Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 158–171. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (2), pp. 158–171. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.042(510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.003

Анималистическая тема в творчестве китайского художника Ло Чжунли

Лю Тяньцюань

Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика
ltq0125@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена личности и творчеству легендарного современного живописца и педагога Ло Чжунли, чьи картины экспонируются сегодня в лучших галереях мира. В фокусе внимания автора — образы животных на полотнах китайского художника, раскрывающие эволюцию мышления Ло Чжунли, для которого тема взаимоотношений человека и животного становится одной из показательных в плане выражения философских идей. Анализируются репрезентативные картины мастера 1980–1990-х годов, относящиеся к анималистической живописи. Показано, что на разных этапах пути анималистическая линия в творчестве китайского живописца претерпела метаморфозы как в плане смыслового содержания, так и художественных форм выражения.

Ключевые слова: китайская современная живопись XX века, китайские художники, Ло Чжунли, «деревенский реализм», анималистический жанр, образы животных в истории живописи

Для цитирования: Лю Тяньцюань. Анималистическая тема в творчестве китайского художника Ло Чжунли // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 158–171. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.003. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1001

© Лю Тяньцюань, 2023

Original article

Animalistic theme in the work of China artist Lo Zhongli

Lyu Tyantsyuan

Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China
ltq0125@gmail.com

Abstract. The article is dedicated to the personality and work of the legendary modern painter and teacher Luo Zhongli, whose paintings are exhibited today in the best galleries in the world. The focus of the author's attention is the images of animals on the canvases of the Chinese artist, revealing the evolution of the thinking of Lo Zhongli, for whom the topic of human-animal relations becomes one of the indicative in terms of expressing philosophical ideas. Representative paintings of Lo Zhongli of the 1980s-1990s are analysed, referring to different types of animal painting. It is shown that at different stages of the path, the "animalistic" line in the work of the Chinese painter underwent metamorphosis, both in terms of semantic content and artistic forms of expression.
Keywords: Chinese modern painting of the 20th century, Chinese artists, Luo Zhongli, "village realism", animal genre, animal images in the history of painting

For citation: Lyu, Tyantsyuan (2023) 'Animalistic theme in the work of China artist Lo Zhongli', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 158–171. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.003.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1001 (In Russ.)

Введение

Художественная жизнь Китая XX века в последние два десятилетия начинает получать теоретическое осмысление в зарубежном и отечественном искусствознании. В орбиту научных интересов ученых входят различные вопросы истории и теории китайского изобразительного искусства, творческие судьбы выдающихся представителей живописи Поднебесной, благодаря которым происходило создание культурных «скреп» и открытие новых горизонтов [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12].

Ло Чжунли (кит. 罗中立, род. 1948, рис. 1) — один из знаменитых современных художников Поднебесной, ярко заявивший о себе в 1980-е годы. Начиная со знаковой картины «Отец» (1979)[1] в истории современной китайской живописи личность и творчество Ло Чжунли неизменно притягивает к себе внимание мировой общественности, специалистов-искусствоведов. На сегодняшний день зарубежными авторами уже написан ряд исследований, раскрывающих вехи жизненного и творческого пути Ло Чжунли, особенности его творческого метода, сюжетно-образные константы и «движущиеся» идеи полотен художника. Среди них выделим работы современных искусствоведов Цзэн Фаньяня [13], Ли Сяохуэй [14], Линь Юйюаня [15], Ян Гуэй-Мей и Тома Сучана [16]. Выразительные возможности техники его письма на примере отдельных картин, значение художника в развитии направления «деревенский реализм», а также историко-культурологические аспекты эволюции его стиля получают освещение в трудах по истории китайской живописи [2; 3; 5; 6; 9; 10; 12; 13; 14; 16].

Вместе с тем избранный ракурс данной статьи, связанный с осмыслением трактовки образов животных на полотнах Ло Чжунли, еще не был представлен в зарубежных исследованиях. И в целом можно констатировать тот факт, что проблематика развития анималистического жанра в китайской живописи второй половины

[1] Картина «Отец» была написана Ло Чжунли на третьем курсе Сычуанской академии изящных искусств и получила в 1980 году золотой приз (первую премию) на Национальной молодежной художественной выставке, мгновенно выдвинув молодого живописца в ряды знаменитостей Китая. Полотно стало «символом», «голосом» эпохи, войдя в сокровищницу мировой живописи.

1. **Ло Чжунли за работой.** 2000-е. Фото: wenhui.whb.cn

XX — начала XXI века на примере творчества современных авторов остается открытой: специализированные труды по данной теме отсутствуют, информация о практикующих в настоящее время художниках-анималистах (например, Лю Чжун 刘中, Хуан Юньюй 黄永玉 и др.) ограничивается публикациями на интернет-порталах.

В отечественном искусствоведении китайскому мастеру уделено гораздо более скромное место. Информация о личности и творчестве Ло Чжунли ограничивается краткими общими сведениями в разделах некоторых диссертаций [1; 3; 10; 11; 15], а также в статьях, посвященных жанрово-стилистическим и тематическим аспектам китайской живописи XX столетия [5]. Его картины (за исключением «Отца» [17] и отдельных работ в рамках изучения стилевой эволюции Ло Чжунли от «деревенского реализма» к неоэкспрессионизму [18]) практически не получили освещения в исследованиях отечественных специалистов. В том числе это касается полотен, относящихся к заявленной проблематике данной работы.

Всё вышесказанное обусловливает актуальность и определенную научную новизну предлагаемой статьи. Автор сосредотачивает свое внимание на образах животных на полотнах Ло Чжунли и осуществляет попытку осмыслить метаморфозы анималистической линии творчества китайского живописца.

Анималистическая тема в произведениях Ло Чжунли 1980–1990-х годов

Прежде всего отметим, что художественное мировоззрение и принципы Ло Чжунли формировались в крайне непростой период истории культуры Поднебесной XX столетия, связанный, с одной стороны, с завершением эпохи политически ангажированного искусства «культурной революции»[2] (1966–1976) и началом знаменитой политики реформ и открытости, в результате чего начинается китайская «оттепель»[3], активизируются творческие контакты с Западом. С другой — начало творческого пути художника совпало с зарождением «живописи шрамов» и «деревенского реализма», важнейших направлений в изобразительном искусстве Поднебесной конца 1970-х — начала 1980-х годов, которые определили идейно-эстетическую платформу творчества Ло Чжунли.

Став лидером «деревенского реализма» после грандиозного успеха картины «Отец», художник сознательно манифестирует в своем творчестве тему крестьянской жизни, преодолевая дегуманизацию социального пространства Китая — печального наследия «эпохи Мао». Место духовного паломничества художника, его творческо-исследовательская «экспедиция» — гора Даба и жизнь фермеров, свидетелем которой он стал в юности[4], впервые вплотную столкнувшись с неприглядными сторонами крестьянской доли, полной тяжкой, изнурительной работы, увидев все сложности нищенского существования.

Центральным объектом картин Ло Чжунли становится китайский бедняк-фермер, его повседневный быт, сквозь призму которого живописец транслирует свои размышления о сущности человеческой природы. Картины художника представляют собой бытописание рутинной жизни крестьян с ее самых разных сторон — сельскохозяйственного труда, природы местности, ежедневных дел и пр. Ло Чжунли восхищался удивительным трудолюбием простых людей, сохраняющих добросердечность и человечность в таких сложных, порой невыносимых, условиях жизни, и смог выразить художественными средствами невыпяченную, истинную красоту естественных эмоций и чувств простого человека, скрупулезно работая над правдивостью изображений.

[2] «Культурная революция» — масштабная репрессивная идейно-политическая кампания, проводимая председателем Мао Цзэдуном и его сторонниками с целью противодействия «реставрации капитализма» и борьбы «с классовыми врагами». 8 августа 1966 года «Постановление о великой пролетарской культурной революции» было официально задокументировано и принято на XI пленуме ЦК Коммунистической партии Китая. В результате диктаторской политики государства искусство с навязанным ему творческим методом «красного» реализма оказалось под жестким контролем, ему предписывались строгие нормы и правила изображения и воспроизведения реальности. Под знаком «культурной революции» прошли массовые репрессии, что негативно отразилось на всех сторонах жизни общества, культуре, образовании.

[3] Термин, закрепившийся в китайском искусствоведении, получивший распространение по аналогии с хрущевской оттепелью в СССР в силу сходства общественно-политических и социально-художественных процессов.

[4] Во время обучения в средней школе при Сычуанской академии изящных искусств (1964–1968) Ло Чжунли в рамках студенческой практики был отправлен на гору Даба. После окончания школы он по распределению около десяти лет жил в той местности, работал на металлургическом комбинате.

Далеко не случайно присутствие животных становится неотъемлемой частью многих бытовых сцен, с фотографичной реалистичностью запечатленных живописцем, — например в картинах «Конец года», «Годы», «Бык и пожилая женщина (Дом)» (рис. 2–4) и др. В этой самобытности изображения, доходчивой натуралистичности художественной формы китайский мастер раскрывает жизненную полноту своих сюжетов. В то же время нельзя забывать, что человеческое мировоззрение испокон веков строится на взаимодействии с окружающей средой, в том числе животным миром. Особое отношение китайцев к животным (и растениям) восходит к их мировосприятию, базирующемуся на натурфилософских концепциях, в частности на идее неразрывного единства человека и природы.

Отображенные на полотнах Ло Чжунли животные предстают колоритными персонажами жизненного уклада китайских крестьян, помогая в осмыслении национальной идентичности. В этом плане закономерно, что художник рисует именно домашних животных, внося особый «местный» колорит в повествование, характеризуя и окружающую обстановку героев произведений, и само действие. Подчеркнем, что животные являются не только и не столько стаффажным дополнением композиций картин. Они в целом трактуются Ло Чжунли как «наблюдатели» или «участники» происходящего, обретая роль служителей-помощников, верных спутников человека, — живописец стремится подчеркнуть естество, гармонию их сосуществования.

Важнейшим идейно-смысловым аспектом для художника является демонстрация включенности животных во все жизненно-бытовые процессы крестьянина, акцентуация их незаменимости, что является отличительной особенностью анималистической «линии» картин Ло Чжунли периода 1980-х годов. Животные всегда органично встраиваются в сюжетное построение композиции «сельских» полотен художника, иногда становясь даже их смысловым центром. Это наглядно продемонстрировано, например, в картине «Бык и пожилая женщина (Дом)», где на первый план композиции выносится незаменимый помощник китайского крестьянина — бык, везущий телегу, который изображен с удивительной натуралистичностью благодаря блестяще выполненной лессировке. Подобный смысловой акцент картины Ло Чжунли укоренен в ментальности китайского народа. С глубокой древности в жизни людей Поднебесной с этим животным существует неразрывная сакральная связь. Бык (вол, буйвол) является самым почитаемым животным и олицетворяет собой процесс ежедневного труда человека и животного, дающего пищу и одежду. Пройдя сквозь тысячелетия, образ Быка символизирует такие национальные качества китайцев, как самоотверженность во имя благополучия и невероятное трудолюбие.

Несмотря на ярко выраженную пассивность в сюжетосложении своих полотен, художник нередко наделяет изображаемых животных индивидуальностью, «очеловеченностью» эмоций, подчеркивая то, что они живут в том же эмоционально-чувственном мире, что и их хозяева. Так, например, картина «Девушка и кошка» (1989), органично сочетая в себе признаки портретного и пейзажного жанров, с почти фотографической точностью запечатлевает тихий момент общения (рис. 5).

Персонажи картины деликатно представлены тонким переплетением света и тени, цветовым контрастом светлых и темных тонов. Девушка ласково и бережно обнимает своего пушистого друга, плотно прижимаясь щека к щеке, — их эмоционально-духовная связь выражена композиционно. Умные, одухотворенные глаза кошки полны нежности и ожидания, а единство направленности взора животного и хозяина становится знаком их общности, неразрывности. Здесь немаловажно отметить, что кошка — символический образ в Поднебесной: в древнекитайской мифологии в образе кошки изображался китайский бог сельского хозяйства Ли-Шу. Кроме того, кошка считалась священным животным, выступая защитницей дома от злых сил, символом плодородия и долголетия, что создает дополнительные смыслы изображениям кошек на картинах Ло Чжунли.

Другая область изображения животных, занявшая свою нишу в мировой анималистической живописи, — насильственные сцены убийства, закол домашнего скота — редкий случай на картинах Ло Чжунли 1980-х годов. Исключение составляет полотно «Забой овец» (1982, рис. 6). На нем запечатлена сцена закола овец, где в задачи художника входило отображение одного из повседневных процессов жизни крестьян.

Подчеркнуто бытовой, реалистичный характер «повествования» выражен в эмоциональной атмосфере данной картины. Забой животных является для крестьян важным событием-ритуалом, означающим изобилие пищи, праздничный стол, благополучие. Поэтому Ло Чжунли отмечает на лицах мясников удовольствие, неподдельную радость от предвкушения вкусной трапезы и других бытовых моментов (шерсть, кожа, внутренности — всё это без исключения использовалось для домашних нужд).

Приподнято-праздничная атмосфера подчеркивается и присутствием «зрителей» происходящего процесса — женщины с маленьким ребенком на руках, собаки, которая знает, что она

2. **Ло Чжунли.**
Конец года.
1981.
Холст, масло.
196 x 121.
Фото: [19]

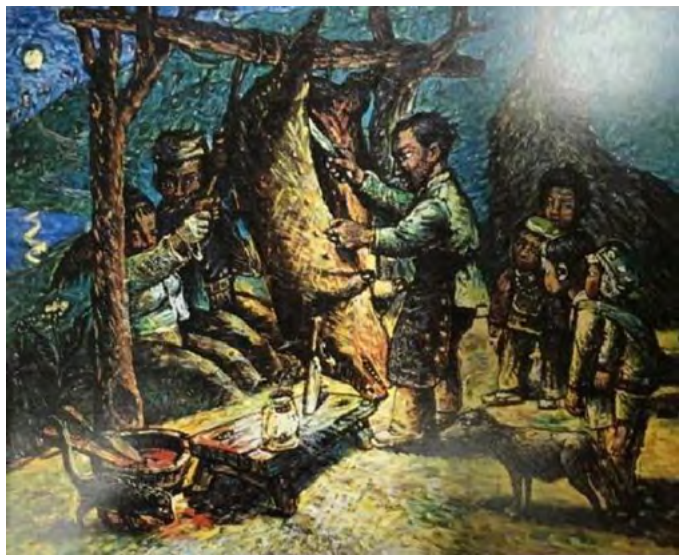
3. **Ло Чжунли. Годы.**
1995.
Холст, масло.
200 x 180.
Фото: [19]

сегодня будет вкусно накормлена. Однако картина намеренно лишена излишней натуралистичности, связанной с кровью, разделанной тушей, внутренностями животных. Убой здесь представлен художником не более чем проза повседневной жизни, а само убийство животного, «сглаженное» в сюжете, трактуется как одна из необходимых, естественных основ человеческого существования.

Осмысляя творческую эволюцию Ло Чжунли, важно отметить, что в период с 1982 по 1986 год

4. **Ло Чжунли.**
Бык
и пожилая женщина
(Дом).
1989.
Холст, масло.
97 x 126.
Фото: [19]

5. **Ло Чжунли.**
Девочка и кошка.
1989.
Холст, масло.
76 x 101.
Фото: [19]



6. **Ло Чжунли. Забой овец.** 1982. Холст, масло. 65 x 93. Фото: [19]

7. **Ло Чжунли. Убой свиньи.** 1991. Холст, масло. 95 x 120. Фото: [19]

художник в числе первых студентов едет за рубеж, где проходит обучение в Королевской академии изящных искусств в Антверпене (Бельгия)[5]. Именно там произошло настоящее «боевое крещение» западным искусством. Ло Чжунли в одном из своих интервью сказал: «На языке живописи я интегрировал влияние Ван Гога, Миллера, Рембрандта и Брейгеля в свой жизненный опыт и художественные эмоции; художественный образ постепенно превратился из реализма в преувеличение и деформацию…» [15].

Трансформация образного мира и художественного языка работ Ло Чжунли после 1990-х годов — тема отдельного исследования. Учитывая ограниченные рамки статьи и поставленные задачи, остановимся на некоторых примерах, связанных с метаморфозами изображения животных в плане сюжетно-композиционной и образно-смысловой сторон.

Художник, в целом продолжая «сельскую» тематику, связанную с его родной землей — его творческое кредо «держись корней, чтобы собрать хороший урожай», — модулирует от реализма бытовых зарисовок к ярко выраженной символичности высказывания. Подобные изменения, конечно, связаны с расширением творческого сознания китайского мастера, целиком погрузившегося во время своего обучения в Европе в совершенно иной живописный мир, с увлечением штудировавшего шедевры западного мирового изобразительного искусства.

Так, например, совсем иное эмоциональное состояние главенствует в картине Ло Чжунли «Убой свиньи» (1991, рис. 7). Животное выходит за рамки изображения его как объекта предметного мира. Художник отказывается от мотива гармонии и естественных основ существования человека и животного, которые можно было наблюдать ранее. Наоборот, очевиден «маркер» агрессии, появляется открытая конфронтация между изображаемыми объектами. Подвешенная за ноги свежепотрошенная свинья, окруженная «наблюдателями» — мясниками, любопытными детьми и собаками, становится теперь главным объектом и эмоционально-смысловым центром всей композиции. Психологический эффект беспомощной жертвы, угнетающая атмосфера картины усиливаются средствами изобразительного «синтаксиса» — широко открытые, полные ужаса глаза заколотой свиньи, беспомощно «наблюдающей за происходящим вокруг», таз с ножами и стекающей из него кровью, зловещее ночное небо, черты примитивизма в изображении человеческих фигур, грубых, утрированных с точки зрения пропорций, мрачный колорит цветовых решений, грубость мазков и краска, наложенная толстым слоем (техника импасто), обращающая к стилю картин Ван Гога, — всё это в совокупности выдвигает на первый план тему жестокости, выставляя напоказ беспощадную картину смерти, натуралистично запечатленную Ло Чжунли.

Подобный эксперимент китайского художника — представителя «деревенского реализма», связанный внешне с несколько радикальным переосмыслением анималистической темы, безусловно, резонирует с живописью западных мастеров, в частности с полотнами Брейгеля или Рембрандта. С последним сближается картина Ло Чжунли «Бей леопарда» (1998), соединенная со знаменитым шедевром голландца на первый взгляд невидимыми интертекстуальными нитями.

[5] В «зарубежный» период уже состоялись первые выставки работ Ло Чжунли для западной аудитории, знакомящие с достижениями китайской современной живописи.

8. **Рембрандт Харменс ван Рейн. Туша быка.**
1655.
Дерево, масло.
94 x 69.
Лувр, Париж.
Фото: collections.louvre.fr

9. **Ло Чжунли.**
Бей леопарда.
1998.
Холст, масло.
200 x 180.
Фото: [19]

Для начала охарактеризуем известный шедевр Рембрандта. Картина этого выдающегося представителя «золотого века» голландской живописи «Туша быка» («Забитый бык») создана художником в 1655 году. Изображение туши животного традиционно трактуется исследователями в качестве иллюстрации к известной библейской притче о Блудном сыне[6]. Рембрандт помещает «сольный» вид разделанной туши быка в центр композиции своей картины (рис. 8). Освежеванное мясо выставляется как будто напоказ, притягивая взгляды зрителей. Принцип его представления апеллирует к христианской символике — ноги подвешенного быка вызывают очевидные ассоциации с изображением распятия (раскинутых рук, пригвожденных к кресту). Столь явные визуально-смысловые коннотации определили устойчивую трактовку данного образа в дальнейшем как символа жертвенной смерти, боли и страдания.

Обратимся к картине Ло Чжунли «Бей леопарда» (1998, рис. 9). Художник изображает жестокую, кровавую сцену борьбы. Это «батальное» полотно, передающее напряженные конфронтационные отношения между людьми и животными, выстраивает мощную аудиовизуальную коммуникацию зрителя с картиной. Сюжетная композиция «водоворотного» полотна наполнена физиологическим динамизмом и намеренно проецируемым хаосом. Фермеры, вооруженные копьями, деревянными вилами, которые служат орудием убийства, пытаются справиться с двумя кровожадными леопардами, терзающими быка, который вопит от боли и в состоянии аффекта затаптывает людей и мелких животных (теленка, собаку, кур, уток), попавших в месиво борьбы.

Художник пишет фигуру быка гипертрофированных размеров, вследствие чего тот занимает всю основную часть композиции, а принцип его изображения — раскинутые копыта в разные стороны, словно на распятии, так как он обездвижен участниками действия — неожиданным образом визуально и в смысловом отношении коррелирует с картиной Рембрандта. Очеловеченный образ кричащего от боли, страдающего быка, с широко раскрытыми от страха глазами, осознающего ужас происходящего, рождает невероятно яркие эмоции, связанные с мотивом жертвенной смерти. Подобные образно-смысловые коннотации раскрывают желание художника поразмышлять над темой смерти, несправедливости, бренности человеческого существования. Далеко не случайно в сюжетосложение вторгаются хищные животные, олицетворяющие опасность и угрозу жизни.

Выводы

Подводя некоторые итоги, подчеркнем следующее. Анималистическая линия в творчестве китайского живописца претерпевает очевидные метаморфозы как в плане смыслового содержания, так и художественных форм выражения. Это обусловлено творческой эволюцией художника, который долгое время работал в направлении «деревенского реализма», устанавливающего смысловую роль и принципы изображения животных на картинах. Последующие идеи обусловлены экспериментами китайского мастера, открывшего для себя мир западной живописи. В данной статье осуществлена попытка осмыслить эволюцию образов животных на полотнах Ло Чжунли в «первом приближении». Не все вопросы остались раскрытыми, что определяет перспективы для дальнейшего исследования.

Список источников

1. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : дис. … канд. искусствоведения. М., 2008. 212 с.
2. 孔新苗．二十世纪中国绘画美学．济南：山东美术出版社, 2000 [Кун Синьмяо. Эстетика китайской живописи XX века. Цзинань: Шаньдунское издательство, 2000. 526 с.].
3. 李超．中国现代油画史．上海：海书画出版社, 2007 [Ли Чао. История современной китайской масляной живописи. Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007. 392 с.].

[6] Данная картина Рембрандта, как известно, является частью условного триптиха, связанного с притчей о блудном сыне. Первая — «Автопортрет с Саскией» — показывает похождения юноши, вторая картина «Возращение блудного сына» запечатлевает сцену встречи сына и отца, принявшего свое чадо назад, в лоно семьи; третья — это «Бычья туша», которую отец приготовил для праздничного стола по поводу возращения сына — мотив жертвоприношения Богу в благодарность за его милосердие.

4. Лу Фэй. Портретный жанр в творчестве художника Мао Яня в русле новейших тенденций китайской живописи 1990-х – 2010-х годов : дис. … канд. искусствоведения. М., 2023. 263 с.
5. Ляо Дума. Воплощение темы окружающей среды в живописи под влиянием экологической концепции // Искусствознание и педагогика: диалектика взаимосвязи и взаимодействия : Материалы VIII Международной межвузовской научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 16 декабря 2020 года) / науч. ред.: С.В. Анчуков, О.Л. Некрасова-Каратеева. Выпуск 8. СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. С. 462–471.
6. Маркова С.Д. Китайская интеллигенция на изломах XX века. Очерки выживания. М.: Гуманитарий, 2004. 571 с.
7. Лю Тяньцюань. «Я всегда иду своим путём…»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985) // ARTE. 2022. № 2. С. 101–111.
8. Лю Тяньцюань. «Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию создания нового китайского искусства»: личность и творчество художника Ни Идэ // ARTE. 2022. № 4. С. 103–110.
9. 邹跃进. 中国新艺术史: 1949–2000. 湖南: 湖南美术出版社, 2002 [Цзоу Юэцзинь. История нового китайского искусства: 1949–2000. Хунань: Хунаньское издательство изящных искусств, 2002. 337 с.].
10. 赵力，余丁编著. 中国油画文献1542–2000. 湖南: 湖南美术出版社, 2001 [История китайской живописи 1542–2000 / под ред. Чжао Ли, Юй Дин. Хунань: Хунаньское издательство по изобразительному искусству, 2001. 400 с.].
11. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века : дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2006. 210 с.
12. Sullivan M. Art and artists of twentietn-century China. Berkeley: University of California Press, 1996. 392 p.
13. 曾繁燕. 罗中立油画的 “本土性” 与 “当代化” 探究. 西南农业大学学报（社会科学版）. 2011年 第8期 [Цзэн Фаньян. Исследование масляной живописи Ло Чжунли: «коренное» и «современное» // Журнал Юго-Западного аграрного университета (социально-научное издание). 2011. Т. 9. № 8. С. 92–94].
14. 李晓慧. 民族艺术的精魂—解析罗中立油画作品. 劳动保障世界（理论版）. 2013年 第10期 [Ли Сяохуэй. Дух национального искусства. Анализ масляной живописи Ло Чжунли // Мир охраны труда (теоретическое издание). 2013. № 10].
15. 林钰源. 罗中立与 “父亲”. 文艺争鸣，2010年 第11X期 18–21 [Линь Юйюань. Ло Чжунли и «Отец» // Полемика в литературе и искусстве. 2010. № 11X. С. 18–21].
16. Yang G.M., Suchan T. The cultural revolution and contemporary Chinese art // Art Education. 2009. Vol. 62. № 6. P. 25–32.
17. Ван Син. Картина «Отец» (1980) китайского художника Ло Чжунли: символизм и особенности раскрытия образа крестьянина // Артэфакт. 2021. № 15. С. 133–138.
18. Белозёрова В.Г. Тибет в творчестве современных китайских живописцев Ло Чжунли и Ай Сюаня // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. 2020. № 6. С. 164–174.
19. 罗中立 著. 正在发生（罗中立手稿 1963－2017）. 出版社: 四川美术出版社，2018年 [Ло Чжунли. Происходящее: рукописи Ло Чжунли (1963–2017). Чэнду: Сычуаньское издательство изящных искусств, 2018. 128 с.].

References

1. Van Fei (2008) *Modern art of China in the context of the world artistic process*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
2. Kong Xinmiao (2000) Ershi shiji zhongguo huihua meixue. Jinan: Shandong meishu chubanshe [Kong, Xinmiao (2000) *Twentieth century Chinese painting aesthetics*. Jinan: Shandong meishu chubanshe, 2000]. (In Chinese)
3. Li Chao (2007) Zhongguo xiandai youhua shi. Shanghai: Shanghai shuhua chuban she [Li, Chao (2007) *The history of Chinese modern oil painting*. Shanghai: Shanghai Paintings And Calligraphy Publishing House]. (In Chinese)
4. Lu Fei (2023) *Portrait genre in the work of the artist Mao Yan in line with the latest trends in Chinese painting of the 1990s–2010s*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
5. Liao, Duma (2020) 'Implementation of the environmental topic in painting under the influence of ecological concept', in Anchukov, S.V. and Nekrasov-Karateev, O.L. (eds.) *Art studies and pedagogy: dialectics of relationship and interaction*, issue 8 [Conference proceedings]. Saint Petersburg: Center for Scientific and Information Technologies Asterion, pp. 462–471. (In Russ.)
6. Markova, S.D. (2004) *Chinese intelligentsia at the breaks of the twentieth century. Essays on survival*. Moscow: Humanitarian. (In Russ.)
7. Lyu, Tyantsyuan (2022) 'I always go my own way...: the twists of the creative fate of the painter Pan Suncine (1906–1985)', *ARTE*, (2), pp. 101–111. (In Russ.)
8. Lyu, Tyantsyuan (2022) 'I hope i can take on the mission of creating new Chinese art: personality and creativity of the painter Ni Ide', *ARTE*, (4), pp. 103–110. (In Russ.)
9. Zou Yuejin (2002) Zhongguo xin yishu shi: 1949–2000. Hunan: Hunan meishu chuban she [Zou, Yuejin (2002) *History of Art of New China (1949–2000*). Hunan: Hunan Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
10. Zhao Li, Yu Ding bianzhu (2001) Zhongguo youhua wenxian 1542–2000. Hunan: Hunan meishu chuban she [Zhao, Li and Yu, Ding (eds.) (2001) *Chinese Oil Painting Literature 1542–2000.* Hunan: Hunan Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
11. Chen, Zhengwei (2006) *Chinese realistic painting of the 20th century*. Cand. Art sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
12. Sullivan, M. (1996) *Art and artists of twentietn-century China.* Berkeley: University of California Press.
13. Ceng Fanyan (2011) Luozhongli youhua de "bentu xing" yu "dangdai hua" tanjiu. Xinan nongye daxue xuebao: Shehui kexue ban, 9(8), 92–94 [Zeng, Fanyan (2011) 'Exploration of the locality and modernization of Luo Zhongli's oil paintings', *Xinan Nongyue Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban) = Journal of Southwest Agricultural University (Social Science Edition),* 9(8), pp. 92–94]. (In Chinese)
14. Li Xiaohui (2013) Minzu yishu de jinghun — jiexi luozhongli youhua zuopin. Laodong baozhang shijie (lilun ban), (10) [Li Xiaohui (2013). 'The spirit of national art — analysis of Luo Zhongli's oil paintings', *Laodong baozhang shijie (lilun ban) = The world of labor and social security (Theoretical edition*), (10)]. (In Chinese)
15. Lin Yuyuan (2010) Luo Zhongli yu "Fuqin". Wenyi zhengming, (11X), 18–21 [Lin, Yuyuan (2010) 'Luo Zhongli and "Father"', *Wenyi zhengming = Contention in Literature and Art*, (11X), pp. 18–21]. (In Chinese)
16. Yang, G.M. and Suchan, T. (2009) 'The cultural revolution and contemporary Chinese art', *Art Education*, 62(6), pp. 25–32.
17. Wang Xing (2021) 'Painting "The Father"(1980) by the Chinese artist Luo Zhongli: symbolism and features of the disclosure of the image of a peasant', *Artefact*, (15), pp. 133–138. (In Russ.)
18. Belozerova, V.G. (2020) 'Tibet in the work of contemporary Chinese painters Lo Zhongli and Ai Xuan', *Vostok. Afro-Asian societies: history and modernity*, (6), pp. 164–174. (In Russ.)
19. Luo Zhonglizhe (2018) Zhengzai fasheng (luozhongli shougao 1963–2017). Chengdu: Sichuan meishu chuban she [Luo Zhongli (2018) *Happening. Luo Zhongli's Manuscripts 1963–2017.* Chengdu: Sichuan Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)

Информация об авторе

Лю Тяньцюань, представитель в России Института национального искусства и культурной политики КНР при Центральной академии изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика, ltq0125@gmail.com.

Information about the author

Lyu Tyantsyuan, Representative in Russia, Institute of National Arts and Cultural Policy China, Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China, ltq0125@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 10.04.2023; одобрена после рецензирования 11.05.2023; принята к публикации 15.05.2023.
The article was received by the editorial board on 10 April 2023; approved after reviewing on 11 May 2023; accepted for publication on 15 May 2023.