Kirill N. Gavrilin
Candidate of Art History,
Professor,
Head of the Art History and Humanities Department
The Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
Academician of the Russian Academy of Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Moscow, Russia

Zhang Bu
Founder and Director of the Qingmu School of Additional Art Education
Beijing (北京)
e-mail: bu.chzhan@mail.ru
China

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-124-135

THE WORKS OF LUO ZHONGLI AND THE BIRTH OF HYPERREALISM IN PAINTING IN NEW CHINA

Summary: The article examines the unique aspects of hyperrealism development in Chinese art, with a focus on the contribution of artist Luo Zhongli (罗中立), who is considered the founder of this movement. The work emphasises that hyperrealism in China did not only appear as a borrowed phenomenon but developed on the basis of traditional Chinese aesthetic principles, such as "similarity of form" and "similarity of spirit". The authors consider the key features of Chinese hyperrealism, distinguished by extreme naturalism and meticulous execution, combined with national motifs. Luo Zhongli's painting Father serves as a clear example of this. This work has become a symbol of the Newest Time, showing the ways of interaction between the traditions of Western modernism and the Chinese cultural code. Thus, the groundwork for the development of the school of Chinese hyperrealism, distinguished by great originality, was established.

Keywords: hyperrealism, Chinese painting, artist Luo Zhongli, New China, realistic painting.

As an artistic movement, hyperrealism is based on the theoretical research and theses of French philosopher Jean Baudrillard (1929–2007), according to whom "simulacra never exist in reality" [3, p. 32]. This viewpoint defines the unique aesthetic paradigm and serves as a conceptual cornerstone of a whole visual arts movement, defining its special aesthetic paradigm.

The creation of a dialectic of "false reality" through the total simulation of visual experience, due to which the effect of generating a hyperreal space with subsequent destabilisation of perception is achieved, is the main artistic strategy of hyperrealism. Thus, the boundaries between objective reality, artistic fiction, and media representation are erased.

The history of the emergence of this artistic movement in China differs greatly from the natural evolution of hyperrealism in Western countries. By the Chinese cultural tradition, the phenomenon is viewed as borrowing, lacking the philosophical foundations that distinguish Western art. Meanwhile, over the centuries, traditional Chinese painting has developed its own unique artistic concepts, such as "similarity of form", "similarity of spirit", "realism", and "free expression" [4, p. 78].

It is important to note that all these traditional aesthetic principles determined the special development path of hyperrealism in Chinese art, which we propose to consider in this work.

The issues related to hyperrealism in Chinese painting were addressed by such researchers, art historians, and art critics as Lu Peng (吕澎), Feng Yihan (封一函), Zhu Qi (朱其), Yuan Min (袁敏), and others. We consider it necessary to continue the study of this artistic phenomenon and to shed more light on individual aspects of hyperrealism in Chinese artistic culture. While working on the topic, we carefully examined the publications of foreign scientists.

Ill. 1. Luo Zhongli. Father. China, 1980 (considered the first hyperrealist painting in China), oil on canvas. 216 cm × 152 cm. Stored in the National Art Museum of China (Beijing).
罗中 ，《 亲》，中国，1980 年（被视为中国第 张超写实主义油画作品），布面油画，216 cm × 152 cm， 收藏于中国美术馆。（北京）

It is well known that the term "hyperrealism" was first introduced into artistic discourse in 1973 during the work on an exhibition in a Brussels gallery organised by Belgian art dealer Isy Brachot. The scandalous exhibition, entitled Hyperrealism, displayed works by American artists representing such a movement as photorealism. The event served as a starting point for the terminology formation and launched the evolution of subsequent artistic practices, which developed in line with the photorealistic tradition [3, p. 44].

It should be noted that the institutionalisation of hyperrealism as an independent artistic movement occurred much later – at the beginning of the 21st century. In the art historical perspective, hyperrealism is a logical development of the photorealistic method, which has overcome the boundaries of easel painting and included such media as sculpture, installation, and other types of contemporary art in its arsenal.

The creation of works with an effect of total simulation of reality, achieved through virtuoso sculpting of form, precise rendering of optical effects, and the use of technological innovations in artistic practice, is a distinctive feature of hyperrealism [3, p. 76].

The painting technique of hyperrealism involves systematic work with photographic sources,

Ill. 2. Luo Zhongli. Fragments of the painting, Father.
罗中立绘画作品《父亲》局部。

including analysis, deconstruction, and subsequent reconstruction of the image. In addition, much attention is paid to microscopically precise colour correction, achieving maximum resolution, using airbrushing techniques, specialised pigments and binders, and projection equipment [3, p. 80].

Before we look at the origins of realistic painting development, let us take a quick look back at how Western oil painting made its way into China.

As is known, oil painting appeared in China at the end of the 16th century owing to European missionaries, among whom Italian Jesuit Matteo Ricci (1573–1620), a contemporary of the founder of naturalism, Caravaggio (1571–1610), stood out. Moreover, it is known that owing to the activities of Italian missionaries from the Jesuit congregation, Chinese teenage boys arrived in Naples for training, immersing themselves in the rich atmosphere of Italian culture, one of the recognised centres of which was the city at the foot of Vesuvius. Owing to direct interaction with Italy, oil painting organically entered the national artistic tradition over four centuries. The early period of Chinese oil painting includes four bust portraits of aristocrats and statesmen of the 18th century from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow.

Later, at the turn of the 20th century, that is, in the last decades of the Qing Dynasty, Western oil painting, together with its pedagogical system, was quickly adapted and developed in China. Outstanding artists, including Feng Gangbai (冯钢白), Li Tiefu (李铁夫), and Xu Beihong (徐悲鸿), underwent systematic training in the principles and techniques of academic realism in European (mainly French) art schools, thereby laying the foundations of the Chinese school of realistic oil painting [2, p. 61]. The passion for oil painting, owing to European and Russian influence, continued during the period of the Republic of China (1912–1949).

However, oil painting did not gain prominence in Chinese fine art until 1949, when the People's Republic of China was established. Interaction with the Soviet Union and its art institutions was the cause. As a result, the socialist realism method was established. It is important to note that the Chinese realism development was greatly influenced by the traditions of the Itinerants of the second half of the 19th – early 20th centuries, the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR, 1922–1932), and artists of the Russian emigration (1920–1930s). Among them, a special role was played by

Ill. 3. Luo Zhongli. Fragments of the painting, Father.
罗中立绘画作品《父亲》局部。

the graduate of the Imperial Stroganov School, M. Kichigin (1883–1968), as well as one of the most prominent representatives of Soviet academicism, K. Maksimov (1913–1994), who worked for a long time in Beijing in the 1950s.

Ill. 4. Luo Zhongli, final sketch from the Father series, graphite pencil on paper, 68.5 cm × 43.5 cm, 1980. Courtesy of Contemporary Tang Art Centre (Beijing).
罗中立《父亲》系列手稿最终定稿，纸本素描，68.5 cm × 43.5 cm，1980年，当代唐人艺术中心供图。（北京）

Ill. 5. Luo Zhongli, a sketch from the series Father, paper, colour graphics, 27.5 cm × 26 cm, 1980. Courtesy of Contemporary Tang Art Centre (Beijing).
罗中立《父亲》系列手稿，纸本彩绘，27.5 cm × 26 cm，1980年，当代唐人艺术中心供图。（北京）

With the onset of the Reform and Opening-up period (1978–present), the New Wave '85 (八五新潮) artistic movement made a tectonic shift in Chinese art. It transformed the monolithic system of "revolutionary realism" into a multi-level research platform aimed at simultaneously rethinking traditional heritage and mastering contemporary international artistic practices.

This turning point (1985–1990), which experienced a particular intensification of artistic debate, was characterised by a "cultural revolution from above", when official ideological barriers were removed, and international cultural exchange received not only state but also institutional support. All these events were accompanied by a spontaneous creative explosion, growth of artistic life, a free art market, mass penetration of Western artistic theories, and

Ill. 6. Luo Zhongli, a sketch for the work Father – "Every grain is given with labour".
罗中立《父亲》手稿之《粒粒皆辛苦》。

the formation of new intellectual centres, academic groups, and informal associations [4, p. 50].

For Chinese artists, Western and Soviet hyperrealism did not represent a conflict. It was only a method of extremely detailed, naturalistic depiction – a kind of improved realism. Although the works of Chinese artists outwardly resembled photographs, they strove to achieve a truth that surpassed photographic accuracy.

It is noteworthy that, unlike Western hyperrealism, Chinese artists showed greater respect for the traditions of European, Russian, and Soviet realism in fine art.

In the 1980s and 1990s, French artists Abraham Pincas (professor of painting at the National Higher School of Fine Arts in Paris) and Claude Yvel brought new techniques and methods in oil painting to China. From October to November 1987, a seminar on the technique of painting materials was held at the Central Academy of Fine Arts. It was attended by more than 30 teachers from all over the country. After it, French artists organised training courses on oil painting technique based on the traditions of realism and hyperrealism. Fantastic illusionism and naturalism, as presented by French teachers, changed the traditional practice of the "one-session" painting technique (alla prima), significantly enriching the creative method of Chinese oil painting [7, p. 55].

With the renewal of Chinese artists' creative concepts, the oil painting technique in China has undergone a transformation, developing from uniformity to diversity, from simple copying and imitation of foreign samples to the search for a unique national language. Thus, research into oil painting materials, the production of unusual tools, special brushes, bases and primers, vegetable oils and paint solvents have increased significantly, forming a large segment of the art materials market. It is this creative search that has become the foundation that not only strengthened the achievements of hyperrealism after its appearance in the PRC but also contributed to the development of innovation and cultural identity of national fine art.

In 2005, an important art association, the Chinese School of Realistic Painting, was founded. The event marked the revival of classical traditions, a return to high craftsmanship, and orientation towards a wide audience. Following the academic realism principles, the artists of the school creatively rethought the European painting tradition, enriching it with deep national meaning. Ai Xuan (艾轩), Yang Feiyun (杨

飞云), Wang Yidong (王沂东) and, of course, Luo Zhongli (罗中立), whose creative work has occupied a special place in the history of Chinese art, are among the leading representatives of this movement.

Luo Zhongli (born 1948) is considered the founder of Chinese hyperrealism, and his work *Father* (父亲), created in 1980, is recognised as the first painting of this movement in China.

Since the 1970s, works by world-famous hyperrealist artists, such as American Chuck Close (1940–2021) and German Gerhard Richter (b. 1932), began to appear in China. Their incredibly detailed painting techniques, which created an effect of extreme illusionism, shocked young Chinese artists of the time. Inspired by Chuck Close's works, Luo Zhongli created his famous painting *Father* (1980), which later won first prize at the Second National Young Artists Exhibition in Beijing (中国第二届青年美术作品展，北京).

The portrait, *Father,* was created by the artist in his student years, during his studies at the Sichuan Academy of Fine Arts. Executed in the spirit of hyperrealism, the painting amazes not only with the photographic accuracy of details, extreme lifelikeness, documentary nature, verismo, and amazing authenticity of the motif, but also with the depth of the psychological image.

Father (ill. 1) is an image of an old man with a withered, dark face covered with deep wrinkles. A "birthmark of destiny" (a sign of a hard lot) is noticeable near his nose, sunken cheeks, cracked lips, and only one tooth remains in his mouth. The peculiarity of the hero's image is the absence of a shoulder girdle, which is compensated by the expressive gesture of wounded hands, fingers exhausted by hard work with unevenly cut nails, carefully supporting an old porcelain bowl. Carnations, texture, and structure of various materials enrich the image of *Father* with incredible contrasts, creating the effect of presence in the tactile sensuality of the image, causing empathy in the viewer. The hero's penetrating gaze, which seems to sum up his life, makes a special impression.

The image of the peasant's emaciated face, with its deep wrinkles, furrows, scars and cracks in the tanned skin, has become a symbol of an entire era, reflecting the hard lot of the Chinese people who have gone through the crucible of historical trials. The image of *Father* embodies the spirit of national history, the fate of the heroic generations

Ill. 7. Luo Zhongli, sketch Brigadier from the series Father.
罗中立《父亲》手稿之《生产队长》。

who created the phenomenon of the prosperous New China.

Thus, the painting *Father* has become an exceptional artistic manifesto of modern times, a bridge that connects tradition and modernity, the motifs of Western modernism and national spirituality [1, p. 23].

Ill. 8. Luo Zhongli. Herder, oil on canvas, 76.5 cm × 96.7 cm, 1992. Art Museum of the Sichuan Academy of Fine Arts (Chongqing).
罗中立《牧马人》，布面油画，76.5 cm × 96.7 cm，1992年。现藏于四川美术学院博物馆。（重庆）

Ill. 9. Luo Zhongli. Liangshan People, oil on canvas, 60 cm × 50 cm, 1990. Art Museum of the Sichuan Academy of Fine Arts (Chongqing). 罗中立《凉山人》，布面油画，60 cm × 50 cm，1990年。现藏于四川美术学院博物馆。（重庆）

Ill. 10. Luo Zhongli. Yi People from Liangshan Mountain, oil on canvas, 80 cm × 65 cm, 1989. Art Museum of the Sichuan Academy of Fine Arts (Chongqing). 罗中立《凉山彝人》，布面油画，80 cm × 65 cm，1989年。现藏于四川美术学院博物馆。（重庆）

It was this painting that marked the birth of a new direction in Chinese art, which would find further life, become incredibly popular and undergo changes in our days.

Of course, the master who created this work is a true innovator, owing to the unprecedented role of naturalistic drawing, capturing the porous skin and cracks on the lips, swollen veins of the hands and other details; he turned the painting into a document that evokes a piercing experience. Moreover, we should note the monumental composition of the portrait. It includes an expressive gesture of the hands, which is unthinkable for the old European and Chinese tradition, when a portrait was rather chamber in nature (like the Chinese portraits of the 18th century from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts). The monumental grandeur of the image is emphasised by the huge format of the canvas (216 cm x 152 cm), creating the effect of a visual clash, a contrast of scales.

The painting caused a stormy social resonance and discussions in artistic circles about the admissibility of such an interpretation of the "image of a typical hero"; it broke the tradition of narration that accompanied Chinese realism for many decades. Here, for the first time, the image of a simple peasant is among the founders of history, creators of the future, and is likened to a sculptural monument [7, p. 78].

Recognised as one of the most prestigious works of modern Chinese art, Luo Zhongli's painting was included in dozens of exhibitions and hundreds of publications in different parts of the world, receiving the highest praise. The portrait has become a symbol of the fine arts of the new era, paving the way for hyperrealism to successfully spread in New China painting, marking a milestone in the history of national art.

REFERENCES

1. Luo Zhongli. 2005. "The Origin of My Work Father", *China Development Review*, pp. 15-25. 罗中立.我的《父亲》的成因[J].中国发展观察.
2. Lü Peng. 2010. *History of Chinese Modern Art*, Fiction Publishing House, Hunan, China, p. 223. 吕澎《中国现代美术史》.湖南美术出版社.
3. Feng Yihan. 2003. *Hyperrealism*, People's Fine Arts Publishing House, Beijing, China, p. 200. 封一函.超级写实主义[M].北京：人民美术出版社.
4. Zhu Qi. 2005. *History of Modern Chinese Art: 1985-2000,* People's Literature Publishing House, Shanghai, China, p. 180. 朱其.《中国当代艺术史：1985-2000》，上海人民出版社.

5. Yuan Min. 2001. “My View on Chinese ‘Hyperrealism’”, *Studies of Fine Art*, no. 2, pp. 14-21. 袁敏.《我看中国的“超级写实主义”》.《美术研究》.2001年第2期.
6. Yan Lan. 2022. “Zhao Jun’s Philosophical Reflections and the Practice of Neo-Eastern Classicism in Painting”, *Bulletin of the Tianjin Academy of Fine Arts*, no. 1, pp. 76-82. 杨岚.《赵均的艺术哲思与新东方古典主义绘画实践》，《天津美术学院学报》，2022年第1期.
7. Yang Juanjuan. 2021. “Hyperrealism: Craftsmanship and Skill”, *Guangming Daily*, June 24, issue 13, pp. 53-60. 杨娟娟.《超级写实主义：匠气与匠心》，《光明日报》，2021年06月24日 13版.

Кирилл Николаевич Гаврилин
Кандидат искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории искусства и гуманитарных наук
РГХПУ им. С.Г. Строганова.
Член-корреспондент Российской академии художеств
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru
Москва, Россия

Чжан Бу
Основатель и директор Школы дополнительного
художественного образования Цинму, Пекин (北京)
e-mail: bu.chzhan@mail.ru
Пекин, Китай

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-124-135

ТВОРЧЕСТВО ЛО ЧЖУНЛИ И РОЖДЕНИЕ ГИПЕРРЕАЛИЗМА В ЖИВОПИСИ НОВОГО КИТАЯ

Аннотация: Статья исследует уникальные аспекты становления гиперреализма в китайском искусстве, акцентируя внимание на вкладе художника Ло Чжунли (罗中立), который считается основоположником этого направления. Работа подчеркивает, что гиперреализм в Китае возник не только как заимствованное явление, но развивался на основе традиционных китайских эстетических принципов, таких как «сходство формы» и «сходство духа». Авторы рассматривают ключевые характеристики китайского гиперреализма, отличающегося крайним натурализмом и тщательным исполнением, в сочетании с национальными мотивами, что наглядно иллюстрирует картина Ло Чжунли «Отец». Это произведение стало символом Новейшего времени, показав пути взаимодействия традиций западного модернизма и китайского культурного кода. Таким образом были заложены оригинальные основы для развития школы китайского гиперреализма, отличающейся большим своеобразием.

Ключевые слова: гиперреализм, китайская живопись, художник Ло Чжунли, Новый Китай, реалистическая живопись.

Гиперреализм как художественное направление опирается на теоретические изыскания и тезисы французского философа Жана Бодрийяра (1929–2007), согласно которому «Симулякр никогда не существует в реальности» [3, с. 32]. Данное положение формирует концептуальный фундамент целого направления в изобразительном искусстве, определяя его особую эстетическую парадигму.

Основная художественная стратегия гиперреализма заключается в создании диалектики «ложной реальности», через тотальную симуляцию визуального опыта, благодаря чему достигается эффект генерирования гиперреального пространства, с последующей дестабилизацией восприятия. Таким образом, происходит стирание границ между объективной реальностью, художественной фикцией и медийной репрезентацией.

История зарождения этого художественного направления в Китае принципиально отличается от естественной эволюции гиперреализма в странах Запада. Для китайской культурной традиции это явление воспринимается как заимствование, лишённое той философской основы, которая характерна для западного искусства. Между тем, китайская традиционная живопись на протяжении веков развивала собственные уникальные художественные концепции, такие как: «сходство формы», «сходство духа», «реализм» и «свободное выражение» [4, с. 78].

Важно отметить, что все эти традиционные эстетические принципы обусловили особый путь развития гиперреализма в китайском искусстве, который мы предлагаем рассмотреть в данной работе.

К вопросам, связанным с темой гиперреализма в китайской живописи, обращались такие исследователи, историки искусства и арт-критики, как Люй Пэн (吕澎), Фэн Ихань (封一函), Чжу Ци (朱其), Юань Минь (袁敏) и др. Считаем необходимым продолжить изучение данного художественного явления и более подробно осветить отдельные грани гиперреализма в китайской художественной культуре. Работая над темой, мы внимательно рассмотрели публикации зарубежных ученых.

Хорошо известно, что термин «гиперреализм» был впервые введен в художественный дискурс в 1973 году в процессе работы над выставкой в брюссельской галерее, организованной бельгийским арт-дилером Изи Брашо. Скандальная выставка под названием «Гиперреализм» демонстрировала произведения американских художников, представлявших такое направление как фотореализм. Данное событие послужило отправной точкой для формирования терминологии и запустило эволюцию последующих художественных практик, развивавшихся в русле фотореалистической традиции [3, с. 44].

Следует отметить, что институционализация гиперреализма как самостоятельного художественного направления произошла значительно позднее – в начале XXI века. В искусствоведческой перспективе гиперреализм представляет собой логическое развитие фотореалистического метода, преодолевшего границы станковой живописи и включившего в свой арсенал такие медиа как скульптура, инсталляция и другие виды современного искусства.

Отличительной особенностью гиперреализма является создание произведений, обладающих эффектом тотальной симуляции реальности, достигаемой за счет виртуозной лепки формы, точной передачи оптических эффектов, использования технологических инноваций в художественной практике [3, с. 76].

В живописной технике гиперреализм предполагает систематическую работу с фотографическими источниками, включающую анализ, деконструкцию и последующую реконструкцию изображения. Помимо того, большое внимание уделяется микроскопически точной цветокоррекции, достижению максимального разрешающего эффекта, применению аэрографической техники, использованию специализированных пигментов и связующих веществ, а также проекционного оборудования [3, с. 80].

Вспомним краткую историю проникновения западной масляной живописи в Китай и обратимся к истокам развития реалистической живописи.

Как известно, масляная живопись появилась в Китае в конце XVI века благодаря европейским миссионерам, среди которых особенно выделялся итальянский иезуит Маттео Риччи (1573-1620), современник основоположника натурализма Караваджо (1571-1610). Более того, известно, что благодаря деятельности итальянских миссионеров из конгрегации иезуитов в Неаполь для обучения прибывали китайские мальчики-подростки, которые погружались в богатую атмосферу итальянской культуры, одним из признанных центров которой был город у подножия Везувия. Благодаря прямому взаимодействию с Италией масляная живопись за четыре столетия органично вошла в национальную художественную традицию. К раннему периоду китайской масляной живописи относятся четыре погрудных портрета аристократов и государственных деятелей XVIII века из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве.

Позже, на рубеже XIX-XX веков, то есть в последние десятилетия правления династии Цин, западная масляная живопись вместе с её педагогической системой была быстро адаптирована и получила развитие в Китае. Выдающиеся мастера, включая Фэн Ганбая (冯钢白), Ли Тефу (李铁夫) и Сюй Бэйхуна (徐悲鸿), прошли систематическое обучение принципам и технике академического реализма в европейских (преимущественно французских) художественных школах, заложив тем самым основы китайской школы реалистической масляной живописи [2, с. 61]. Увлечение масляной живописью благодаря европейскому и русскому влиянию, продолжилось также и в период Китайской Республики (1912-1949).

Однако, только лишь после образования Китайской Народной Республики в 1949 году, благодаря взаимодействию с Советским Союзом и его художественными институциями, масляная живопись получает приоритет в китайском изобразительном искусстве, способствуя утверждению метода социалистического реализма. Важно отметить, что на развитие китайского реализма огромное влияние оказали традиции русских художников-передвижников второй половины XIX – начала XX века, Ассоциации художников революционной России (АХРР, 1922-1932), художников русской эмиграции (1920-1930-х гг.), среди которых особенную роль сыграл выпускник Императорского Строгановского училища М.А. Кичигин (1883-1968), а также один из самых ярких представителей советского академизма К.М. Максимов (1913–1994), долгое время работавший в Пекине в 1950-е годы.

С началом периода Политики реформ и открытости (1978 – настоящее время) художественное движение «Новая волна-85» («八五新潮») совершило тектонический сдвиг в китайском искусстве, трансформировав монолитную систему «революционного реализма» в многоуровневую исследовательскую платформу, обращенную одновременно к переосмыслению традиционного наследия и освоению современных международных художественных практик.

Этот переломный период (1985-1990-е), переживавший особое обострение художественных дискуссий, характеризовался «культурной революцией сверху», когда официальные идеологические барьеры были сняты, а международный культурный обмен получил не только государственную, но и институциональную поддержку. Все эти события сопровождались стихийным творческим взрывом, ростом художественной жизни, свободного арт-рынка, массовым проникновением западных художественных теорий и формированием новых интеллектуальных центров, академических групп и неформальных объединений [4, с. 50].

Для китайских художников западный и советский гиперреализм не представляли собой конфликта, а являлись лишь методом предельно детализированного, натуралистичного изображения – своего рода усовершенствованным реализмом. Хотя внешне работы китайских мастеров напоминали фотографии, они стремились к достижению истины, превосходящей фотографическую точность.

Примечательно, что в отличие от западного гиперреализма, китайские художники проявляли большее уважение к традициям европейского, русского и советского реализма в изобразительном искусстве.

В период 1980-1990-х годов французские художники Абраам Пинкас (профессор живописи Национальной высшей школы изящных искусств в Париже) и Клод Ивель принесли в Китай обновление приемов и техник в масляной живописи. В октябре-ноябре 1987 года в Центральной академии изящных искусств был проведен семинар по технике живописных материалов, в котором приняли участие более 30 преподавателей со всей страны, после чего французские художники организовали учебные курсы по технике масляной живописи, основанной на традициях реализма и гиперреализма. Фантастический иллюзионизм, натурализм – в подаче французских наставников – изменили традиционную практику «односеансовой» техники письма (alla prima), значительно обогатив творческий метод китайской масляной живописи [7, с. 55].

С обновлением творческих концепций китайских художников техника масляной живописи в КНР претерпела трансформацию, развиваясь от единообразия к многообразию, от простого копирования и подражания иноземным образцам к поиску уникального национального языка. Таким образом, исследования материалов масляной живописи, производство необычных инструментов, особенных кистей, а также основ и грунтов, растительных масел и растворителей для красок – значительно повысились, сформировав большой сегмент рынка художественных материалов. Именно эти творческие поиски стали фундаментом, который не только укрепил достижения гиперреализма после его появления в КНР, но и способствовал развитию инноваций и культурного своеобразия национального изобразительного искусства.

В 2005 году было основано важное художественное объединение – «Китайская школа реалистической живописи». Это событие ознаменовало возрождение классических традиций, возвращение к высокому мастерству и ориентацию на широкую зрительскую аудиторию. Художники школы, следуя принципам академического реализма, творчески переосмыслили европейскую живописную традицию, обогатив её глубоким национальным смыслом. Среди ведущих представителей этого направления – Ай Сюань (艾轩), Ян Фэйюнь (杨飞云), Ван Идун (王沂东) и, конечно, Ло Чжунли (罗中立), чьё творчество заняло особое место в истории китайского искусства.

Ло Чжунли (р.1948) считается основоположником китайского гиперреализма, а его работа «Отец» (《父亲》), созданная в 1980 году, признаётся первой картиной этого направления в Китае.

С 1970-х годов произведения всемирно известных мастеров гиперреализма, таких как американец Чак Клоуз (1940-2021) и немец Герхард Рихтер (р.1932), начали проникать в Китай. Их невероятно детализированная техника исполнения, создававшая эффект крайнего иллюзионизма, потрясла молодых китайских художников того времени. Вдохновившись работами Чака Клоуза, Ло Чжунли создал свою знаменитую картину «Отец» (《父亲》) (1980 г.), которая позднее получила первую премию на «Второй национальной выставке молодых художников (Пекин) (中国第二届青年美术作品展，北京).

Портретное полотно «Отец» было создано мастером в студенческие годы, в период обучения в Сычуаньской академии изящных искусств. Картина, выполненная в духе гиперреализма, поражает не только фотографической точностью деталей, крайним жизнеподобием, документальностью, веризмом, удивительной достоверностью мотива, но и глубиной психологического образа.

Образ «Отца» (Ил. 1) представляет оглавое изображение старика с иссохшим, темным лицом, покрытым глубокими морщинами. У носа заметна «родинка судьбы» (знак тяжелой доли), впалые щеки, потрескавшиеся губы, во рту остался лишь один зуб. Особенностью изображения образа героя является отсутствие плечевого пояса, что компенсируется выразительным жестом израненных рук, изможденных тяжелым трудом пальцев с неровно отстриженными ногтями, бережно поддерживающих старую фарфоровую чашу. Карнация, фактура и текстура различных материалов, обогащают образ «Отца» удивительными контрастами, создающими эффект присутствия в осязательной чувственности образа, вызывая сопереживание зрителя. Особенное впечатление производит проницательный взгляд героя, который будто бы подводит итог прожитому.

Изображение измождённого лица крестьянина, с его глубокими морщинами-бороздами, шрамами и трещинами испепеленной загаром кожи, превратилось в символ целой эпохи, отразив тяжёлую долю китайского народа, прошедшего через горнило исторических испытаний. Образ «Отца» воплощает дух национальной истории, судьбы героических поколений, создавших феномен процветающего Нового Китая.

Таким образом, картина «Отец» превратилась в исключительный художественный манифест новейшего времени, став мостом, соединившим традицию и современность, мотивы западного модернизма и национальной духовности [1, с. 23].

Именно это полотно ознаменовало рождение нового направления в китайском искусстве, которое обретет дальнейшую жизнь и станет невероятно популярным и претерпит изменения в наши дни.

Безусловно, мастер, создавший это произведение, выступает истинным новатором, благодаря беспрецендентной роли натуралистичного рисунка, фиксирующего пористую кожу и трещинки на губах, вздувшиеся вены кистей рук и прочие детали, превращающие картину в документ, вызывающий пронзительное переживание. Отметим также монументальную композицию оглавого портрета, включившего выразительный жест рук, что немыслимо для старой европейской и китайской традиции, когда оглавый портрет носил скорее камерный характер (как китайские портреты XVIII века из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина). Монументальное величие образа подчеркнуто огромным форматом полотна (216х152 см), создающего эффект визуального столкновения, контраста масштабов.

Картина вызвала бурный социальный резонанс и дискуссии в художественных кругах о допустимости такой трактовки «образа типичного героя», она сломала традицию повествования, сопровождавшую китайский реализм на протяжении многих десятилетий. Здесь впервые образ простого крестьянина включен в ряд творцов истории, созидателей будущего и уподоблен скульптурному монументу [7, с. 78].

Картина Ло Чжунли, признанная одним из самых статусных произведений современного китайского искусства, была включена в состав десятков выставок и сотен публикаций в разных частях света, получив высочайшую оценку. Этот портрет стал символом изобразительного искусства новой эпохи, открыв путь успешному распространению гиперреализма в живописи Нового Китая, отметив веху в истории национального искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ло Чжунли. Происхождение моей работы «Отец» // Китайское обозрение развития. - 2005. - С. 15-25. 罗中立.我的《父亲》的成因[J].中国发展观察, 2005.
2. Люй Пэн. История современного китайского искусства. - Хунань: Издательство художественной литературы, 2010. - 223 с. 吕澎《中国现代美术史》.湖南美术出版社, 2010
3. Фэн Ихань. Гиперреализм. - Пекин: Издательство «Народное изобразительное искусство», 2003. - 200 с. 封一函.超级写实主义[M].北京：人民美术出版社，2003.
4. Чжу Ци. История современного китайского искусства: 1985–2000. - Шанхай: Издательство народной литературы, 2005. - 180 с. 朱其.《中国当代艺术史：1985-2000》, 上海人民出版社, 2005.
5. Юань Минь. Мой взгляд на китайский «гиперреализм» // Исследования изобразительного искусства. - 2001. - №2. - С. 14-21. 袁敏.《我看中国的"超级写实主义"》.《美术研究》.2001年第2期.
6. Ян Лань. Философские размышления Чжао Цзюня и практика нео-восточного классицизма в живописи // Вестник Тяньцзиньской академии изящных искусств. - 2022. - №1. - С. 76-82. 杨岚.《赵均的艺术哲思与新东方古典主义绘画实践》，《天津美术学院学报》，2022年第1期.
7. Ян Цзюаньцзюань. Гиперреализм: ремесленничество и мастерство // Гуанмин жибао. - 24 июня 2021 (выпуск 13). - С. 53-60. 杨娟娟.《超级写实主义：匠气与匠心》，《光明日报》，2021年06月24日 13版.