

# НОВИЙ РЕАЛІЗМ ЯК ДЗЕРКАЛО СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА: МІЖ МОДЕРНІЗАЦІЄЮ І ТРАДИЦІЄЮ

ID ORCID 0000-0001-6771-1673

**Олександр СОБОЛЄВ**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ  
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ID ORCID 0000-0002-3666-0604

**Марина ТОКАР**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ  
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ID ORCID 0000-0002-9254-2565

**Марія КОВАЛЬОВА**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ  
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

У статті досліджуються сучасні тенденції в станковому живописі Китаю, важливі для розуміння шляхів розвитку професійної художньої освіти у вищих навчальних закладах України. Художні практики Китаю є актуальними завдяки винятковій якості живописних творів, які вирізняються експериментальними підходами та культурною глибиною, слугуючи джерелом натхнення та новаторства у розвитку сучасного мистецтва.

Напрямок «новий реалізм» сформувався на тлі глибоких соціальних і економічних змін у Китаї після Культурної революції у 1980-х рр. Цей рух очолили такі митці, як Ван Ідун, Лю І, Лен Цзюнь і Ши Чон, чії роботи стали втіленням сюжетних, тематичних, художніх і образних особливостей нового реалізму. Їхній внесок не лише відобразив дух епохи, а й переосмислив роль реалізму в сучасному станковому мистецтві, створивши багатогранну оповідь, що поєднала особистий досвід із ширшими суспільними рефлексіями. Роботи Ван Ідуна пронизані ностальгією за минулим, але водночас визнають неминучість прогресу, створюючи діалог між старим і новим. Лю І зосередився на відображенні впливу метамодерністичної культури – напруженість між індивідуалізмом і традиційним колективізмом. Лен Цзюнь відомий завдяки гіперреалістичним портретам, які зображують звичайних людей у їхньому повсякденному середовищі, він підійшов до синтезу інсталяційних форм і олійного живопису. Надзвичайна увага митця до текстур і світла нагадує пошуки американських фотореалістів. У серіях живописних творів Ши Чона втілений «симбіоз людини та природи». Митець акцентує на елементах природних стихій – води та повітря, які є життєво необхідними для людського існування. Серія абстрактних і напіваабстрактних композицій також торкається екологічних питань, відображаючи занепокоєння художника впливом людини на природу.

Новий реалізм вирізняється кількома ключовими рисами, які визначають його унікальність. Художники зосереджувалися на використанні реалістичних образів у колажованих композиціях, відходячи від реалістичних наративів. Роботи представників руху актуалізують питання особистої ідентичності в умовах швидких змін суспільства.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, живопис, глобалізація, новий реалізм, Китай, соціум, сюжетно-тематичні особливості, художня мова

## ВСТУП

У сучасному китайському мистецтві новий реалізм виступає потужним інструментом осмислення соціокультурних трансформацій, що супроводжують стрімку модернізацію країни. Виникнувши наприкінці ХХ ст., цей напрям став відображенням напруги між урбанізацією, що є одним з проявів соціального

прогресу і глобалізації, та ностальгією за традиційними цінностями, що зникають під її тиском. Художники нового реалізму у своїх творах досліджують цей дуалізм через унаочнення реальних суспільних процесів: від масового переселення до міст до втрати сільського укладу життя. Зазначені твори є символічними рефлексіями, що відображають вплив таких змін на людину і суспільство в цілому.

Цей зсув не був суто стилістичним: він відображає культурний контекст кінця 1980-х – початку 1990-х рр., коли Китай переживав перехід від ізоляції Культурної революції до економічної лібералізації. Політика відкритості не лише принесла західні художні впливи, а й посирила відчуття соціальних розривів, спонукаючи митців переосмислювати реальність через призму мистецтва.

Тема модернізації в новому реалізмі часто переплітається з ностальгією, яка виступає не просто сентиментальним спогадом, а критикою безконтрольних змін. Така своєрідна міграція між цих двох полюсів віддзеркалює реальні суспільні процеси, такі як урбанізаційна експансія та культурна дезорієнтація, що супроводжують швидкий економічний розвиток Китаю. Таким чином, новий реалізм стає дзеркалом сучасного суспільства, фіксуючи його суперечності й пропонуючи критичний погляд на те, як модернізація впливає на ідентичність і спосіб життя. Переосмислюючи реалізм як аналітичний інструмент, художники не лише документують дух часу, а й коментують виклики та можливості, що постають перед модернізованим Китаєм.

## ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ТЕМИ

Стан вивчення теми китайського сучасного живопису є досить розвиненим, однак зберігає певні прогалини, які потребують додаткової уваги. Нові тенденції в китайському олійному живописі викликають значний інтерес серед дослідників як у Китаї, так і за його межами, особливо в контексті глобалізації та культурного обміну. Сучасний китайський живопис відображає не лише естетичні тенденції, а й соціальні, політичні та економічні трансформації в країні, що робить його важливим об'єктом міждисциплінарних досліджень. Публікації Юлії Бабунич [1], Сунь Ке [4], Хуан Сіна [6] дозволяють простежити взаємозв'язок між художніми практиками, історичним контекстом та соціокультурними процесами в Китаї. Дослідники зосереджують увагу на соціально-історичних передумовах розвитку реалізму, зокрема на впливі політичних трансформацій, урбанізації та «культурних травм» на формування образотворчої мови. Суспільні потрясіння стали каталізатором пошуку нових форм вираження, які згодом еволюціонували у формування напряму нового реалізму. Зокрема Сунь Ке імпліцитно торкається феномену зіткнення старого й нового, зазначаючи, що художники часто зображають сільські сцени як символ утраченої ідилії, протиставляючи їх урбаністичним пейзажам, що відображає конфлікт між традиційним минулим і сучасною реальністю.

Китайські дослідники Ван Вейке [2] та Чжижун Ген [8] зосереджуються на техніко-стильових аспектах, які є художнім вираженням нового реалізму. У публікації Ван Вейке про роль кольору в китайському живописі основна увага приділяється тому, як колір використовується не лише для

зображення об'єктів у реалістичному ключі, а й як інструмент для передачі символічного значення (червоний – щастя, зелений – спокій тощо) та емоційного настрою. Хоча Ван Вейке не згадує напряму «новий реалізм», його висновки про механізми використання кольору в традиційному китайському мистецтві мають пряме відношення до сучасних художніх практик. Дослідження Чжижун Гена про фотореалізм доповнює цю групу, демонструючи, як технічна «точність» стає інструментом критики соціальних «ролей» у сучасному місті [8].

Публікації Сяотянь Гао [5] і Цю Чжуанюй [7] присвячені теоретичному підґрунтю художньої практики сучасних митців Китаю. Сяотянь Гао вказує на ширший контекст, у якому реалізм функціонує як частина сучасного мистецького дискурсу, що реагує на глобалізацію та втрату ідентичності. Цю Чжуанюй у дослідженні соціального реалізму проводить паралель з новим реалізмом, підкреслюючи їх спільну мету – відтворення соціальних реалій, але з акцентом на індивідуальному досвіді митців.

Монографія Гао Мінлу надає історичний контекст розвитку нового реалізму, розкриваючи, як художники реагують на конфлікт між традиційними цінностями та модернізацією. Гао Мінлу прямо пов'язує цей феномен із центральною ідеєю напряму, аналізуючи, як митці відображають соціальні трансформації [9]. Важливі (в контексті вивчення проблеми) публікації присвячені творчості ключових митців, що дозволяють детально проаналізувати їх стилістику, тематику та внесок у рух нового реалізму.

Стаття Чжан Юаня про творчість Ван Ідуна надає змогу оцінити вплив комерційних факторів на розвиток неореалізму [14]. Філософські та особисті погляди представників течії висвітлено у статтях Лен Цзюня, які розкривають його творчу мотивацію та естетичні переконання [11; 12].

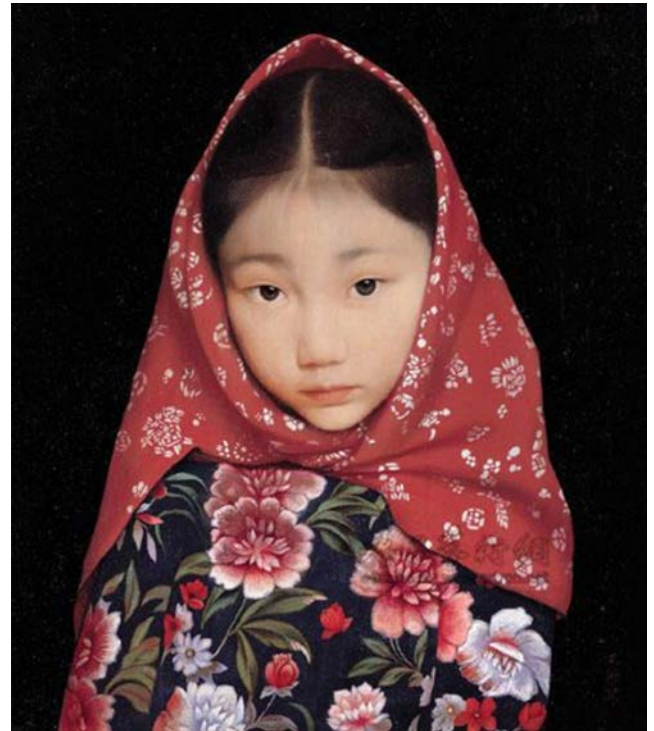
Таким чином, джерела формують комплексну основу для аналізу нового реалізму: від історичних коренів і технічних інновацій до соціальних імплікацій. Утім, більшість сучасних художників, зокрема Ван Ідун, Лю І, Лен Цзюнь і Ши Чон, їх мистецька спадщина не ставали темою наукових розвідок, що робить тему вивчення сучасних тенденцій у їх творчості актуальною.

## НОВИЙ РЕАЛІЗМ У КОНТЕКСТІ СУПЕРЕЧНОСТЕЙ СУЧАСНОГО КИТАЮ. ТУГА ЗА ТРАДИЦІЄЮ У ФОТОРЕАЛІСТИЧНИХ РЕФЛЕКСІЯХ ВАН ІДУНА

У сучасному китайському мистецтві новий реалізм виступає як потужний інструмент, що відображає складні соціокультурні процеси, котрі відбуваються в країні. Цей художній напрям, що виник наприкінці ХХ ст., став реакцією на стрімку модернізацію та урбанізацію Китаю, водночас зберігаю-



Лл. 1. Ван Ідун. *Наречена в горах*. 1995–1996.  
Полотно, олія. 190 × 180 см. Приватна колекція



Лл. 2. Ван Ідун. *Малеча Імен*. 1990. Полотно, олія. 61 × 50 см.  
Приватна колекція

чи зв'язок з традиційною культурною спадщиною [6, с. 54]. Серед представників нового реалізму особливе місце посідають художники Ван Ідун (王沂东, 1955 р. н.), Лю І (刘溢, 1958 р. н.), Лен Цзюнь (冷军, 1963 р. н.) і Ши Чон (石冲, 1963 р. н.). Їхні твори вирізняються здатністю вловлювати дух часу, поєднуючи традиційні китайські мотиви із сучасними художніми техніками. Кожен з цих майстрів по-своєму інтерпретує суспільні зміни, але саме Ван Ідун став одним з перших представників цього напрямку. У роботах майстра часто зустрічаються фігури в традиційному оточенні – молодь, що стоїть перед сільськими будинками або на фоні засніжених пейзажів. Сцени свідчать про тугу за простотою і спокоєм сільського життя, що контрастує з динамічним ритмом і складністю сучасного міського середовища. Ці сюжети були не стільки про драматичну дію, скільки про спокійне споглядання, запрошуючи глядачів замислитися про тяглість культурних традицій у суспільстві, що зазнає стрімких змін.

Портретно-жанрова композиція Ван Ідуна «Наречена в горах» (лл. 1) занурює глядача в церемоніальну атмосферу шлюбних звичаїв етнічних регіонів Китаю. Картина відсилає до традицій етнічних меншин південно-західного Китаю, зокрема народів мяо (хмонг), і (носу) або тибетців, які мешкають у гірських районах провінцій Юньнань, Гуйчжоу та Сичуань. У роботі Ван Ідуна народні елементи стилізовані – художник не копіює конкретні звичаї, а створює універсальний образ. Ван Ідун, працюючи в стилі сільського реалізму, уникає етнографічної точності. Його мета – передати естетику архаїки та універсальність традиції, а не документальність. На-

приклад, червоний колір у його роботах («ідунський червоний») стає символом культурної пам'яті взагалі, а не атрибутом окремої етнічної групи. Таким чином, картина «Наречена в горах» – це художня синтезація образів, натхнених гірськими етнічними спільнотами, але переосмислених через призму універсальної краси та ностальгії за «втраченим» Китаєм.

На передньому плані композиції «Наречена в горах» фронтально розташовані молодята. Дівоча постать вбрана в червоне, улюблений колір майстра, що символізує урочистість події. Руки пари з'єднані, що говорить про почуття, але водночас відстань між молодими свідчить про деякий страх перед новим етапом їхнього життя. Лампа в руці чоловіка є важливим символом у китайській традиції. У контексті шлюбу лампа часто утілює світло, що освітлює шлях подружжя в нове життя. У руках нареченої червона хустка утілює її роль у збереженні сімейних традицій і створенні затишку в новій родині. Колористична палітра картини тепла і насичена, з домінуванням інтенсивних червоних кольорів. Вони пронизують весь твір: від яскраво-червоної тканини, що обгортає торс чоловіка, до повністю червоного вбрання жінки – створюючи чіткий формально-ритмічний лад композиції.

Фігури молодих розміщені художником на тлі квіткового візерунка з червоними, рожевими, білими та зеленими вкрапленнями, що нагадують традиційні китайські декоративні тканини. Цей орнамент не лише підсилює «ностальгійні» нотки, а й резонує з традиційними мотивами процвітання та свята, виступаючи ключовим символом шлюбних



Іл. 3. Лен Цзюнь. Пентаграма 2. 1999. Полотно, олія.  
50 × 50 см. Приватна колекція



Іл. 4. Лен Цзюнь. Пентаграма 2. Фрагмент

звичаїв у Китаї. Цей підхід є характерною рисою нового реалізму, в якому художники зображають звичайних людей у «постановочних» та символічних композиціях.

Головною рисою жанрових і портретних композицій Ван Ідуна є обов'язковий акцент червоного кольору, контрастне, навіть драматичне зіставлення світлих і темних тонів, сповнених орнаментальної виразності художньої мови митця [8, с. 54]. Привертають увагу дитячі портрети, в яких майстер відходить від святково-парадної репрезентації у бік зворушливості й ліричності. Так, вишуканий образ «Малеча Імен» (іл. 2) площинного парсунного типу вражає своїм символізмом, відображаючи ностальгію за деталізацією давніх сувоїв у стилі гунбі (工笔). Цей метод «ретельного пензля» має давню історію, що сягає часів династії Тан (618–907), і залишається популярним у сучасному китайському живописі, особливо серед митців, які прагнуть зберегти традиційні техніки та передати «культурну пам'ять» через мистецтво.

Техніка Ван Ідуна вирізняється плавним і точним нанесенням фарби, що наближає зображення до фотореалістичної якості, особливо в деталях обличчя. Образ дівчинки – її серйозний, майже меланхолійний вираз – передано з винятковою майстерністю, а м'яке, розсіяне освітлення додає об'ємності завдяки нижнім відблискам на чолі, щоках і носі. Фарба нанесена гладко, що робить мазки майже непомітними. Лише у квіткових візерунках і складках хустки можна помітити легкі текстурні варіації, що свідчать про «відшліфовану» обробку поверхні. Така технічна досконалість підкреслює принципи нового реалізму, де гіпердеталізація поєднується зі споглядальним настроєм.

«Малеча Імен» є не просто портретом дитини, а глибоким коментарем до сучасного китайського суспільства. Меланхолійний вираз і тихе споглядання дитини символізують тугу за минулим і традиційними цінностями, переносючи глядача до історичної пам'яті та культурної спадщини. Натомість вишукана деталізація і реалізм демонструють сучасну майстерність, відображають прогрес у художніх техніках і здатність митця передати дрібні нюанси з вражаючою точністю фотореалізму. Ця взаємодія між традиціями та сьогоденням робить картину віддзеркаленням китайської ідентичності, яка балансує між прогресом і збереженням історичного коріння.

## МІЖ ТЕХНОКРАТИЗМОМ ТА ЕКОЛОГІЄЮ: КОНЦЕПТУАЛІСТИЧНИЙ ГІПЕРРЕАЛІЗМ ЛЕН ЦЗЮНЯ

Ці тенденції «меланхолійного спокою» і чуттєвості, що контрастують із шаленим темпом «цифрової ери» й оспівують красу особистості, втілені в гіперреалістичних портретах, створених Лен Цзюнем [8, с. 50]. Технічна якість живопису китайських реалістів порушує холодну точність фотореалізму вишукано підібраними типажами образів, їх ліричність, етнічно збагаченою костюмованою етнікою. Окрім портретів, майстер є новатором у натюрмортному жанрі, в репрезентації неживих та незвичних для цього жанру об'єктів.

Роботи Лен Цзюня, зокрема серії «Пентаграма» та «Пейзаж століття», переосмислюють «класичний» натюрморт, трансформуючи його в гібридний медіум, де живопис зливається з об'ємними формами та концептуальними інсталяціями. «Пентаграма» – це художній маніфест, де зламаний металобрухт перетворюється на символ історичної стійкості (іл. 3, 4). Художник зображує п'ятикутний уламок заліза, немов опалений полум'ям, пошкоджений стисканням, створюючи текстури обвуглених дір, синіх плям і подряпин. Зірка немов висить у повітрі, як тривимірний скульптура. Як символ «переплавленої історії» вона витримала пошкодження від куль, дощів і вогню, але залишилася цілісною. Це відображення колективної



Іл. 5. Лен Цзюнь.  
Пейзаж століття. 1995.  
Полотно, олія. 105 × 200 см.  
Приватна колекція

травми китайського народу та його здатності відроджуватися. Художня цінність серії «Пентаграма» полягає в тому, що вона поєднує фізичну матеріальність із метафізичним змістом. Лен Цзюнь не просто малює метал – він оживляє його як свідка епохи, перетворюючи тліття на магію історичного міфу.

Картини Лен Цзюня є визначним зразком віртуозності виконання, майстерності найвищого рівня в сучасному китайському живописі. З художньої точки зору, митець використовує кропіткий процес, наносячи тонкі шари олійної фарби протягом місяців, щоб досягти реалістичного ефекту.

У серії «Пейзаж століття» (1995–1996) Лен Цзюнь деконструє традиційні розмежування жанрів пейзажу і натюрморту, інтегруючи в живописні полотна реальні артефакти сучасності: пластикові відходи, електронні плати, зім'ятий папір, дрот. Наприклад, одні зображення з серії живописних робіт нагадують гірський масив, що «проростає» тривимірними шматками пластикових труб як символ «вторгнення» техногенної цивілізації в природний ландшафт. Такі композиції, близькі до скульптурних інсталяцій, піддають сумніву традиційні категорії мистецтва: чи натюрморт це, якщо об'єкти виходять за межі полотна? Чи це інсталяція, якщо основа залишається живописною?

Одна з картин живописної серії «Пейзаж століття» представляє карту світу, утворену зім'ятою білою тканиною, накинутою на іржаву жовтувато-золотисту решітку, що нагадує каркас ліжка (іл. 5). Кольорова палітра монохромна, в ній переважають бежеві, вохристі та сірі тони, що створюють похмуру й меланхолійну атмосферу. Гама низька, що сприяє загальному приглушеному відчуттю. Композиція сфокусована на карті, яка є чітким фокусом. Текстура тканини виглядає сильно зношеною, що наводить на думку про занепад або крихкість. Серед її складок «розкидані» різні тонкі предмети з темного металу, зокрема іржавий ланцюжок, що додають шар символічного контексту зображенню [11, с. 3]. Фарбове покриття виглядає густим і фактур-

ним, з видимими мазками або імпастро на певних ділянках, особливо навколо зовнішньої сторони рами, що вказує на грубу, майже тривимірну якість; сама рама має ознаки іржі та зношеності, що посилює відчуття віку та «згасання». Увага повністю зосереджена на символічному зображенні світу на викинутому предметі, що може вказувати на теми крихкості та занепаду – гострий коментар до зіставлення «глобального» та «інтимного» образу утилітарного об'єкта.

Новаторство Лен Цзюня полягає в тому, що він перетворює натюрморт на «просторово-часовий» архів, де кожен елемент – це символ суперечливої взаємодії природи, технологій та людських амбіцій. «Зірка» стає метафорою марнославства технократичної ери, а «Пейзаж століття» – елегією про екологічну катастрофу, де естетика руїн постає як дзеркало сучасного світогляду. Лен Цзюнь розширює межі реалізму у бік гіперреалізму, ретельно відтворюючи різні текстури як одухотворених, так і «неживих» об'єктів. Утім, його технічна майстерність слугує соціальному наповненню, а відчутна реальність посилює їхній емоційний резонанс. Образні особливості нового реалізму підкреслюють його відхід від ідеалізованих архетипів.

## МІСТО – СЕЛО – ГЕНДЕР: СОЦІАЛЬНІ МАНІФЕСТИ ЛЮ І

Китайський художник Лю І (刘溢, 1958 р. н.), як і його сучасники, був залучений до образного «зсуву» сучасного живопису, дослідження історії людської особистості як засобу для особистого та загального нарративу, прагнення переосмислити реалізм як інструмент рефлексії сьогодення. У картині «Опівнічна поїздка» Лю І створює напружений діалог між «урбанізованою сучасністю» та «архетипами сільської ностальгії» (іл. 6). Композиція, розгорнута через лобове скло автомобіля, перетворює звичайний нічний пейзаж на сюрреалістичну сцену,



Лл. 6. Лю І.  
Опівнічна поїздка. 2010.  
Полотно, олія. 70 × 136 см.  
Приватна колекція

де глядач стає водієм-спостерігачем. Холодна гама сірих, блакитних і приглушених брунатних тонів домінує, формуючи похмуру атмосферу, яка лише натяками розрізається червонувато-коричневими акцентами другорядної жіночої фігури та отари овець.

Центральна фігура – молода жінка у світло-смагдовому одязі – зображена в стані паніки: її витягнуті руки та вираз обличчя, сповнені страху й здивування, контрастують із темним тлом, підкреслюючи вразливість індивіда. Позаду неї маячить струнка фігура у червоному, чиї розмиті контури нагадують привид минулого. Ця фігура, майже безтілесна, взаємодіє з отарою овець, які оточують автомобіль. Реалістично написані, з чіткими рисами та текстурою вовни, вівці набувають загрозливого характеру через свою нерухомість і близькість до машини – символу технологічного прогресу. Деталі композиції підсилюють драматизм сцени: окремі пасма волосся жінки, блиск оздоблення салону авто, груба поверхня вовни створюють тактильний контраст між гладкістю сучасності та шорсткістю традиції.

Символічний шар роботи розкриває суперечливість китайського суспільства: автомобіль як емблема урбанізації стикається з отарою овець – утіленням сільської ідентичності, котра тепер постає як загроза або «привид минулого» [13, с. 34]. Фігура дівчини втілює перехідний стан між цими світами, де традиція вже не є притулком, але ще не стала руїною. Вівці, хоч і реалістичні, набувають сюрреалістичної ваги через свою кількість і нерухомість, наче блокують шлях «прогресу».

Новітні підходи в реалістичному живописі Китаю в цій роботі проявляються не лише у технічній майстерності, а й у здатності перетворити звичайну сцену на соціальний маніфест. Лю І вдається показати, як «металевий блиск» автівки на сільській дорозі народжує тривогу через втрату коренів, а ностальгія за простою сільського життя перетворюється на кошмарний обтяжливий спадок –

роздвоєний, напружений, але нездатний відмовитися ні від минулого, ні від майбутнього. Образи напівголених жінок інтерпретуються митцем як метафори вразливості й свободи, що відображають конфлікт між сучасністю та минулим. Гендерні мотиви поглиблюють цю тему, акцентуючи на боротьбі жінок за ідентичність у сучасному світі. Певне використання жанру «ню» підкреслює ідеї внутрішньої свободи та опору стереотипам, а неоднозначність образів дівчат додає роботі фантастичної глибини.

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ У «ЖІНОЧИХ» ОБРАЗАХ ШИ ЧОНА

Продовжуючи дослідження сучасних реалістичних тенденцій у китайському живописі, потрібно звернутися до новаторського, такого, що не має аналогів, мистецтва Ши Чона (石冲, 1963 р. н.). У найвідомішій своїй серії акварельних робіт «Вода, повітря, тіло» (2014) Ши Чон комбінує художню мову гіперреалізму та сюрреалізму, де природні стихії переплітаються із зображенням людського тіла (іл. 7). Художник перетворює фізичні закони на метафізичні символи, досліджуючи зв'язок між людиною, природою та сучасністю. У роботах серії жіночі тіла зображені в стані трансформації: вони розчиняються у воді, переплітаються з повітряними потоками або набувають форм, що нагадують органічні структури (корали, хмари). Наприклад, на одній із картин фігура людини, напівпрозора, ніби з рідкого скла, «тече» у воді, а кінцівки перетворюються на хвилі.

Фарби нанесені нещільно і плинно, тонкі кольорові вальори зливаються один з іншим, створюючи відчуття глибини, але водночас підкреслюючи непевність і неоднозначність зображення. Відсутність різких контурів сприяє розмитості форм, що є метафорою для розмитих меж між минулим і сучасні-



Іл. 7. Ши Чон. *Вода, повітря, тіло № 34*. 2014.  
Папір, акварель. 36 × 30 см. Приватна колекція



Іл. 8. Ши Чон. *Вода, повітря, тіло № 8*. 2014.  
Папір, акварель. 40 × 31 см. Приватна колекція

стю в китайському суспільстві. Ця техніка дозволяє Ши Чону передати плинність часу та ефемерність людського досвіду. Приглушена палітра та розмиті форми додають твору ефірно-меланхолійної тональності, що підсилює емоційну напругу. Картини стають візуальним коментарем до стану сучасного Китаю, де стрімкі зміни ландшафту та способу життя супроводжуються тугою за втраченим.

Ши Чон використовує фотореалістичну майстерність, щоб надати сюрреалістичним сценам фізичної достовірності. Деталізація крапель води на шкірі, блиск вологої поверхні, текстура повітряних потоків, що обвивають тіло, наповненість повітрям, де кожен «альвеол» виписаний з хірургічною точністю. Цей контраст між науковою об'єктивністю та фантастичним сюжетом підсилює тривожний ефект. З іншого боку, роботи відсилають глядача до даоської філософії – ідеї єдності людини з природою, де вода символізує гнучкість, а повітря – свободу духу (іл. 8, 9). Живописні роботи – це не втеча від реальності, а її гіперболізоване відображення, де кожен елемент стає символом глобальних викликів: від екології до втрати культурної ідентичності.

Тематично Ши Чон заглиблюється в жіночність і взаємодію між людиною і природою. Майстерне володіння технікою акварелі – «мокрим по мокрому» та «сухим пензлем» – надає його картинам світлової якості: коли світло фільтрується крізь напівпрозорі шари, створюючи відчуття глибини та руху, плинності часу.



Іл. 9. Ши Чон. *Вода, повітря, тіло № 9*. 2014.  
Папір, акварель. 40 × 29 см. Приватна колекція

## ЄДНІСТЬ РОЗМАЇТТЯ: ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ МИТЦІВ НОВОГО РЕАЛІЗМУ

Взаємодія сюжету, теми, майстерності та образності стає особливо помітною, коли ми розглядаємо індивідуальний внесок означених митців. Живописні твори Ван Ідуна, «піонера» нового реалізму, оспівували красу сільського життя та емоційну глибину портретних образів. Лен Цзюнь тим часом підніс напрям своїм гіперреалістичним підходом, використовуючи надзвичайну увагу до деталей, щоб дослідити психологічні виміри своїх образів. Натюрморти, створені Лен Цзюнем, стали свідченням здатності реалізму розкривати не лише поверхню життя, а й його приховані глибини, що відповідало ширшій меті напряму – дослідженню суспільства. Таким чином, реалізм для Ван Ідуна, Лю І, Лен Цзюня та Ши Чона не є самоціллю, це скоріш засіб взаємодії з навколишнім світом – його традиціями та трансформаціями, засіб відображення як зовнішніх реалій, так і внутрішніх викликів часу.

Картини Ван Ідуна викликають «ностальгію» за зникаючим способом життя – почуття, що резонує в Китаї, який переживає стрімкий урбаністичний розвиток. Ши Чон наближається до нового реалізму через «плинне середовище» акварелі, створюючи роботи, в яких надається перевага настрою, а не чіткому наративу. Разом ці художники ілюструють багатогранність реалізму. Вишукано графічні полотна Ван Ідуна «контрастують» з виразними акварелями Ши Чона, тоді як гіперреалізм Лен Цзюня розсуває технічні кордони традиційного реалізму. З художньої точки зору їхні техніки – фактурна глибина олії, світлий потік акварелі чи вибагливі шари гіперреалізму – демонструють прихильність до ремесла, яке виводить сюжети за рамки простої репрезентації. Новий реалізм постає як щось більше, ніж стилістична зміна; він стає мостом між мистецькою спадщиною Китаю та його сучасною еволюцією. Ван Ідун, Лю І, Лен Цзюнь і Ши Чон через свої відмінні, але взаємодоповнюючі бачення вловили «пульс суспільства», а їхні твори слугують водночас дзеркалом і роздумами про людський досвід, пропонуючи свідчення непереборної сили живопису інтерпретувати, зберігати реалістичні тенденції.

## ВИСНОВКИ

Новий реалізм у сучасному китайському мистецтві стає не просто стилем, а дзеркалом суспільних трансформацій, які охоплюють Китай у період глобалізації. Живописні полотна Ван Ідуна, Лю І, Лен Цзюня та Ши Чона відображають напругу між модернізацією та традицією, технологічним прогресом і втратою культурної ідентичності. Художники вибирають реалістичні техніки для критичного

осмислення сучасного світу, де мегаполіси стають просторами відчуття, а традиційні символи – нагадуванням про культурне коріння. У роботах митці розкривають конфлікт між матеріальним і духовним, показуючи, як традиція поступається місцем комерційним пріоритетам, а стандартизація міського життя загрожує особистісній ідентичності. У цьому контексті новий реалізм виконує функцію соціального маніфесту, порушуючи питання про ціну, яку суспільство платить за модернізацію. Художники створюють видимий «архів епохи», де кожен образ є рефлексією над суперечностями сучасного Китаю, що балансує між мрією про технологічне майбутнє та спробою зберегти зв'язок з минулим. ♦

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабуніч Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. № 49. С. 89–96. DOI : 10.37131/2524-0943-202
2. Ван Вейке. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*. 2022. Вип. 77. С. 73–81. DOI : <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.09>
3. Ковальова М. М., У Ітін. Естетика анімації в станковому живописі Китаю 2000–2020-х років: інтерпретація теми дитинства. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 2. С. 87–96. DOI : 10.32782/uad.2024.2.10
4. Сунь Ке. Китайський олійний живопис періоду шрамів мистецтва та виникнення неокласицизму. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 37. С. 285–304.
5. 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*. 2023. Вип. 69, т. 3. С. 84–91. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-12>
6. Хуан Сін. Функціонування станкового живопису в Китаї у другій половині ХХ століття: система чинників та особливостей. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2023. Вип. 69, т. 3. С. 53–57. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-7>
7. Цю Чжуанюй. Соціальний реалізм в олійному живописі Китаю кінця ХІХ – початку ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2023. Вип. 65, т. 3. С. 103–110. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-15>
8. Чжижун Ген. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. № 6. С. 47–55.
9. 高名潞. 中国当代艺术史: 1985–2006. 出版社: 上海大学出版社. 2021. 595 页 [Гао Мінлу. Історія сучасного китайського мистецтва 1985–2006 рр. Шанхай: Шанхайське народне видавництво. 2021. 595 с.]
10. 高名潞. 中国当代艺术理论. 北京: 中国人民大学出版社. 2012. 页. 245–250 [Гао Мінлу. Китайська теорія сучасного мистецтва. Пекін: Китайська народна університетська преса. 2012. С. 245–250].
11. 冷军. «大厦» 油画. 武汉文史资料. 1999. № 6. 页. 2–7 [Лен Цзюнь. «Будівництво» олійного живопису. *Уханьські літературно-історичні матеріали*. 1999. № 6. С. 2–7].
12. 冷军. 为什么是油画. 美术. 2015. № 5. 页. 98–101 [Лен Цзюнь. Чому це образотворче мистецтво? *Образотворче мистецтво*. 2015. № 5. С. 98–101].
13. 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].
14. 张苑. 王沂东的油画与市场之路. 艺术市场. 2004. № 12. 页. 57–59 [Чжан Юань. Картини олією Ван Ідуна. *Арт-ринок*. 2004. № 12. С. 57–59].

## REFERENCES:

1. Babunych, Yu., & Siaooven, K. (2022). Doslidzhennia sotsialnykh i kulturnykh aspektiv rozvytku suchasnoho kytaiskoho zhyvopysu [Research on the social and cultural aspects of the development of modern Chinese painting]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 49, 89–96. doi : 10.37131/2524-0943-202 [In Ukrainian].
2. Wang, Weike. (2022). Kolir yak zobrazhalnyi pryntsyp u khudozhnii movi kytaiskoho zhyvopysu: pidkhody ta modeli reprezentatsii [Color as a pictorial principle in the artistic language of Chinese painting: approaches and models of representation]. *Culture of Ukraine*, 77, 73–81. doi : <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.09> [In Ukrainian].
3. Kovalova, M. M., & U, Itin. (2024). Estetyka animatsii v stanovomu zhyvopysi Kytaiu 2000–2020-kh rokiv: interpretatsiia temy dytynstva [Aesthetics of animation in Chinese easel painting from 2000 to 2020: an interpretation of the theme of childhood]. *Ukrainian Art Discourse*, 2, 87–96. doi : 10.32782/uad.2024.2.10 [In Ukrainian].
4. Sun, Ke. (2018). Kytaiskyi oliinyi zhyvopys periodu shramiv mystetstva ta vynyknennia neoklasytsyzmu [Chinese oil painting of the period of "Scar art" and the emergence of Neoclassicism]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 37, 285–304. [In Ukrainian].
5. Xiaotian, Gao. (2023). Performative practices in contemporary Chinese fine arts: a morphological aspect [Performative practices in contemporary Chinese fine arts: morphological aspect]. *Current Issues of the Humanities*, 69(3), 84–91. doi : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-12> [In Ukrainian].
6. Sin, Khuan. (2023). Funktsionuvannia stankovoho zhyvopysu v Kytai u druhi polovyni XX stolittia: sistema chynnykiv ta osoblyvostei [The Functioning of Easel Painting in China in the Second Half of the 20th Century: A System of Factors and Features]. *Current Issues of the Humanities*, 69(3), 53–57. doi : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-7> [In Ukrainian].
7. Qiu, Zhuangyu. (2023). Sotsialnyi realizm v oliinomu zhyvopysi Kytaiu kintsia XIX – pochatku XXI st. [Social realism in Chinese oil painting of the end of the XX – beginning of the XXI century]. *Current Issues of the Humanities*, 65(3), 103–110. doi : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-15> [In Ukrainian].
8. Geng, Zhirong. (2018). Fotorealizm u suchasnomu kytais-komu zhyvopysi: zhinochy portret [in Ukrainian]. *Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Education*, 6, 47–55. [In Ukrainian].
9. 高名潞. (2021). 中国当代艺术史: 1985–2006. 出版社: 上海大学出版社. [高名潞. (2021). *Istoriia suchasnoho kytaiskoho mystetstva 1985–2006 rr.* [History of Contemporary Chinese Art 1985–2006]. Shanghai: Shankhaiske narodne vydavnytstvo]. [In Chinese].
10. 高名潞. (2012). 中国当代艺术理论 (页. 245–250). 北京: 中国人民大学出版社 [高名潞. (2012). *Kytaisaka teoriia suchasnoho mystetstva* [Chinese theory of contemporary art] (pp. 245–250). Beijing : Kytaisaka narodna universytetska prasa]. [In Chinese].
11. 冷军. (1999). "大厦" 油画. 武汉文史资料, 6, 2–7. [冷军. (1999). "Budivnytstvo" oliinoho zhyvopysu ["Construction" of oil painting]. *Ukhanski literaturno-istorychni materialy*, 6, 2–7]. [In Chinese].
12. 冷军. (2015). 为什么是油画. 美术, 5, 98–101 [冷军. (2015). Chomu tse obrazotvorche mystetstvo? [Why is this a fine art?]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 5, 98–101]. [In Chinese].
13. 刘溢. (2015). "我做白日梦". 中国艺术, 4, 32–35. [刘溢. (2015). "Ia mriiu" ["I am dreaming"]. *Kytaisake mystetstvo*, 4, 32–35]. [In Chinese].
14. 张苑. (2004). 王沂东的油画与市场之路. 艺术市场, 12, 57–59 [张苑. (2004). *Kartyny oliieiu Van Iduna* [Oil paintings by 王沂东]. *Art-rynok*, 12, 57–59]. [In Chinese].

DOI 10.61993/2786-7285.2024.01.08

**Oleksandr SOBOLIEV, Maryna TOKAR, Mariia KOVALOVA**  
**NEW REALISM AS A MIRROR OF MODERN CHINESE SOCIETY: BETWEEN MODERNIZATION AND TRADITION**

The article explores contemporary trends in Chinese easel painting, which are crucial for understanding the development of professional art education in higher educational institutions of Ukraine. Chinese artistic practices stand out for their exceptional pictorial quality, innovative techniques, and cultural depth, serving as both a source of inspiration and a driver of innovation in the development of global contemporary art.

The New Realism movement emerged in the 1980s against the backdrop of profound social and economic changes in China following the Cultural Revolution. This movement was pioneered by Wang Yidong, Liu Yi, Leng Jun, and Shi Shong, whose works embodied the thematic, artistic, and figurative characteristics of New Realism. Their contributions not only captured the spirit of the era but also redefined the role of realism in contemporary easel painting, crafting a multifaceted narrative that intertwines personal experience with broader social reflections.

Wang Yidong's paintings convey nostalgia for the past, while acknowledging the inevitability of progress, creating a dialogue between the tradition and modernity. Liu Yi examines the cultural tensions of meta-modernism, juxtaposing individualism with traditional collectivist values. Leng Jun is known for his hyperrealistic portraits that depict ordinary people in their everyday environments, skillfully integrating installation techniques with oil painting. His meticulous attention to textures and light recalls the explorations of American photorealists. Meanwhile Shi Shong's works embody a "symbiosis of man and nature", emphasizing the elemental forces such as water and air, which are vital for human existence. His series of abstract and semi-abstract compositions also address environmental concerns, reflecting the artist's contemplation of humanity's impact on nature.

New Realism is characterized by several defining features that distinguish it within the contemporary art landscape. Artists within the movement employ realistic imagery in collaged compositions, shifting away from traditional narrative realism. Their works raise questions of personal identity amidst the rapid social change, capturing the complexities of modern Chinese society in a visually compelling manner.

**KEYWORDS:** fine arts, painting, globalization, New Realism, China, society, plot and thematic features, artistic language

Стаття надійшла до редакції: 15.03.2024

Прийнята до публікації: 12.04.2024

Дата публікації: 29.04.2024

© Соболев О., Токар М., Ковальова М., 2024



Ця робота ліцензується відповідно до  
Creative Commons Attribution 4.0 International License