

НОВИЙ РЕАЛІЗМ У КИТАЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 1970 – 1980-х РОКІВ: ПОНЯТТЯ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ

ID ORCID 0000-0002-3666-0604

Марина ТОКАР

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

ID ORCID 0000-0001-8632-8303

Хаотянь ЛЮ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Метою статті є дослідження поняття «новий реалізм» та концептуальних підходів щодо його вивчення у сучасному китайському й західному дискурсі про мистецтво. Дослідження виконано на ґрунті принципів історизму та об'єктивності. Авторами застосовано методи компаративного та образно-стилістичного аналізу. У статті показано, що новий реалізм як художнє явище сформувався в контексті взаємодії двох концептуальних підходів. У світлі першого зазначене явище виступає як протилежне стосовно до мистецтва соцреалізму, яке символізує «стару» систему художньої культури та неактуальну в сучасних обставинах практику ідеологічного тиску на митців. Другий підхід розглядає реалізм як «новий», оскільки він виражає нові актуальні якості реалістичної художньої мови, втілює її пошук у різноманітних жанрах, а також є спадкоємною художньою системою по відношенню до т. зв. класичного мистецтва (звідси ще один термін – неокласицизм).

Авторами підкреслено, що обидві концепції активно використовують ключове поняття «новий реалізм» – подекуди в різних або частково різних контекстах. При цьому важливо підкреслити, що для китайського образотворчого мистецтва реалізм сам по собі має особливе значення. У поєднанні з якостями «новизни» відродження «класичної» естетики це набуває особливо актуальних форм вираження, які можна простежити у формальних, композиційних і художньо-образних аспектах сучасного живопису. У статті обґрунтовано та вивчено проблематику формування і розвитку нового реалізму як важливого феномену в сучасному живописі Китаю. Визначено поняттєво-термінологічні особливості, концептуальні напрями аналізу нового реалізму в контексті загального розвитку живопису Китаю кінця ХХ – початку ХХІ ст. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого наукового дослідження живопису Китаю зазначеного періоду, а також у методологічних практиках вітчизняного сходознавства.

Ключові слова: новий реалізм, китайський живопис кінця ХХ – поч. ХХІ ст., реалістичний живопис Китаю, художня мова

ВСТУП

Новий реалізм розглядається в китайському мистецтвознавстві у декількох значеннях. Як важливий етап у розвитку художньої культури та мистецтва Китаю він пов'язаний з періодом «відкритості» 1970–1980-х рр. У цей час китайське суспільство переосмислювало попередній досвід епохи Мао, звертаючись до знайомих мистецьких явищ – але в новому контексті та під іншим кутом зору. Інший підхід представляє новий реалізм як повноцінну сучасну художню мову. Її формування пов'язане з літературою, живописом, кінематографом та низ-

кою інших видів мистецтва, для яких дійсність у її художньому вираженні має першочергове значення. Цілком зрозуміло, що така широта репрезентації нового реалізму породжує певні суперечності в самому змісті явища, його термінологічній сутності та характері аналізу властивих рис.

Ускладнює питання й особливий статус реалізму як базового художнього феномену для образотворчого мистецтва Китаю. Як показує Ліза Кон, у ХХ ст. саме реалізм на тлі досить тривалої художньо-стилістичної еволюції в мистецтві Китаю залишався напрямом, який було «неможливо оминати або заперечити». На думку вченої, таке виняткове

положення стало можливим завдяки особливому ставленню китайських художників до реалізму як скоріше до «базової навички малювання», а не стилістичного явища. Ліза Кон підкреслює, що для китайських митців реалізм не є доктриною, а нагадує методику сприйняття навколишнього світу, є ознакою художньої ерудиції та освіченості [18, р. 35].

Така точка зору на особливість реалізму для розвитку китайського живопису присутня і в західних дослідженнях. Наприклад, Рей Чоу наполягає на тому, що у дослідженні сучасного мистецтва Китаю «настільки домінує реалізм», що навіть найвидатніші твори мистецтва, хоч би якими авангардними вони були, зазвичай інтерпретуються у поняттєвому контексті реалізму [1, р. 145].

За приклад незбалансованості значення нового реалізму як поняття наведемо дослідження Ян Пінпіна «Вплив та особливості китайського реалізму в живописі з акцентом на традиції та сучасність» (2021) [13], де автор вивчає феномен критичного реалізму, проте застосовує для його характеристики термін «новий реалізм». Лише у такому контексті його оцінка нового реалізму як «пародії на соціалістичний реалізм, який довгий час був єдиною формою фігуративного живопису», має сенс та логіку [13, р. 166].

Звернімо увагу на те, що термінологічна незгодженість приводить і до розмивання чіткої послідовності етапів у розвитку сучасного китайського образотворчого мистецтва. Наприклад, невідзначеність термінологічної сутності та хронології нового реалізму створює враження, що критичний реалізм був першим «новим» реалізмом, котрий якісно відрізнявся від концепту соціалістичного мистецтва [13, р. 166].

Велике значення для закріплення сутності нового реалізму має і низка похідних художньо-стильових явищ у китайському живописі останньої третини XX – початку XXI ст., котрі розглядають реалізм як матрицю власного формування та розвитку: *цинічний, критичний, селянський, етнічний (локальний), неокласичний, магічний (міфічний, фантастичний)* тощо. Оскільки в структурі цих явищ присутня образно-стилістична парадигма реалізму, поняття нового реалізму автоматично стає спорідненим або має узгоджуватись із цими паралельними феноменами.

Серед такого спільного комплексу явищ окреме значення має соціалістичний реалізм. З 1930-х рр., коли Чжоу Ян запропонував цей радянський термін для визначення процесів в образотворчому мистецтві та літературі Китаю, соцреалізм стає чимось більшим, ніж просто художній стиль. Як показує Мерстон Андерсен, уже наприкінці 1940-х рр. виникла «формула китайського соцреалізму», яка швидко перетнула межу естетики, набувши статус єдиного визнаного методу в мистецтві [7, р. 56–57].

Таким чином, у 1970–1980-х рр., коли китайське мистецтво опинилось перед необхідністю вибору нових форм репрезентації, соцреалізм уже функ-

ціонував як виключний та повноцінний заміник будь-яких інших типів реалізму. Тому його характеристика як «нового» явища виглядала достатньо природною.

На сьогоднішньому етапі в китайських дослідженнях про мистецтво домінують дві концепції нового реалізму, які стосуються його появи, формалізації у поняттєвому просторі та вираженні основних характеристик.

У контексті першої до «старого» реалізму відносять соціалістичне мистецтво Китаю доби Мао, а також експерименти періоду Культурної революції. На противагу цьому, період 1970–1980-х рр. породжує нові якості реалістичного художнього напрямку, котрий виступає у ролі антагоніста попередніх тенденцій (звідси походять концепти «очищення реалізму», «оновлення реалізму»).

Друга концепція розглядає новий реалізм як академічну тенденцію, пов'язану в першу чергу зі змінами фахового спрямування професійної художньої освіти, а також з актуалізацією західноєвропейських тенденцій у живописі після проголошення «політики відкритості» [20, р. 52–56].

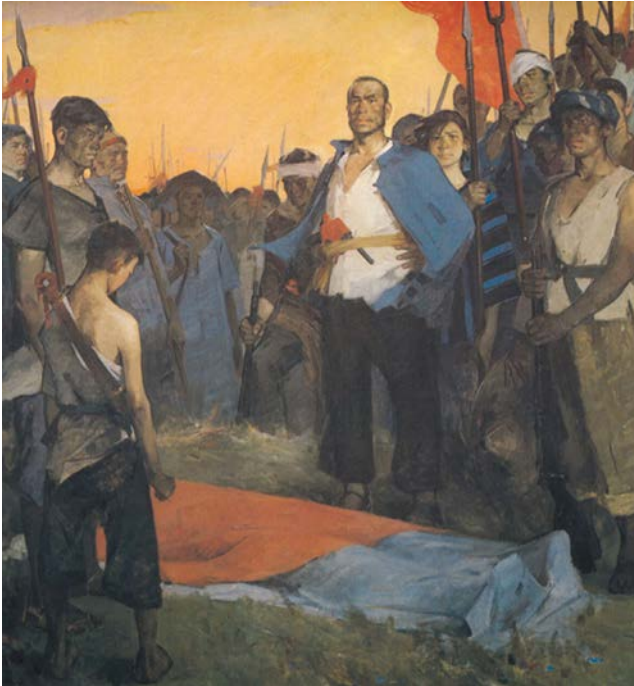
В обох випадках дослідники звертаються до характеристик цього явища і як відповідного етапу в розвитку живопису Китаю, і як художньої мови.

АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Новий реалізм досліджується у Китаї та за його межами практично з кінця 1980-х рр., коли окреслилась проблематика зазначеного феномену, а його мистецька репрезентація повноцінно вийшла на художній арені. Уже у 1990-х – на початку 2000-х рр. новий реалізм стає центром термінологічних дискусій (наприклад, у розвідках таких науковців, як В. Месерв [8], А. Мерстон [7], Іян Шао [10]), а також вимагає все більшої уваги до проблематики художньої мови (наприклад, у працях Ден Ляншена [16]). Остання тенденція стає особливо виразною у 2010–2020-ті рр., коли паралельно з новим реалізмом розвиваються інші реалістичні напрями, створюючи потребу в поняттєвій та змістовій сепарації. Дослідження в цій сфері проводили Цзіншен Чжан [15], Лі Ічунь [20] та Сун Ю [22].

Ознакою виходу проблеми на більш глибокий аналітичний рівень стала помітна увага з боку передусім китайських дослідників до творчості конкретних митців, що декларували свій зв'язок з новим реалізмом (наприклад Н. Ерчунь досліджує живопис Ян Фейюня [21]) або були віднесені до цього напрямку аргументацією вчених (наприклад К. Нган, яка внесла до авторів нового реалізму Юй Хуна та Лю Сяодуна [9]).

У цілому історіографія питання продовжує розвиватись, надаючи дослідникам можливостей для додаткових узагальнень. Метою даної статті є дослідження поняття «новий реалізм» та концепту-



Іл. 1. Цюань Шаньши (全山石). *Хоробрий і непохитний*. 1961. Полотно, олія. 233 × 217 см

альних підходів щодо його вивчення у сучасному китайському та західному дискурсі про мистецтво. Розгляньмо обидві концепції з точки зору сутності та базових художніх характеристик нового реалізму в сучасному китайському образотворчому мистецтві.

НОВИЙ РЕАЛІЗМ ЯК АНТИПОД «СТАРОГО» МИСТЕЦТВА СОЦРЕАЛІЗМУ

Сумнівність такого підходу можна пояснити на прикладі іншої точки зору – китайського дослідника Чан-тай Хуна, котрий розглядає олійний живопис кінця XX ст. як елемент соціально-політичного дискурсу. Автор відносить появу перших ознак нового реалізму до початку 1960-х рр. Тоді в окремих офіційних картинах починають з'являтися більш складні та експресивні художні проблеми, які важко було представляти у піднесеній, парадній та беззастережно героїчній формі. З погляду вченого, проникнення до живопису драматизму, застосування сюжетної експресії стали показником актуальності більш життєвих образів: «На картинах, які відтепер відображають мотиви нового реалізму, ... підкреслювалось внутрішнє життя окремих людей, і не їхній формальний вигляд, за допомогою оточення та різноманітних атрибутів» [5, р. 803].

Наприклад, Чан-тай Хун згадує відому картину Цюань Шаньши «Хоробрий і непохитний» (1961), яка зображує загиблого героя революції (іл. 1). Дослідник звертає увагу на те, що робота не є кано-

нічним твором соцреалізму: її художня ідеологія бездоганно маоїстська, проте за духом вираження вона відрізняється від творів такого типу новизною експресивного підходу до сюжету та відсутністю награного пафосу [5, р. 796].

Відома американська дослідниця Крістін Хо розглядає новий реалізм як феномен, що сформувався наприкінці 1970-х рр. на хвилі організованого китайською владою «руху ескізів». Художникам пропонувалось вийти за межі майстерень та створювати картини пленерними методами на виробництві, біля людей, у містах тощо. Оскільки така практика суперечила традиційному китайському підходу до живопису, вона була асоціативно пов'язана із західним ескізним малюванням [4].

Крістін Хо підкреслює, що соціалістичне китайське мистецтво реалізувалось не тільки у «парадні» мистецтві уславлення та ствердження, а й завдяки зверненню до «живого» спостереження, спромоглося сформуванню критичне і часто альтернативне художнє бачення стосовно до європейського модернізму. Таким чином, якість «новизни» соцреалізму (власне нового реалізму) стала можливою завдяки зміні традиційних правил живопису [4, р. 55].

Серед китайських науковців Ле Юань Фен підтверджує, що як навчальна практика ескізне малювання у відповідному тематичному контексті (приміром, на виробництві чи у місті) змінило «відчуття атмосфери» реалістичного живопису. Особливо вразно ця властивість проявилась у жанрі пейзажу, де створення образу природи «завжди накладається на авторську точку зору митця» [19]. Через очевидні регіональні особливості китайського пейзажу, які помітні у рельєфах, кольорах та формах, «створення пейзажу в самому пейзажі» стало важливим візуальним доказом правдивості художнього досвіду митців-реалістів та підвищило статус нового реалізму [19, р. 24].

Прикладом такого підходу можна вважати творчість Ян Фейюня, який також неодноразово підкреслював важливість методу натурних замальовок для посилення ефекту реалістичності художнього образу [24, р. 82–83]. У 1988 р. його картина «Дев'ятнадцять років» (іл. 2), експонована у рамках національної виставки олійного живопису людського тіла, стала прецедентом для послаблення цензури на жіночу оголеність, що також позначилось на кордонах репрезентації нового реалізму. Хайбо Юй і Тяньці Кікі Юй підкреслюють, що виставку за два тижні відвідали декілька сотень тисяч глядачів і це стало прямим доказом впливовості нового мистецтва [14, р. 88].

Загальна обстановка в тодішньому китайському мистецтві дозволяє припустити, що вже на початку 1980-х рр. реалізм у художньому сенсі вже перебував на етапі виходу за рамки простору соцреалізму як її ключового методу вираження. Невипадково в авангарді таких змін перебували ті види мистецтва, що були прямо пов'язані з художнім



Іл. 2. Ян Фейюнь (杨飞云). *Дев'ятнадцять років*. 1988.
Полотно, олія. 100 × 80 см

представленням реального життя, дійсності. Приміром, Е. Р. Гунератне називає серед них фотографію, живопис та документальне кіно [3].

Як підкреслює В. Месерв, у цей час реалістичний дискурс був насамперед ідеологічною стратегією, а не «анестезією» – знеболенням від політичних стресів доби Мао. У контексті цього, переосмислення художніх цінностей минулого десятиліття виглядало як «пошук істини» та відстоювання нового реалізму, відмінного від попереднього [8, р. 16].

Ця складова концепції «очищення реалізму» швидко набула широкого популярності у художніх колах та в середовищі китайських арткритиків, особливо тих, що працювали у США або Західній Європі. Наприклад, Дж. Куо вже у 1990 р. оцінив сучасний китайський живопис нового реалізму як пошук «нової істини в реалізмі» [6, р. 198–200].

Нині Цзіншен Чжан характеризує новий реалізм як явище епохи «пост-Мао», котре є природною реакцією на трансформацію «реалістичних умовностей» мистецтва доби соціалізму [15, р. 59]. Учена називає його «пізньою течією реалізму», характеризуючи як «продукт формальних інновацій», що неминуче мав виникнути на етапі переоцінки мистецької спадщини 1950–1960-х рр. [15, р. 59].

Насамкінець як «мистецьку хвилю», що мала остаточно порвати зі спадщиною соцреалізму, називає новий реалізм Лі Ян [12, р. 158]. Ознакою

важливості цього концептуального підходу є його значення в науковому дискурсі західних сходинкових досліджень.

На наш погляд, у найбільш повному вигляді точка зору західних дослідників на проблему була підсумована по гарячих слідах на початку 1990-х рр. у дослідженнях В. Месерва й Р. Месерв, що вважають новий реалізм навмисною спробою відрізнити молоде мистецтво 1970–1980-х від китайського соціалістичного реалізму і революційного реалізму, а надалі «тримати його подалі від будь-яких політичних конотацій» [8].

Таким чином, новий реалізм використовується сучасним поколінням як справжній реалізм, щоб замінити «фальшивий реалізм революційної естетики» [8].

Наразі Девід Кларк відштовхується від тези, що соціалістичний реалізм у мистецтві Китаю був не більше ніж «інструментом для ретрансляції ідеологічних позицій», а отже, не міг існувати за рамками самого політичного режиму Мао [2, р. 283]. Тому успадкована реалістична проблематика набула нові форми у контексті нового реалізму [2, р. 275].

НОВИЙ РЕАЛІЗМ ЯК АКАДЕМІЧНИЙ НАПРЯМ У ЖИВОПИСІ 1970–1980-х рр.

Інша концепція появи нового реалізму пов'язує зазначений напрям з академічними тенденціями у сфері художньої освіти, які тривали наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр. Китайський дослідник Фей Вон називає цю сукупність змін «новим академічним стандартом 1980-х рр.» [23, р. 72].

У китайських художніх академіях 1980-х рр. нормою навчання вважалась технологія реалістичного живопису, розроблена за радянською моделлю викладання 1950-х рр. Проте у 1980-х рр., в умовах політики відкритості зовнішньому світу, як елементи навчання стали залучатися західноєвропейські класичні академічні техніки. Зокрема з початку 1980-х це стало стандартом навіть для Центральної академії образотворчого мистецтва в Пекіні – найбільш консервативного академічного осередку. Зрештою симбіоз радянського спадку із західними трендами сформував т. зв. китайський академічний стиль олійного живопису, або китайський неокласицизм. Як вважає Сун Ю, ця тенденція дуже сильно вплинула на всі аспекти реалістичних напрямів у китайському живописі, незалежно від того, як саме вони називаються [22, р. 168–169].

Зазначений напрям у розвитку нового реалізму можна вважати офіційною позицією китайського академічного середовища. Невипадково його поява на художній арені китайського образотворчого мистецтва пов'язана з найбільш гучними виставками офіційного живопису (тобто творів мистецтва, які репрезентуються в національних художніх осередках та від імені держави). Саме як такі



Іл. 3. Ай Сюань (艾軒). Сокіл, що летить у небі. 2018.
Полотно, олія. 130 × 150 см

у другій половині 1980-х рр. у Пекіні проходили дві події: «Виставка творів передової китайської молоді» (1985) та «Виставка сучасного китайського мистецтва» (1989), котрі закріпили статус нового реалізму поряд з «мистецтвом шрамів», сільським реалізмом та локальним (етнічним) реалізмом.

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

Свідченням цього є також, зокрема, тематичні дискусії, які з початку 2000-х рр. ініціює найбільш авторитетне фахове державне видання «Образотворче мистецтво». За словами Чен Сін, це сприяє «періодичному відновленню інтересу до реалізму» як предмету дослідження та художньої практики [11, р. 3593].

У контексті цього підходу переважно обходиться увагою мистецтво соцреалізму та в цілому оминається тема ідеологічного диктату щодо живопису. Тому характерною ознакою «академічного стандарту» стає пошук реалістичних стильових практик у традиційному мистецтві Китаю. Наприклад, Іан Шао на початку 1990-х рр. пов'язав новий реалізм із сучасними тенденціями в мистецтві *гохуа*, підкресливши, що «насправді новий реалізм у китайському живописі тушшю – це, швидше за все, повернення до природного стану філософського спостереження» [10, р. 55].

Ознакою цієї якості стало і те, що в історії китайського образотворчого мистецтва провідними художниками нового реалізму стали представники не тільки різних поколінь, а й відмінних між собою – часто навіть протилежних! – художніх

шкіл та напрямів. Наприклад, Квінсі Нган об'єднує під егідою цього напрямку Лю Сяодун та Юй Хуна – художників, які в іншому контексті аналізу навряд чи були б поставлені поряд [9, р. 69–72].

ХУДОЖНЯ ФІЛОСОФІЯ НОВОГО РЕАЛІЗМУ

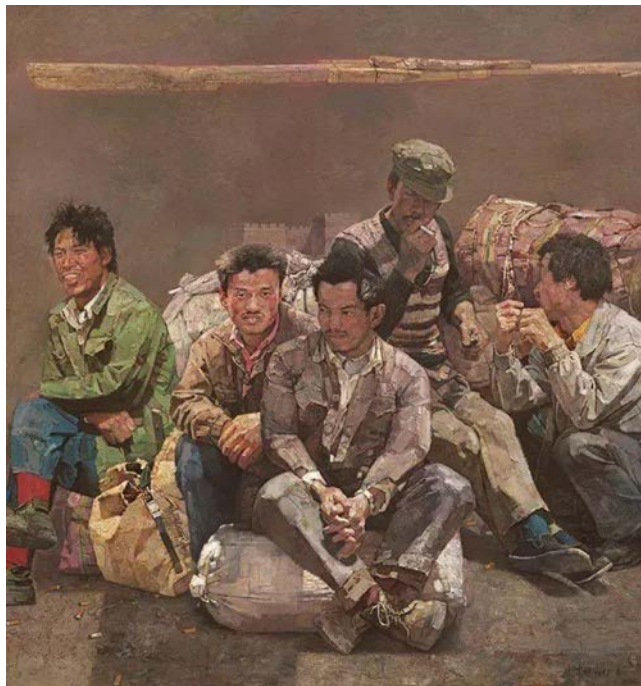
На наш погляд, слід окремо розглянути естетичні підходи нового реалізму, що надає можливість охарактеризувати особливості розвитку художньої мови цього напрямку.

Як вважає Чен Сін, художня ідеологія нового реалізму спрямовується на відображення реального життя, проте одночасно зосереджуючись на «внутрішніх, суб'єктивних темах»: на тому, що часто неможливо передати тільки візуальним повторенням образу. Відображення видимої дійсності перетинається з осмисленням «духовних питань», які на картинах стають «беззаперечно реальними» [11, р. 3581].

Ці тези конкретизує Чжоу Сіань, прагнучи показати новий реалізм як специфічну систему художнього мислення, що спирається на декілька універсальних принципів. По-перше, на принцип подібності, який є результатом безпосереднього візуального досвіду. З точки зору вченої, ця концепція класичного реалізму є важливою, проте неповною без другого принципу. Він розкриває сутність художнього осмислення реальності як відкриття, відкриття нового та часто малозрозумілого досвіду. Ця якість реалізму має «просвітницьке» значення, оскільки надає розуміння «знайомих речей у звичній системі», проте в межах нового досвіду. Досить часто такий реалізм насправді підриває стереотипи, повсякденні та звичні уявлення щодо порядку речей, кидаючи виклик «умовності досвіду» [26, р. 36].

Художню філософію нового реалізму представляє китайський художник Ай Сюань, у творчості якого академічні тенденції нового реалізму повноцінно поєдналися із пошуком свого погляду на дійсність без копіювання або стилістичного спрощення. Наприклад, картину «Сокіл що летить у небі» (2018) можна назвати характерним прикладом художнього мислення представників цього напрямку (іл. 3).

Мистець не переказує події, в його сюжеті немає прямого опису або безпосереднього розкриття сюжетно-тематичної дії, як немає і птаха, про якого сказано у назві твору. За словами Ай Сюаня, «коли сокіл літає в небі, він, швидше за все, або шукає здобич, або ловить її. Тому, можливо, є сенс подумати про зустріч поглядів маленької дівчинки знизу та погляд сокола з пташиного крила зверху? Що вони бачать?» [11, р. 3580]. Художня концепція, представлена Ай Сюанем у цьому творі, виходить далеко за рамки реалістичності персонажів, побачених глядачем.



Іл. 4. Сінь Дунван (忻东旺). Ченчен. 1995.
Полотно, олія. 150 × 160 см

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

Чжан Ічі звертає увагу на те, що картина поєднала дві важливі тенденції у тодішньому реалістичному живописі: власне академічного неореалізму та селянського реалізму, що на середину 1990-х рр. вже ствердився на художній арені Китаю з повноцінним сюжетно-тематичним репертуаром [25, р. 47].

Відомий китайський історик мистецтва Цзя Фанчжоу вважає, що назва твору є діалектизмом та означає «справжнього міського жителя», а відтак, є запереченням селянського містечкового менталітету. Водночас для художника було важливим осмислити суспільне значення вчорашніх селян, які їхали до мегаполісів по краще життя, тим самим змінюючи картину соціального буття Китаю [17, р. 40]. Як частина його власної життєвої історії, цей сюжет надовго закріпився у тематичній палітрі Сінь Дунвана, який неодноразово підкреслював свій внутрішній зв'язок з героями картини: «Одного разу я був на площі біля станції Датун та побачив групу фермерів, які, здавалося, були з мого рідного міста. Усі з великими або маленькими сумками, зв'язаними разом. Спочатку я подумав: "Звідки і чому вони тікають?" А потім виникла картина» [17, р. 41]. Новий реалізм художник характеризує як результат «ери нового візуального досвіду», котрий вимагає досягати духовних цілей і виконувати місію змінення дійсності [16, р. 70].

ВИСНОВКИ

Таким чином, новий реалізм як художнє явище сформувався в контексті взаємодії двох концептуальних підходів. У світлі першого зазначене явище виступає як протилежне стосовно до мистецтва соцреалізму, котре символізує «стару» систему художньої культури та неактуальну в сучасних обставинах практику ідеологічного тиску на митців. Другий підхід розглядає реалізм як «новий», оскільки він виражає нові актуальні якості реалістичної художньої мови, втілює її пошук у різноманітних жанрах, а також є спадкоємною художньою системою стосовно до т. зв. класичного мистецтва (звідси ще один термін – неокласицизм).

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

ЛІТЕРАТУРА:

1. Chow R. Not One Less: The Fable of a Migration. *Chinese Films in Focus 25* / edited by C. Berry. London : British Film Institute, 2003. P. 144–151.
2. Clarke D. Revolutions in Vision: Chinese Art and the Experience of Modernity. *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture* / edited by K. Louie. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. P. 272–296.
3. Guneratne A. R. The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema. *Film History*. 1998. Vol. 10, no. 2. P. 165–187.
4. Ho, C. I. Drawing From Life: Mass Sketching and the Formation of Socialist Realist Guohua in the Early People's Republic of China (1949–1965). Stanford : Stanford University, 2014. 320 p.
5. Hung C.-T. Oil Paintings and Politics: Weaving a Heroic Tale of the Chinese Communist Revolution. *Comparative Studies in Society and History*. 2007. Vol. 49, no. 4. P. 783–814.
6. Kuo J. C. The Austere Landscape: The Paintings of Hung-Jen. Taipei ; New York : SMC Publishing Inc., 1990. 264 p.
7. Marston A. The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period. Berkeley : University of California Press, 1990. 226 p.
8. Meserve W. J., Meserve R. I. Revolutionary realism: China's path to the future. *Journal of South Asian Literature*. 1992. Vol. 27, no. 2. P. 29–39.
9. Ngan Q. The Future History of Contemporary Chinese Art by Peggy Wang. *China Review International*. 2020. Vol. 27, no. 1. P. 68–73.
10. Shao Y. Major trends in contemporary Chinese painting : Master's thesis. Nepean : University of Western Sydney, 1996. 131 p.
11. Xing C., Pinyonathagarn D. The Development and Exploration of Realist Oil Painting in Contemporary China and Russia. *Journal of Namibian Studies: History Politics Culture*. 2023. Vol. 33. P. 3574–3596.
12. Yang L. The Impulse to Record: The Neorealist Style. *Yang L. The Formation of Chinese Art Cinema, 1990–2003*. Cham : Palgrave Macmillan, 2018. P. 157–189. DOI : 10.1007/978-3-319-97211-4_6
13. Yang Pingping. Impact and features of Chinese realism in painting with focus on tradition and modernity. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*. 2021. Vol. 12, no. 1. P. 165–172.
14. Yu H., Yu T. K. Walking at the extreme edge of rationality: Yu Haibo in Conversation with Yu Tianqi Kiki. *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2015. Vol. 2, no. 1. P. 85–101. DOI : https://doi.org/10.1386/jcca.2.1.85_1
15. Zhang Jingsheng. The Rising of the Avant-Garde Movement in the 1980s People's Republic of China: A Cultural Practice of the New Enlightenment : Doctoral dissertation. Columbia, SC : University of South Carolina, 2021. URL : <https://proquest.com/openview/60a1072bf51cd9b90e782ae1566dcfe6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (дата звернення : 28.04.2024).
16. 邓亮生. «畅游艺海, 情系民间—忻东旺的创作写生» 美术界 7 (2011): 70–75. [Ден Ляншен. Сінг Дунван: Насолоджуйся світом мистецтва та спілкуйся з людьми. Світ мистецтва [Педагогічний університет Гуандун Ханьшань]. 2011. № 7. С. 70].
17. 贾方舟. «忻东旺: 新现实主义的一面旗» 艺术评论 1 (2006): 39–41. [Цзя Фанчжоу. Сінг Дунван: Прапор нового реалізму. *Art Review*. 2006. №1. С. 39–41].
18. 孔丽莎. «魔幻现实主义的绘画先行者—刘溢» 收藏 6 (2017): 33–38. [Конг Ліза. Лю І, піонер магійного реалізму. *Колекція*. 2017. № 6. С. 33–38].

REFERENCES:

1. Chow, R. (2003). Not One Less: The Fable of a Migration. In C. Berry (Ed.), *Chinese Films in Focus: 25 Takes* (pp. 144–151). London : British Film Institute.
2. Clarke, D. (2008). Revolutions in Vision: Chinese Art and the Experience of Modernity. In K. Louie (Ed.), *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture* (pp. 272–296). Cambridge : Cambridge University Press.
3. Guneratne, A. R. (1998). The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema. *Film History*, 10(2), 165–187.
4. Ho, C. I. (2014). *Drawing from Life: Mass Sketching and the Formation of Socialist Realist Guohua in the Early People's Republic of China (1949–1965)*. Stanford : Stanford University.
5. Hung, C.-T. (2007). Oil Paintings and Politics: Weaving a Heroic Tale of the Chinese Communist Revolution. *Comparative Studies in Society and History*, 49(4), 783–814.
6. Kuo, J. C. (1990). *The Austere Landscape: The Paintings of Hung-Jen*. Taipei; New York: SMC Publishing Inc.
7. Marston, A. (1990). *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley : University of California Press.
8. Meserve, W. J., & Meserve, R. I. (1992). Revolutionary realism: China's path to the future. *Journal of South Asian Literature*, 27(2), 29–39.
9. Ngan, Q. (2020). The Future History of Contemporary Chinese Art by Peggy Wang. *China Review International*, 27(1), 68–73.
10. Shao, Y. (1996). *Major trends in contemporary Chinese painting* (Master's thesis). University of Western Sydney, Nepean.
11. Xing, C., & Pinyonathagarn, D. (2023). The Development and Exploration of Realist Oil Painting in Contemporary China and Russia. *Journal of Namibian Studies: History Politics Culture*, 33, 3574–3596.
12. Yang, L. (2018). The Impulse to Record: The Neorealist Style. In L. Yang, *The Formation of Chinese Art Cinema, 1990–2003* (pp. 157–189). Cham : Palgrave Macmillan. doi: 10.1007/978-3-319-97211-4_6
13. Yang, P. (2021). Impact and features of Chinese realism in painting with focus on tradition and modernity. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, 12(1), 165–172.
14. Yu, H., & Yu, T. K. (2015). Walking at the extreme edge of rationality: Yu Haibo in Conversation with Yu Tianqi Kiki. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 2(1), 85–101. https://doi.org/10.1386/jcca.2.1.85_1
15. Zhang, J. (2021). *The rising of the avant-garde movement in the 1980s People's Republic of China: A cultural practice of the new enlightenment* (Doctoral dissertation). University of South Carolina. Retrieved from <https://proquest.com/openview/60a1072bf51cd9b90e782ae1566dcfe6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
16. 邓亮生. "畅游艺海, 情系民间—忻东旺的创作写生" 美术界 7 (2011): 70–75. [Deng Liangsheng. (2011). Xin Dongwang: Enjoy the art world and interact with people. *Arts Circle*, 7, 70]. [In Chinese].
17. 贾方舟. "忻东旺: 新现实主义的一面旗" 艺术评论 1 (2006): 39–41. [Jia Fangzhou. (2006). Xin Dongwang: A Flag of New Realism. *Art Review*, 1, 39–41]. [In Chinese].
18. 孔丽莎. "魔幻现实主义的绘画先行者—刘溢" 收藏 6 (2017): 33–38. [Lisa Kong. (2017). Liu Yi, the Pioneer of Magical Realism Painting. *Collection*, 6, 33–38]. [In Chinese].
19. 乐园冯. "中国新疆油画风景写生的氛围感营造" 教学方法创新与实践 5(7) 2022: 16–18 [Paradise Feng. (2022). Creating a Sense of Atmosphere in Oil Painting Landscape Sketching in Xinjiang, China. *Innovation and practice of teaching methods*, 5(7), 16–18]. <https://doi.org/10.12345/jxhxcysj.v5i7.10374> [In Chinese].

19. 乐园冯. «中国新疆油画风景写生的氛围感营造» 教学方法创新与实践 5(7) 2022: 16–18 [Ле Юань Фен. Створення відчуття атмосфери в пейзажному малюванні в Сінцзяні, Китай. Інновації та практика навчання. 2022. Т. 5, № 7. С. 16–18]. DOI: <https://doi.org/10.12345/jxhcxysj.v5i7.10374>
20. 李义淳. «感悟当代写实主义绘画教学的两种思路» 美术观察 4 (2011): 52–56 [Лі Ічунь. Розуміння двох ідей викладання живопису сучасного реалізму. Спостереження за мистецтвом. 2011. № 4. С. 52–56].
21. 牛二春. «浅谈杨飞云的绘画艺术» 社科纵横 5 (2006): 105–106 [Ніу Ерчунь. Коротка дискусія про мистецтво живопису Ян Фейюня. Журнал соціальних досліджень. 2006. № 5. С. 105–106].
22. 孙宇. «对现实的感悟—探讨新现实主义与现实主义对待“现实”的态度» 大众文艺: 学术版 7 (2012): 168–169. [Сун Ю. Сприйняття реальності – обговорення ставлення неореалізму до «реальності». Популярна література та мистецтво: Академічне видання. 2012. № 7. С. 168–169].
23. 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 2 (2015): 72–77. [Фей Вонг, Чжан Цзіньпін. Презентація китайського реалістичного живопису олією після 80-х років у сучасному живописі олією. Популярна література та мистецтво: Академічне видання. 2015. № 2. С. 72–77].
24. 杨飞云. «关于艺术, 关于写生» 中国经济周刊 37 (2015): 82–83 [Ян Фейюнь. Про мистецтво, про замальовки. Китайський економічний тижневик. 2015. № 37. С. 82–83].
25. 张亦弛. «浅谈当代中国“新写实主义”油画创作与主题形象—以油画家忻东旺为例» 美术大观 3 (2013): 47–50. [Чжан Ічі. Коротка дискусія про створення олійного живопису та тематичний образ «нового реалізму» в сучасному Китаї – на прикладі художника олією Сінь Дунвана. Art Grand View. 2013. № 3. С. 47–50].
26. 周宪. «再现危机与当代现实主义观念» Literary Review 1 (2019): 29–39 [Чжоу Сіань. Криза репрезентації та сучасні реалістичні концепції. Літературний огляд. 2019. № 1. 29–39].
20. 李义淳. «感悟当代写实主义绘画教学的两种思路» 美术观察 4 (2011): 52–56 [Li Yichun. (2011). Understanding Two Ideas of Contemporary Realism Painting Teaching. Art Observation, 4, 52–56]. [In Chinese].
21. 牛二春. «浅谈杨飞云的绘画艺术» 社科纵横 5 (2006): 105–106 [Niu Erchun. (2006). A Brief Discussion on Yang Feiyun's Painting Art. Journal of Social Research, 5, 105–106]. [In Chinese].
22. 孙宇. «对现实的感悟—探讨新现实主义与现实主义对待“现实”的态度» 大众文艺: 学术版 7 (2012): 168–169. [Sun Yu. (2012). Perception of Reality – Discussing the Attitudes of Neorealism and Realism Towards “Reality”. Popular Literature and Art: Academic Edition, 7, 168–169]. [In Chinese].
23. 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 2 (2015): 72–77. [Faye Wong, & Jinping Zhang. (2015). The Presentation of Chinese Post-80s Realistic Oil Paintings in Contemporary Oil Paintings. Popular Literature and Art: Academic Edition, 2, 72–77]. [In Chinese].
24. 杨飞云. «关于艺术, 关于写生» 中国经济周刊 37 (2015): 82–83 [Yang Feiyun. (2015). About Art, About Sketching. China Economic Weekly, 37, 82–83]. [In Chinese].
25. 张亦弛. «浅谈当代中国“新写实主义”油画创作与主题形象—以油画家忻东旺为例» 美术大观 3 (2013): 47–50. [Zhang Yichi. (2013). A Brief Discussion on the Creation and Theme of “New Realism” Oil Painting in Contemporary China – Taking the Oil Painter Xin Dongwang as an Example. Art Grand View, 3, 47–50]. [In Chinese].
26. 周宪. «再现危机与当代现实主义观念» Literary Review 1 (2019): 29–39 [Zhou Xian. (2019). The Crisis of Representation and the Concept of Contemporary Realism. Literary Review, 1, 29–39]. [In Chinese].

DOI 10.61993/2786-7285.2024.02.05

Maryna TOKAR, Haotian LIU

NEW REALISM IN CHINESE FINE ARTS OF THE 1970s–1980s: CONCEPTS AND THEORETICAL APPROACHES

The aim of this article is to examine the concept of new realism and the theoretical approaches to its study within contemporary Chinese and Western art discourse. The research is grounded in the principles of historicism and objectivity, employing methods of comparative and figurative-stylistic analysis.

The article demonstrates that new realism, as an artistic phenomenon, emerged through the interaction of two conceptual approaches. The first perspective views new realism as a counterpoint to socialist realism, the latter representing the “old” system of artistic culture and the outdated practice of ideological control over artists. The second perspective interprets realism as “new” because it reflects contemporary and relevant qualities of the realistic artistic language. Furthermore, new realism introduces innovative artistic language across various genres. In a certain sense, it continues the artistic heritage of classical art, particularly neoclassicism.

The authors emphasize that both perspectives actively utilize the term new realism, albeit often in differing or partially overlapping contexts. It is also important to note that realism holds particular significance within Chinese fine art. When combined with qualities of novelty and a revival of classical aesthetics, it gives rise to new forms of artistic expression. These can be observed in the formal, compositional, and figurative-stylistic elements of modern Chinese painting.

The article explores the challenges surrounding the formation and evolution of new realism as a key phenomenon in contemporary Chinese art. It identifies the conceptual and terminological features, as well as the analytical directions relevant to the study of new realism in the broader context of the development of Chinese painting from the late 20th to the early 21st century. The results of the study may be applied to further scholarly research on Chinese art from this period and to the methodological practices of Ukrainian Oriental studies.

KEYWORDS: New realism, Chinese painting of the late 20th – early 21st centuries, realistic painting of China, artistic language

Стаття надійшла до редакції: 16.07.2024

Прийнята до публікації: 12.08.2024

Дата публікації: 29.08.2024

© Токар М., Лю Х., 2024



Ця робота ліцензується відповідно до
Creative Commons Attribution 4.0 International License
