі. Спеціальна економічна зона Шеньчжень. 2020.
Полотно, олія



Іл. 3.1.5. Рен Чже. Красвид із соснами. 2018. Полотно, олія

Іл. 3.1.6. Рен Чже. Літо. 2017. Полотно, олія



Іл. 3.1.7. Цзянь Чунмін. Сліди весни. 1994. Полотно, олія

Іл. 3.1.8. Тан Інъ. Риболовля на самоті серед гір і струмків. Фрагмент. Кін.

XV–XVI ст. Підвісний сувій, туш і фарби на шовку



Іл. 3.1.9. Цзянь Чунмін. Сільська місцевість уві сні. 1995. Полотно, олія
Іл. 3.1.10. Цзянь Чунмін. **Буря збирається на горі Люпан.** 1994. Полотно,
олія



Іл. 3.2.1. Чжоу Мейюань. Минуле. 2022. Полотно, олія



Іл. 3.2.2. Лю Сяндун. Висока осінь. 2019. Полотно, олія



Іл. 3.2.3. Лю Сяндун. Повний радості. 2022. Полотно, олія



Іл. 3.2.4. Лю Сяндун. Хороші речі приходять. 2017. Полотно, олія

Іл. 3.2.5. Лю Сяндун. Дерево, камінь, кістка. 2009. Полотно, олія



Іл. 3.2.6. Чжан Дайонг. Персики. 2017. Полотно, олія



Іл. 3.2.7. Чжао Сінью. Карта скарбів № 2. 2015. Полотно, олія

Іл. 3.2.8. Чжао Сінью. Карта скарбів серія № 3. 2016. Полотно, олія



Іл. 3.2.9. Чжао Сінью. Карта скарбів №5. 2016. Полотно, олія



Іл. 3.2.10. Чжао Гуаньцзянь. Золота Цикада. 2017. Полотно, олія

Іл. 3.2.11. Чжао Гуаньцзянь. Червоний. 2017. Полотно, олія



Іл. 3.2.12. Ву Фен. Гончарний кінь і хурма. 2017. Полотно, олія

Іл. 3.2.13. Ву Фен. Нарцис. 2017. Полотно, олія



Іл. 3.2.14. Ву Фен. Все йде добре. 2017. Полотно, олія



Іл. 3.2.15. Лі Шідзінь. Мелодія тиши. 1987. Полотно, олія

Іл. 3.2.16. Лі Шідзінь. Рукавичка. 1992. Полотно, олія



Іл. 3.2.17. Лі Шідзінь. Передача. 2020. Полотно, олія

Іл. 3.2.18. Лі Шідзінь. Неспокій. 2020. Полотно, олія



Іл. 3.2.19. Ті Сінь. Вечеря №4. Полотно, олія

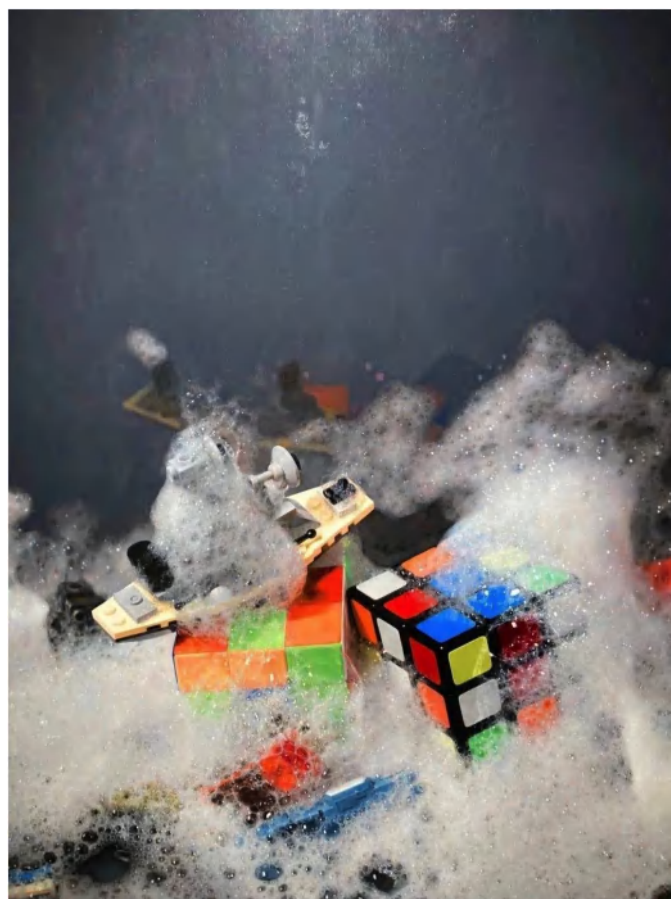
Іл. 3.2.20. Ті Сінь. Серія «Сіре місто». Соломинки. 2016. Полотно, олія



Іл. 3.2.21. Ті Сінь. Серія «Сіре місто». Мерехтіння світла. 2017. Полотно, олія



Іл. 3.2.22. Цай Цзе. Плаваючий червоний №8. 2021. Полотно, олія



Іл. 3.2.23. Цай Цзе. Грайливий. 2022. Полотно, олія

Іл. 3.2.24. Цай Цзе. Плаваючий світ №2. 2019. Полотно, олія



Іл. 3.2.25. Ленг Джун. Натюрморт. 1992. Полотно, олія

Іл. 3.2.26. Ленг Джун. Ароматні квіти та отруйні бур'яни. 1997. Полотно, олія



Іл. 3.2.27. Ленг Джун. Бабка і лотос. 1999. Полотно, олія



Іл. 3.2.28. Ленг Джун. Хіромантія. 1996. Полотно, олія

Іл. 3.2.29. Ленг Джун. Сповивання. 1998. Полотно, олія



Іл. 3.2.30. Ленг Джун. Культурна реліквія – дизайн нового виробництва. 1993.
Полотно, олія



Іл. 3.2.31. Гао Хайге. Лапа. 2008. Полотно, олія

Іл. 3.2.32. Гао Хайге. Маска. 2011. Полотно, олія



Іл. 3.3.1. Сюй Ман'яо. Медитація. 1986. Полотно, олія



Іл. 3.3.2. Сюй Ман'яо. Вишивання 2. 1990. Полотно, олія



Іл. 3.3.3. Пан Маокун. Квіти у дзеркалі № 1. 2013. Полотно, олія

Іл. 3.3.4. Пан Маокун. Квіти у дзеркалі № 6. 2014. Полотно, олія

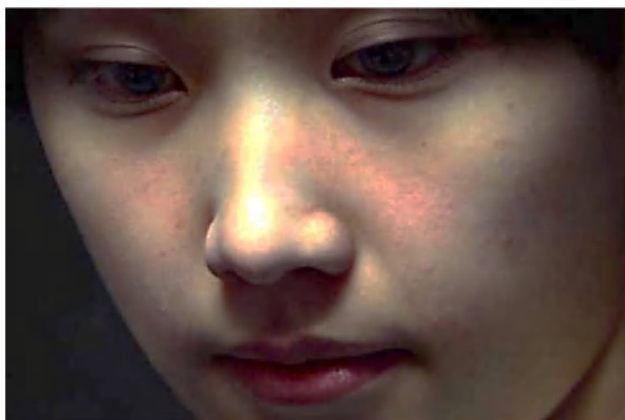


Іл. 3.3.5. Пан Маокун. Квіти у дзеркалі № 9. 2015. Полотно, олія



Іл. 3.3.6. Ленг Джун. Мона Ліза. 2004. Полотно, олія

Іл. 3.3.7. Ленг Джун. Мона Ліза. 2005. Літографія



Іл. 3.3.8. Ленг Джун. Портрет Сяо Цзяна. 2011. Полотно, олія



Іл. 3.3.9. Цай Цзе. Мова квітів. 2013. Полотно, олія



Лл. 3.3.10. Цай Цзе. Плаваюче життя, частина 4. 2023. Полотно, олія

Лл. 3.3.11. Цай Цзе. Плаваюче життя. 2016. Полотно, олія



Іл. 3.3.12. Цай Цзе. Плаваюче життя, частина 2. 2017. Полотно, олія



Іл. 3.3.13. Чжао Сінью. Від серця до серця. 2016. Полотно, олія



Іл. 3.3.14. Ань Цзін. Весняне рівнодення – очікування сезону цвітіння. 2016.

Полотно, олія

Іл. 3.3.15. Ань Цзін. Перед великим іспитом. 2008. Полотно, олія



Іл. 3.3.16. Фан Сюесянь. Рання зима. 2015. Полотно, олія

Іл. 3.3.17. Фан Сюесянь. Корабель. 2017. Полотно, олія



Іл. 3.3.18. Ху Іфань. Дзеркальне відображення – Плаваюче життя. 2016.
Полотно, олія



Іл. 3.3.19. Чжан Юй. Закоханий метелик. 2016. Полотно, олія

Іл. 3.3.20. Чжан Юй. Тихе місце. 2015. Полотно, олія



Іл. 3.3.21. Лі Гуйцзюнь. Бабка. 2016. Полотно, олія

Іл. 3.3.22. Лі Гуйцзюнь. Слідуй за вітром. 2009. Полотно, ол



Іл. 3.4.1. Ван Кеджу. Обід. 1983. Полотно, олія

Іл. 3.4.2. Ван Кеджу. Сутінки. 1980-і рр. Полотно, олія



Іл. 3.4.3. Лонг Лійоу. Очікування. 1994–1995. Полотно, олія



Іл. 3.4.4. Лонг Лійоу. Дівчина в окулярах. 2006. Полотно, олія



Іл. 3.4.5. Чжан Ібо. Жнива. 2012. Полотно, олія



Іл. 3.4.6. Чжан Ібо. Здалеку. 2015. Полотно, олія



Іл. 3.4.7. Сюй Вейсінь. Робочий сарай. 2003–2004. Полотно, олія



Іл. 3.4.8. Чжан Чженган. Вдень. 1993. Полотно, олія



Іл. 3.4.9. Чжан Чженган. Сонячні дні. 1996. Полотно, олія



Іл. 3.4.10. Чжан Чженган. Червона кімната. 1995. Полотно, олія



Іл. 3.4.11. Вей Жун. Велосипедне королівство. 1996. Кольоровий олівець на папері



Іл. 3.4.12. Вей Жун. На пляжі. 1996. Полотно, олія



Іл. 3.4.13. Вей Жун. Друзі. 2015. Полотно, олія



Іл. 3.4.14. Вей Жун. Кока-кола. 2016. Полотно, олія



Іл. 3.4.15. Вей Жун. Напрямок до Луоху. 2014. Полотно, олія



Іл. 3.4.16. Вей Жун. Рибна лавка. 2015. Полотно, олія



Іл. 3.4.17. Вей Жун. Черга. 2014. Полотно, олія



Іл. 3.4.18. Сюй Ман'яо. Моя мрія. 1987. Полотно, олія

Іл. 3.4.19. Сюй Ман'яо. Молодий науковець. 1989. Полотно, олія



Іл. 3.4.20. Сюй Ман'яо. Мої чотири речі. 1990. Полотно, олія



Іл. 3.4.21. Сюй Ман'яо. Серія «Студія скульптури № 1». Відтворення. 1993.

Полотно, олія

Іл. 3.4.22. Сюй Ман'яо. Серія «Студія скульптури № 2». Виготовлення форм.

1991. Полотно, олія



Іл. 3.4.23. Сюй Ман'яо. Серія «Скульптурна студія № 3». Розфарбування.

1993. Полотно, олія



Іл. 3.4.24. Ши Чонг. Людина, що йде. 1993. Полотно, олія

Іл. 3.4.25. Ши Чонг. Сцена або Етап. 1997. Полотно, олія



Іл. 3.4.26. Ши Чонг. Сучасний краєвид. 1996. Полотно, олія



Іл. 3.4.27. Ван Люнцзюнь. Таємничий сад. 2011–2012. Полотно, олія

Іл. 3.4.28. Ван Люнцзюнь. Таємничий сад. Фрагменти. 2011–2012. Полотно,
олія



Іл. 3.4.29. Ван Люнцзюнь. Ехо. 2012–2013. Полотно, олія