



Научная статья  
УДК 7.036.1(510)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.010

## Феномен «деревенского реализма» в творчестве художников юго-запада Китая

Лю Цзяци

Цицикарский университет, Цицикар, Китайская Народная Республика  
244186687@qq.com



**Аннотация.** В работе исследуется направление «деревенский реализм», историко-политические, социокультурные факторы, повлиявшие на его зарождение и развитие в китайском изобразительном искусстве последней трети XX столетия. Изучение «деревенского реализма», ставшего неким индикатором, отражающим атмосферу эпохи, особенности мировоззрения, в том числе диалога восточной и западной культур, актуально как для китайского, так и для российского искусствоведения на современном этапе. Однако этот феномен еще не получил исчерпывающего осмысления. Предлагаемая статья является попыткой комплексного рассмотрения «деревенского реализма» в творчестве живописцев юго-запада Китая как знакового явления в художественной культуре страны XX века. На основе переводов, изучения и систематизации сведений, рассредоточенных в разных источниках, автор детально исследует генезис «деревенского реализма» и его роль в истории современного китайского изобразительного искусства; раскрывает общественно-политические и социально-философские аспекты этого направления, выявляет динамику изменения художественно-выразительных средств и иконографической системы, анализирует конвергенцию западного и национального на примере репрезентативных полотен ведущих представителей «деревенского реализма» юго-запада Китая, возглавивших направление.

**Ключевые слова:** деревенский реализм, современная китайская живопись, культурная идентичность, изобразительное искусство юго-запада Китая

**Для цитирования:** Лю Цзяци. Феномен «деревенского реализма» в творчестве художников юго-запада Китая // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 2 (33). С. 142–161. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.02.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1102>.

Original article

## The phenomenon of “rustic realism” in the work of the painters of the Southwest China

Liu Jiaqi

Qiqihar University, Qiqihar, China  
244186687@qq.com

**Abstract.** The paper examines the direction of “rustic realism”, the political and sociocultural factors, affecting its origin and processes of reception in Chinese fine art in the last third of the 20th–beginning of the 21st centuries. Multidimensional study of the “rustic realism”, which has become a litmus test reflecting the atmosphere of the epoch, the peculiarities of the world-view, including the dialogue between Eastern and Western cultures, is relevant for both Chinese and Russian art history at the present stage. However, the phenomenon of the “rustic realism” has not yet received an exhaustive understanding. The article is the first attempt to comprehensively consider “rustic realism” in the work of the painters from south-western China as a landmark phenomenon in the country’s artistic culture of the 20th century. The author investigates the genesis of “rustic realism” and its role in the history of modern Chinese fine arts, based on systematisation of information dispersed in Russian, Chinese and English sources. The author also considers the socio-political and socio-philosophical aspects of this art direction, the dynamics of changes in artistic and expressive means and iconographic system, and analyses the convergence of Western and national styles on the example of representative paintings of leading of “rustic realism” of Southwest China, who headed the direction.

**Keywords:** rustic realism, xiangtu xieshi, rural realism in China, modern Chinese painting, cultural identity, fine art of the Southwest China

**For citation:** Liu, Jiaqi (2024) ‘The phenomenon of “rustic realism” in the work of the painters of the Southwest China’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 142–161.

doi:10.46748/ARTEURAS.2024.02.010. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1102>. (In Russ.)

### Введение

Художественная культура Китая XX века — явление многоликое и противоречивое. Целый ряд китайских мастеров этого периода вписал своим творчеством ярчайшую страницу в историю изобразительного искусства Поднебесной [1, с. 104]. Особо подчеркнем тот факт, что, отразив, словно в зеркале, общественно-политические и социальные потрясения эпохи, живопись (как и литература) взяла на себя важнейшую функцию «социокультурной рефлексии», определив процессы укрепления и переформатирования национальной культурной идентичности на протяжении новейшей истории КНР [2, с. 98].

Согласимся с мнением Г.С. Гулятьевой, которая, анализируя процессы, происходившие в китайской художественной культуре конца 1970-х годов

и последующего десятилетия, выделяет в качестве маркера «самосознания эпохи» *реалистический подход*. Он обозначил не только отклик творческой интеллигенции на события, произошедшие в стране, но и путь самоопределения живописцев КНР в их стремлении «переосмыслить прошлое в контексте культурно-исторического опыта» [3, с. 33]. Данный тезис относится к периоду «*посткультурной революции*» (конец 1970-х – 1980-е годы, термин Гао Минлу [4]), в рамках которого появляются такие реалистические направления, как «*искусство шрамов*» и «*деревенский реализм*».

### Теоретическая основа

В последние два десятилетия история развития изобразительного искусства после эпохи Мао

становится темой исследований ряда культурологов и искусствоведов КНР. Среди них выделим такие фундаментальные, обобщающие работы, как «История китайского искусства в XX веке» Люй Пэна [5], «История современного китайского искусства» Гао Минлу [4], «История современного китайского искусства 1978–2008» Лу Хуна [6], «Новая история китайского искусства: 1949–2000» Цзоу Юэцзиня [7], «История современной масляной живописи в Китае» Ли Чао [8]. Отметим в этом ряду труды американских ученых, внесших лепту в осмысление процессов китайского изобразительного искусства, — это работы М. Салливана [9], Д. Эндрюс [10] и К. Шена [11; 12].

В китайских источниках научной информации последних лет фигурируют многочисленные публикации, посвященные вопросам диалога Востока и Запада, корреляции стилевых течений в китайской живописи XX столетия (их авторы — искусствоведы Люй Пэн, Гао Минлу, Го Синцзюнь, Ван Чаовэнь, Ван Шубай, Гао Ман, Шао Дачжэнь и др.). В русле заявленной проблематики полезными оказались работы Фэй Сяотуна [13], Ван Чжифэна<sup>1</sup>, которые содержат ценные наблюдения над историко-культурными факторами рождения «деревенского реализма» и претворения его эстетики в творчестве художников КНР.

### Постановка проблемы

В российском искусствознании китайское изобразительное искусство прошлого и современности выступает одним из актуальных направлений, что находит подтверждение в ежегодно увеличивающемся корпусе диссертаций, научных статей. Вместе с тем феномен «деревенского реализма» (как «искусства шрамов») еще не получил исчерпывающего осмысления в специальной литературе. Среди русскоязычных работ, включающих в орбиту научного внимания данное направление и некоторых его представителей (преимущественно в разделах обзорного плана), следует назвать диссертации Ван Фэя «Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса» [14], Му Кэ «Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века» [15], Го Сяобиня «Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая» [16], Чэнь Чжэнвэя «Китайская реалистическая живопись XX века» [17]. Полезным в плане осмысления параллелей в развитии «деревенского реализма» в работах

китайских и советских художников стало исследование Л.К. Бондаренко «Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов» [18]. Отдельно назовем публикации Лю Тяньцюаня и Ван Сина, посвященные анализу некоторых полотен Ло Чжунли в контексте претворения ряда идейно-эстетических аспектов «деревенского реализма» [2; 19].

В настоящей статье впервые в отечественном искусствознании осуществляется попытка комплексного рассмотрения «деревенского реализма» в творчестве живописцев юго-запада как знакового явления в художественной культуре Китая XX столетия, что и стало целью исследования. Основное внимание направлено на то, чтобы выявить историко-культурные, образно-смысловые векторы трансформации идеологически закреплённых канонов изобразительного искусства эпохи Мао, определить генезис и этапы развития «деревенского реализма», обозначить пути переосмысления духовно-ценностных ориентиров китайского социума после окончания «культурной революции», которые нашли отражение в живописных концепциях представителей «деревенского реализма» юго-запада Китая, возглавивших это направление.

### Методы

Теоретико-методологической базой статьи являются исследования в сфере культурологии, искусствоведения, социологии искусства, философии, истории. В работе использован комплексный подход к изучению художественных тенденций в современном китайском искусстве, который объединяет культурологический и культурно-исторический методы, социокультурный анализ, объясняющий своеобразие «деревенского реализма» как социокультурного феномена, герменевтический метод, дающий возможность интерпретировать идейно-художественную стратегию полотен представителей рассматриваемого направления.

### Генезис «деревенского реализма»

Становление современного изобразительно-го искусства в Китае со второй половины 1970-х годов неотделимо от исторических реалий КНР, политики реформ и открытости, психологического состояния социума, что определило появление новых подходов, развитие техник, форм и направлений, наполненных разнообразным содержанием. Это практически всецело обусловлено предшествующими историко-политическими

<sup>1</sup> 王志峰.我国乡土现实主义油画变迁研究.2009.西北师范大学 [Ван Чжифэн. Исследования эволюции живописи «деревенского реализма»: дисс. ... магистра искусствоведения. Ланьчжоу, Северо-Западный педагогический университет, 2009. 56 с. URL: <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFD2010&filename=2009294183.nh&v=MTcyMjBWMtI3RjdHeEd0REvYskViUEISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMT2VaZVptRmluafViL1A=> (дата обращения: 12.01. 2024)].

событиями, связанными с «культурной революцией» 1966–1976 годов, которая привела к невероятным по масштабу экономическим, политическим, социальным и культурным потрясениям в стране [20, с. 40].

Постулаты Мао Цзэдуна, заявленные 16 мая 1966 года на заседании Политбюро ЦК Компартии Китая, стали основой серии его масштабных политических кампаний по «зачистке несогласных» и «социалистическому перевоспитанию». В Постановлении ЦК Компартии Китая «О великой пролетарской культурной революции» от 8 августа 1966 года были сформулированы стратегические государственные задачи: «Ныне мы ставим себе целью разгромить тех облеченных властью, которые идут по капиталистическому пути <...>, преобразовать просвещение, преобразовать литературу и искусство, чтобы способствовать укреплению и развитию социалистического строя. <...> Главной силой великой культурной революции являются широкие массы рабочих, крестьян, солдат, революционной интеллигенции и революционных кадров»<sup>2</sup>.

Последствия этого постановления оказались чудовищными для всех сфер жизни китайского общества. Советский историк-востоковед, посол в КНР (1943–1952) М.С. Капица безапелляционно нарек «культурную революцию» «пиром невежества, вандализма, порочных нравов и массового террора» (см. об этом: [21, с. 115]). Действительно, десятилетняя политически-террористическая кампания стала для Китая беспрецедентной по уничтожению культурных ценностей (книг, древних артефактов, храмов и пр.)<sup>3</sup>, по попытке истребления религии, по репрессиям, травле, пыткам и физическому устранению представителей интеллигенции и всех несогласных с политическим курсом страны<sup>4</sup>. Анти-маоистов — «монстров», «шныряющих крыс» — принародно унижали, клеймили, убивали<sup>5</sup>. Согласимся с мнением Ю.М. Галеновича, называющего данный период китайской истории «революцией против культуры, человечества и гуманизма» [23, с. 57–58].

Симптоматично, что в период «культурной революции» политика всецело определяла официальный облик искусства, в том числе и изобразительного, на которое возлагались исключительно

функции «социалистического воспитания». Другими словами, искусство начало выступать идеологическим инструментом правящей верхушки, воздействующим на психологию зрительских масс. Распространение культа личности вождя страны и его политических установок достигло в десятилетие «культурной революции» апогея, отражая идею «тотальной унификации мышления» (выражение А.В. Панцова) всех слоев общества КНР.

В условиях радикальной политической пропаганды в живописи, идущей «под знаменами художественной мысли» Мао Цзэдуна, утвердился реализм («красный», «революционный реализм») — визитная карточка «культурной революции», — но идеологически ангажированный, наследующий догмы соцреализма, в частности: его пафосную псевдопатриотичность, идеализирование исторической действительности, нивелирование творческой индивидуальности автора, игнорирование художественной интерпретации, запрет на экспериментирование, типизацию выразительных средств и образов, «механическое» копирование и «лакировку» реальности. В результате художник, заточенный в «прокрустово ложе» тоталитарного режима с его «слепой» идеологией, стал «безликим фотографом, ретуширующим действительность» [16, с. 138].

Как отметил Лю Тяньцюань, в изобразительном искусстве того времени, где на первый план выдвигаются образы политических лидеров страны, солдат, рабочих и крестьян, закрепляется концепция «сань тучу» («трех объектов первого плана»), заключающаяся в неизменном следовании композиционному правилу «трех отсеиваний»: «1) выдвигать на первый план положительных героев, 2) среди них выдвигать героических персонажей, 3) среди героических персонажей выдвигать в центр главного героя, подлежащего патриотическому воспеванию» [2, с. 100]<sup>6</sup>.

Официальный стиль живописи эпохи Мао получил наименование «хунгуанлянь» (в переводе с китайского языка — «красный», «ясный», «сияющий»). Он в буквальном смысле определил приоритетные аспекты художественной стратегии: 1) цветовую гамму полотен, где доминирующим становится

<sup>2</sup> Постановление Центрального Комитета Коммунистической партии Китая о великой пролетарской культурной революции от 8 августа 1966 года. URL: <https://www.prisoncensorship.info/archive/etext/russia/kpk8aug.htm> (дата обращения: 01.02.2024).

<sup>3</sup> Тун Синчжуан отмечает, что с началом «культурной революции» в 1966 году в Пекине меньше чем за два месяца из 6823 культурных памятников было разрушено 4922 (см. об этом: [22, с. 192]).

<sup>4</sup> Жертвами «культурной революции», по официальным данным, стало более 100 миллионов человек.

<sup>5</sup> Под политический «каток» попали многие выдающиеся творческие мастера: например, художника Фан Ганьмина как «врага народа» публично облили красками, а затем посадили в тюрьму. Драматург Тянь Хань был репрессирован и умер в заключении. Его судьбу разделили кинорежиссер Цай Чушэн, оперный певец Чжэн Лучэн. Эти шокирующие примеры можно многократно умножить. В знак протеста против террора «культурной революции» некоторые видные китайские деятели искусства приняли решение покончить жизнь самоубийством — среди них драматург Лао Шэ, искусствовед Фу Лэй, писатель Дэн То, певец Ма Ляньлян и др.

<sup>6</sup> См. об этом: [24, с. 40–41].

красный цвет разных оттенков (одежда главных героев, яркий румянец на лицах и пр.); 2) технику рисования с акцентом на «ясности», жизненной достоверности изображения образов; 3) приоритет «чистых» цветов на полотнах, традиционно залитых «сияющим» солнечным светом для создания празднично-оптимистичного настроения, «революционной» одухотворенности<sup>7</sup>.

Завершение хаоса «культурной революции» ознаменовано уходом из жизни Мао Цзэдуна в 1976 году, разгромом «банды четырех» и последующим проведением Третьего пленума Коммунистической партии XI созыва в 1978 году, где были обозначены пути развития КНР, связанные с началом проведения политики «свободного мышления», «реформ и открытости». Страна вступила в фазу возрождения, затронувшего все сферы общества<sup>8</sup>. Предшествующее десятилетие подверглось осуждению официальным руководством КНР: «“Культурная революция” <...> была смутой, вызванной сверху по вине руководителя и использованной контрреволюционными группировками, смутой, которая принесла серьезные бедствия партии, государству и всему многонациональному народу»<sup>9</sup>.

Дискредитация системы ценностей «маоистской» модели искусства в «посткультурную» эпоху привела художников к необходимости начать поиск новой мировоззренческой платформы для переосмысления прошлого и творческого самовыражения. Так, период после 1978 года — начало «новой эры» китайского искусства — характеризуется открытием «шлюзов», за которым последовал шквал экспериментов с современными западными философскими и эстетическими идеями, породив новые художественные тенденции и движения, отразившие «многоголосый» диалог Востока и Запада.

В то же время фундаментальными признаками расставания китайского изобразительного искусства с функцией обслуживания политических интересов страны стали направления, получившие развитие с конца 1970-х годов, — это «живопись шрамов» («увечное искусство») и «деревенский реализм». Запечатлевая проблемы и психологические «увечья» общества, они сформировали

уникальный социокультурный ландшафт и оказали существенное влияние на развитие современной китайской живописи.

Ранее Лю Тяньцюань определил, что представители «шрамового искусства», будучи свидетелями событий «культурной революции», актуализируют в творчестве «болевые точки духовного состояния своего поколения, привносят в искусство тему “развенчанных иллюзий”, а с ней — горечь переживаний китайского народа» [2, с. 101]. «Увечное искусство» консолидируется с «деревенским реализмом» (выступая его предтечей) в плане правдивого отражения «шрамированной» реальности. Однако развитие «деревенского реализма» шло по иному пути, точнее, по соседнему руслу.

Эстетическая константа «живописи шрамов» базировалась на бескомпромиссном разоблачении китайскими художниками трагических ошибок эпохи Мао. Представители же «деревенского реализма» в поисках духовных основ бытия и развиваясь в рамках «культурного национализма» [26, с. 96] обратились к пробуждению гуманистического сознания и, главное, к *повторному открытию* своей национальной идентичности. «Деревенский реализм», будучи детерминирован новыми социально-политическими условиями КНР, отразил, по мнению Гао Минлу, постижение «эстетических ценностей, универсальной человечности» [4, с. 69].

Провозглашение представителями «деревенского реализма» духовно-нравственных ценностей гуманистического искусства с его идеями «позитивной свободы», «любви», «оздоровления общества» разворачивает китайских мастеров живописи к народу и национальным меньшинствам. В фокусе их внимания оказывается *мир людей сельской местности — мир крестьянина с его тяжелым повседневным бытом*. Это обусловлено не только политическими процессами периода «посткультурной революции», но и социальными реалиями Китая — исконно сельскохозяйственной цивилизации, где крестьяне всегда составляли самую крупную социальную группу<sup>10</sup>. «Китайское общество в своем фундаменте является крестьянским», — пишет Фэй Сяотун [13, с. 1].

<sup>7</sup> Среди показательных картин, вбирающих в себя «дух» времени и идеологические установки, назовем «Мао Цзэдун в горах Цзинганшан» Ло Гунлю, «Дорогой учитель» Сюй Куана, «Мао Цзэдун идет в Аньюань» Лю Чуньхуа, «Вы взяли за дело, я спокоен» Пэнь Биня и Цзинь Шани, «Женщина-делегат» Тан Сяомина и др.

<sup>8</sup> Некоторые историки и искусствоведы называют этот период «китайской оттепелью», по аналогии с общественно-политическими процессами, происходившими в СССР в 1950–х годов («хрущевская оттепель»).

<sup>9</sup> Из решения Центрального Комитета Коммунистической партии Китая по некоторым вопросам истории партии со времени образования Китайской Народной Республики, 1981 г. Цит. по: [25, с. 257].

<sup>10</sup> В 1954 году официальные данные первой национальной переписи населения Китая показали, что число крестьян превысило 500 миллионов человек, составив 86,7% от общей численности населения (см.: 第一次全国人口普查公报. 中华人民共和国国家统计局. 2023.07.16 [Бюллетень Первой национальной переписи населения // Национальное бюро статистики Китая. 16.07.2023. URL: [http://www.stats.gov.cn/sj/tjgb/rkpcgb/qgrkpcgb/202302/t20230206\\_1901986.html](http://www.stats.gov.cn/sj/tjgb/rkpcgb/qgrkpcgb/202302/t20230206_1901986.html) (дата обращения: 01.02.2024)]). В конце 1970–х годов крестьяне занимали около 80% в общей социальной структуре страны.

Представители «деревенского реализма», которые прозорливо увидели *сердце и душу Китая в сельской местности*, меняют мировоззренческий ракурс и сосредотачиваются на жизни простых людей, возрождая традиционные национальные символы («корень», «почва», «духовность», «память»), поднимая тем самым «сельское» искусство на философский уровень гуманистической заботы об обществе. На своих полотнах художники стремятся запечатлеть подлинную сущность и красоту человеческой природы, реализуя, согласно гуманистической концепции Э. Фромма, такие важнейшие, экзистенциальные потребности человека, как *потребность в укорененности и самоотождествлении*, то есть «в жизненной необходимости обнаружения своих корней, желании в буквальном смысле “укорениться” в природном мире, снова ощутить мир как свой собственный дом» [27, с. 175–176]. Философски переосмысляя, поэтизируя деревню, адепты направления отразили безыскусную мудрость мировосприятия крестьянина, «неплакатную» искренность чувств и эмоций «маленького» человека, находящегося в тяжелых социальных условиях, но сохраняющего тепло, добросердечность, человеколюбие — чистую любовь к миру.

В качестве основных черт «деревенского реализма» можно выделить следующие:

1) стремление к гуманизации общества и заживлению «шрамов» после периода Культурной революции;

2) преобладание работ в технике масляной живописи;

3) акцент на сельской местности (поиск национальной идентичности), бытописание простого народа;

4) интерес к культуре нацменьшинств КНР;

5) индивидуальное колористическое решение в противовес законам «красного реализма».

Немаловажно обозначить генезис «деревенского реализма» в художественном аспекте. В этом плане исключительное значение обрела Выставка французской пейзажной живописи XIX века, прошедшая в 1978 году в Национальном художественном музее Китая. Она стала первой масштабной презентацией западной живописи в КНР (более 80 картин), благодаря которой многие китайские художники впервые увидели западные реалистичные пейзажи, познакомились с техникой выдающихся мастеров<sup>11</sup>. Это историческое событие, отмечает Шао Дачжэнь, во многом «изменило цель китайского искусства, которое перестало быть только критическим» [28, с. 301].

### **Развитие «деревенского реализма» в Юго-Западном Китае и его представители**

В истории развития «деревенского реализма» можно выделить три этапа: 1) ранний, когда формируется эстетическая платформа, идеи и образы (1980–1981); 2) центральный, в рамках которого происходит расцвет и кульминация развития направления (1982–1985); 3) поздний, завершающий (вторая половина 1980-х).

По мнению китайского историка искусства И Ина, начало «деревенского реализма» было положено группой картин «Тибет» Чэнь Даньцина (陈丹青, род. 1953), созданных в 1980 году и получивших общественный резонанс. Однако нам ближе точка зрения авторитетных китайских искусствоведов (Гао Минлу, Люй Пэна и др.), которые в первую очередь называют «открывателем новой эры», основоположником и лидером этого направления выдающегося китайского мастера кисти Ло Чжунли (罗中立, род. 1948).

В 1980 году на Второй национальной молодежной художественной выставке, вместе с работой Чэнь Даньцина, была представлена картина «Отец» Ло Чжунли (рис. 1), тогда студента Сычуаньской академии изящных искусств. Именно его работа безоговорочно завоевала Первую премию, получив высочайшие оценки мастеров живописи и критиков. Выставка и награждение «Отца» вызвали большое волнение, фактически ознаменовав окончание в изобразительном искусстве абсурдной эпохи Мао, а сама картина обрела значение визитной карточки «деревенского реализма», в которой был осуществлен идейно-стилистический сдвиг от критического реализма «шрамового искусства». Ло Чжунли создал монументальное полотно, с которого на мир смотрел «новый национальный герой страны, истинный творец истории, <...> “отец земли” — изможденный старый фермер под палящим солнцем гор Даба, честно посвятивший всю свою жизнь тяжелому сельскохозяйственному труду» [2, с. 105]. Сразу же после «Отца» художник пишет «Весенние шелкопряды» (второе, неофициальное название «Мать», рис. 2), в которых он выступил, по собственным словам, «голосом крестьянина»<sup>12</sup>. Эти полотна, связавшие духовной нитью прошлое и настоящее, отразили культурный код и ментальность китайского народа, составив блистательную пару для концептуального послания современному зрителю [2, с. 108].

Тысячи лет земледельческой культуры сформировали образ китайских крестьян, которые смотрят только на землю и пытаются выжить, и именно

<sup>11</sup> Выставка стала самой ранней презентацией иностранных произведений искусства после 1978 года и первой выставкой масляной живописи из западных несоциалистических стран после основания Нового Китая, на которой были представлены работы таких художников, как Руссо, Курбе, Дюбиньи, Коро, Милле и других.

<sup>12</sup> Обстоятельный искусствоведческий анализ картин «Отец» и «Мать» предпринят Лю Тяньцюанем [2].



1. Ло Чжунли.

**Отец.**

1980.

Холст, масло.

222 x 155.

Национальный

художественный музей

Китая, Пекин.

Источник:

contemporary-artists.ru

2. Ло Чжунли.

**Весенние шелкопряды.**

1980.

Холст, масло.

208 x 125,8.

Музей Лун

(Художественный музей  
Дракона), Шанхай.

Источник:

contemporary-artists.ru





3. Ло Чжунли.  
**Деревенская девочка.**  
1980-е.  
Холст, масло.  
63 x 75.  
Частная коллекция.  
Источник:  
contemporary-artists.ru

их доброта и простота — качества жителей гор Даба — тронули до глубины души Ло Чжунли. Шедеврами «Отец» и «Мать», портретирующими собирательные образы, вобравшие миллионы судеб, Ло Чжунли открыл современникам простую истину. Она выражена художником в следующих словах, которые могли бы стать манифестом «деревенского реализма»: «Искусство имеет жизненную силу только в том случае, если оно укоренено в народе и правдиво отражает дух времени. Я использую язык живописи, чтобы показать истинную природу крестьянской культуры. <...> Крестьянская тема, проникшая в мою плоть и кровь, стоит того, чтобы потратить всю жизнь на ее воплощение»<sup>13</sup>.

В 1981–1982 годах Ло Чжунли завершил выпускную масштабную серию картин «Родной город», где отражена повседневная жизнь крестьян гор Дабашань. Изображение деревенского быта Ло Чжунли основано на его собственном опыте — художник прожил в этой местности не один год. Однако он не выдвигает на первый план собственные эмоции, но акцентирует внимание на объективной стороне крестьянского мира, сознательно устранив все символические элементы, связанные с современным обществом. Живописец отображает на своих полотнах реальность не столько в социально-политическом, сколько в культурно-ценностном смысле. Репрезентативна в этом

<sup>13</sup> 李志峰 罗中立，四川美术学院前院长：“大巴山是我永远画不完的题材”。重庆日报 2022.05.11 [Ли Чжифэн. Ло Чжунли, бывший президент Сычуаньской академии изящных искусств: «Гора Даба — это объект, который я никогда не смогу закончить рисовать» // Chongqing Daily. 2022. 5 ноября. URL: [http://cq.news.cn/2022-05/11/c\\_1128639538.htm](http://cq.news.cn/2022-05/11/c_1128639538.htm) (дата обращения: 01.02.2024)].

**4. Ло Чжунли.****Преображение отца.**

1980.

Холст, масло.

54 x 50.

Национальный  
художественный музей  
Китая, Пекин.

Источник:

Центр современного  
искусства Тан**5. Гао Сяохуа.****Из серии «Люди Буту».**

1983.

Холст, масло.

Источник: sohu.com

плане картина серии «Деревенская девочка» (1980-е, рис. 3), демонстрируя талант Ло Чжунли видеть красоту даже в самом скромном сюжетном мотиве.

Сюжетное пространство полотна повествует о неприглядных сторонах бедной жизни, но в то же время оно наполнено искренним теплом и любовью, переданными за счет выразительности деталей. На картине мы видим девочку, которая оставлена ухаживать за младшим братом, пока родители трудятся, — это основа китайского семейного «кодекса». Художник почти не показывает лиц детей, уделяя большое внимание фиксации окружающей обстановки. Тонкие мазки позволяют показать текстуру высохшей травы, каменных жерновов и т.д. Колористическая гамма в совокупности с приемами цветовой растяжки, валёра, создают естественный, натуралистический эффект. Теплые, приглушенные тона увядшей осенней природы, горный дом, стог сена на заднем плане, сглаженные фигуры пасущихся вдалеке домашних птиц — передают меланхолическое настроение.

Отсутствие действия в сюжетосложении, статичность поз, внутреннее спокойствие, эмоциональная сдержанность детей, всматривающихся в светлую, наполненную холодным воздухом, бескрайнюю даль — всё это показывает доверие к жизни, не зависящее от скромного быта.

Примечательно, что центром художественной стратегии, идейно-смысловым фокусом становятся каменные жернова (для перемалывания злаков), которые занимают большую часть композиции. Стягивая к себе «нити» визуального нарратива, орудие труда символизирует огромную ежедневную работу китайского крестьянина, старающегося прокормить семью. Два переплетенных сюжетных «мотива» — семья и труд (дети, сидящие на жерновах) — усиливают лапидарность композиции.

Только на примере данной картины можно утверждать, что стиль серии «Родной город» отличается от гиперреализма «Отца» и «Весенних шелкопрядов» и приближается по колористической драматургии, композиционному решению к стилю французского художника-реалиста Ж-Ф. Милле (1814–1875). Как известно, магистральной для творчества этого мастера стала тема деревенской жизни: «Я крестьянин и ничего больше, чем крестьянин», — говорил художник, запечатлевая на своих полотнах безыскусную красоту и жизненные стороны крестьянского быта. На наш взгляд, работы Ж-Ф. Милле, с которыми Ло Чжунли познакомился в 1978 году на Выставке французской пейзажной живописи, выступили для молодого китайского художника своеобразным «триггером». Мировоззренческие позиции Ло Чжунли нашли образно-эстетические,



6. Чжу Июн.  
**Магазинчик в горной деревне.**

1981.

Холст, масло.

132 x 160.

Национальный  
художественный музей  
Китая, Пекин.

Источник: cnzihua.cn

культурные связи с творчеством Ж-Ф. Милле, отсюда и перекликающиеся детали изобразительного синтаксиса, стилистическая общность.

В течение 1980-х годов Ло Чжунли продолжает создавать большое количество картин, изображающих сцены повседневной жизни крестьян гор Даба. Эти работы, сохраняя реалистический подход к живописи, уже имеют определенную экспрессивность в цвете и моделировании, отражая поиск художником нового живописного языка. Например, в картине «Прядение шерсти» (1986) им осуществлена смелая попытка по-новому использовать цвет и форму: фигуры и пропорции несколько преувеличены, отчего объекты кажутся округлыми и прочными (эффект трехмерных скульптур).

В период с 1984 по 1986 год художник проходит обучение в Королевской академии изящных искусств в Антверпене (Бельгия), где штудирует

техники европейских мастеров. После возвращения на родину стиль живописи Ло Чжунли, не порывая духовной, идейно-образной, сюжетной связи с «деревенским реализмом», ощутимо меняется в сторону неоекспрессионизма (рис. 4). Как отмечал впоследствии сам Ло Чжунли, «я интегрировал влияние Ван Гога, Милле, Пикассо, Рембрандта и Брейгеля в свой жизненный опыт и художественные эмоции, но художественный образ постепенно превратился из реализма в преувеличение и деформацию...» [24, с. 20].

Работы Ло Чжунли первой половины 1980-х годов активизировали творческую мысль многих его современников, которые обратились к региональной тематике, интенсифицировав процесс национализации масляной живописи в КНР. В результате на юго-западе страны сформировалась плеяда художников-единомышленников, выпускников «кузницы талантов» — Сычуаньской академии

## ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

изящных искусств, одного из центров обновления китайского изобразительного искусства, переживающего расцвет в 1980-х годах. В их творчестве живописцев юго-запада «деревенский реализм» получил полновесное развитие, кульминацию и стилистические особенности. Искусствовед Шэн Вэй отмечает, что начиная с 1980-х данное направление в регионе «на некоторое время возглавило иерархию стилевых тенденций китайского изобразительного искусства» [29, с. 161].

Гао Сяохуа (高小华, род. 1955) — художник, получивший известность в изобразительных кругах как «пионер» «искусства шрамов» (картина «Почему?», 为什么, 1978). Однако в начале 1980-х годов он, находясь под впечатлением фурора «Отца» Ло Чжунли, переключает внимание на жизнь этнических меньшинств Юго-Западного Китая. Он отправился в Ляншаньский уезд Буто в горах Даянь провинции Сычуань, где нашел «идеальный аромат народа И — смесь запаха земли, пота, масла, дыма...»<sup>14</sup>. Там он создал такие известные работы, как «Люди Буто» (1983, рис. 5) и «Старый лес ранней весной» (1984). Все они выполнены в технике реалистической живописи и изображают портреты людей, а также обычаи и образ жизни народа И<sup>15</sup>.

После отъезда в США, в 1985 году, Гао Сяохуа продолжил работать над «сельской» живописью. Покинув родину на 15 лет, художник посвятил себя обогащению и углублению духа реализма и художественного языка китайской масляной живописи в сочетании с западным изобразительным искусством. Этот синтез ярко демонстрирует его «зарубежная» серия работ «Народ И» (1989), ставшая одним из классических «визуальных документов» направления «деревенский реализм» и истории современного Китая в целом.

В 1984 году состоялась Шестая национальная художественная выставка Китая, на которой десять призовых мест были присуждены за «сельскую» живопись художников юго-запада, в том числе: «Магазинчик в горной деревне» Чжу Июна (朱毅勇, род. 1957), «Краеугольный камень» Лун Цюаня (龙全, род. 1956), «Юность» Хэ Долина (何多苓的, род. 1948) и др., которые продвинули «деревенский реализм» юго-западного региона к пику его развития. Учитывая ограниченные рамки статьи, охарактеризуем две, наиболее репрезентативные работы победителей выставки, в которых находит яркое отражение стиль направления.

Чжу Июн, вслед за Ло Чжунли, провел много времени в горах Даба провинции Сычуань. Одно из ярких воспоминаний того времени — дабашаньские девушки, которые стойко выживали в суровых условиях. «Моим любимым местом были сельские ярмарки. Помню, однажды я из любопытства пошел с местными девочками на рынок. Я потерял их из виду, увлекшись сбором визуального материала для работы. А потом вновь увидел их... Они сгрудились у стойки магазинчика и замороженно рассматривали красивые ткани, не желая уходить. Но они не могли себе позволить купить что-то... Я был тронут до глубины души и начал инстинктивно рисовать эскизы...»<sup>16</sup>, — вспоминал мастер. Так родилась работа Чжу Июна «Магазинчик в горной деревне» (рис. 6).

Художник выбирает гармоничные цвета, тонкими мазками тщательно прорисовывает каждую деталь композиции, характерную для рынков юго-западной сельской местности: деревянный навес, у которого стоит несколько девушек с большими плетеными корзинами на спине, в старых, потертых синих брюках — типичная рабочая одежда дабашаньцев. Желание быть красивыми, несмотря на бедность, отражено такими нюансами, как полевые цветы и заколки в волосах. На картине нет ни одной фронтальной фигуры — зрительная стратегия выстроена таким образом, что мы не видим лиц девушек. «Но по их спинам и непринужденным позам чувствуется радость каждой, ощущаются их горящие глаза, фантазии, отражающие стремление к лучшей жизни»<sup>17</sup>, — говорил Чжу Июн, подчеркивая красоту и естество композиции, буквально выхваченной из жизни.

Главный герой работы Лун Цюаня «Краеугольный камень» (рис. 7) — молодой сычуанский крестьянин, который сидит на камне, отдыхая после работы. С ним — орудия труда: топор и большая бамбуковая палка, которыми обычно пользовались крестьяне на юго-западе. Юноша является «фундаментом» этой «каменной» композиции, в которой ощутимо влияние традиций советской реалистической живописи. Волевая поза, спокойно-уверенное выражение лица персонажа символизируют стойкость духа, трудолюбие. Художник использует сильные, плотные мазки, чтобы подчеркнуть грубую текстуру каменных глыб, анатомию сильного, натруженного мужского тела, словно бы высеченного из камня. Лун Цюаню удается передать мужественность, внутреннюю силу

<sup>14</sup> 高小华: 从伤痕美术到超级绘画 2019.03.29 [Гао Сяохуа: от искусства шрамов до суперживописи // sohu.com. 2019. 29 марта. URL: [https://www.sohu.com/a/304644393\\_99894143](https://www.sohu.com/a/304644393_99894143) (дата обращения: 01.02.2024)].

<sup>15</sup> Малочисленная древняя этническая группа Китая (около 8 миллионов человек). Входит в число 56 официально признанных народов КНР. Представители народа И причисляются к южномонголоидной (южноазиатской) расе. Чистокровные И выделяются комплексом признаков, схожим с индейской нацией.

<sup>16</sup> 朱毅勇. 解密《山村小店》 [Чжу Июн. История создания картины «Магазинчик в горной деревне» // ZhuYiyongStudio [сайт]. 06.11.2020. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/qwCeQuYqWGu60sIVCaB8nw> (дата обращения: 01.02.2024)].

<sup>17</sup> Там же.



7. Лун Цюань.  
**Краеугольный камень.**  
1984.  
Холст, масло.  
124 x 137.  
Национальный  
художественный музей  
Китая, Пекин.  
Источник: sohu.com

героя картины за счет контраста между колоритом фона (серые, земляные тона) и структурой и колористическим решением фигуры — загорелого под палящим солнцем тела мужчины с четкой линией силуэта, а также красных элементов его одежды и ярко-оливкового бамбукового орудия.

Среди выдающихся художников юго-запада Китая, выдвинувшихся в 1980-е годы и выгодно дополнивших панораму работ «деревенского реализма», обозначим еще ряд значимых имен. Под влиянием «деревенского реализма», ставшего важным этапом в их творческой карьере, молодые юго-западные художники Чжан Сяоган (张晓刚, род. 1958), Е Юнцин (叶永青, род. 1958), Чжоу Чунья (周春芽, род. 1955), Пан Маокунь (庞茂琨, род. 1963) в этот период также уделяли внимание отдаленным сельским районам.

Уезды Жоэргай, Ляньшань, район Аба, горы Дабашань, Гуйшань и их население стали источником творческого вдохновения (рис. 8–10), отражая стремление художников к национальной самоидентификации, поиску своей эстетической платформы. Однако перечисленным мастерам изначально присущ комбинированный характер живописного языка, вбирающий эстетику реалистического изобразительного искусства, стиль постимпрессионистов, Ван Гога, экспрессионистские черты западной живописи.

В 1987 году Чэн Цунлинь (程丛林, род. 1954) также совершает паломничество в местность народа И. Один из результатов поездки — картина «А Мицзы и коровы» (1987, рис. 11) изображает сцену из жизни: женщина со скотом отправляется

8. Чжан Сяоган.

Облака в небе.

Из серии «Пастбища».

1981.

Холст, масло.

69,4 x 118,5.

Частная коллекция.

Источник: arthing.org



на пастбище. Художник намеренно ослабил светотень, вуалируя объем и рельеф фигур. Однако это не повлияло на реалистичность главных образов композиции — животных, у которых очень детализированы узоры на шкуре. Другая работа художника «Эпос Земли...» (1990) длиной 62 метра, посвященная народной культуре И, произвела фурор в Европе.

К концу 1980-х годов «деревенский реализм» в творчестве художников юго-запада и в китайском изобразительном искусстве в целом утрачивает свое мощное влияние и вступает в фазу стагнации, находя отдельное выражение в работах ряда художников следующего поколения (Сунь Сяньян, Синь Дунван, Сюй Вэйсинь и Ван Хунцзянь — «неореализм» 2000-х). Подобно «искусству шрамов», упадок «деревенского реализма» обусловлен их исторической ограниченностью. После 1978 года эти направления, выполняя важнейшую коммуникативную функцию, отразили особенности мировоззрения людей периода «посткультурной революции», социальные изменения, стремление к гуманизации общества, строительству «новой эпохи», продемонстрировали путь идеологического освобождения и реализацию идеи культурного национализма как прочной основы сохранения национальной идентичности в современных реалиях. «Деревенский реализм» сформировал важную художественную

парадигму, которая подчеркнула китайскую идентичность в условиях нарастающей глобализации. Однако путь развития изобразительного искусства КНР в 1980-е годы характеризуется мощным прорывом в модернистское «поле» западной культуры, что наглядно отразило движение «Новая волна — 85».

#### Выводы

Подводя итоги исследования, обозначим особенности развития «деревенского реализма» в творчестве художников юго-запада Китая. С позиций тематики их живопись основана на глубоком жизненном опыте исследования сельской местности. В их работах объединились темы природных пейзажей, крестьянского быта, обычаев уникальной народной культуры этнических меньшинств этого региона. Среди них важное место занимает создание конгломерата работ, связанных с древним народом И. Картины Гао Сяохуа, Чэн Цунлиня, Чжоу Чунья, Хэ Долина, Пан Маокуня, которые запечатлели особенности многовековой национальной культуры народа И, стали одним из символов изобразительного искусства Юго-Западного Китая.

С точки зрения техники живописи можно говорить о том, что юго-западные представители «деревенского реализма», при сохранении в работах последовательности в тематическом,



9. Чжоу Чунья.

**Сияние заката.**

1982.

Холст, масло.

109,5 x 79,5.

Частная коллекция.

Источник: sothebys.com

10. Пан Маокунь.

**Спелые яблоки.**

1983.

Холст, масло.

150 x 100.

Национальный

художественный музей

Китая, Пекин.

Источник: [hrtart.com.cn](http://hrtart.com.cn)





11. Чэн Цунлинь.

**А Мицзы и коровы.**

1987.

Холст, масло.

80 x 122.

Культурно-просветительский фонд тайваньского искусства Шань.

Источник:

plusbelle.pixnet.net

образно-смысловом, культурно-ценностном аспектах, отошли от влияния советского реализма и активно осваивали различные стили в поисках новых выразительных средств и форм выражения, обретения индивидуального творческого почерка. В целом можно заключить, что специфику их художественной стратегии отличает стремление к конвергенции национального духа с модернистскими западными техниками и стилями (Э. Уайета, Ч. Клоуза, Ж.-Ф. Милле, Поля Гогена, Ван Гога, немецких экспрессионистов). Такой подход — «авангард» в рамках традиции — определил индивидуальность выражения, богатство композиционных, колористических решений в воплощении эстетики «деревенского реализма», отличающих работы художников юго-запада от представителей других регионов (например, севера — творчество Сунь Вэйминя, Ян Фэйюня).

Отметим еще один важный аспект. Несмотря на то что после 1985 года «деревенский реализм» перестал быть ведущим направлением китайской живописи, юго-западное искусство всё же сохранило линию его развития. Сычуаньская академия изобразительных искусств включила творческий опыт «деревенского реализма» в художественное образование, поощряя преподавателей и студентов отправляться в сельскую местность для изучения «подлинной жизни» и создания творческого материала. После Ло Чжунли и Гао Сяохуа молодое поколение художников юго-запада продолжает воплощать идеи «деревенского реализма» в своих работах, формируя наследственную линию развития направления, что заметно отличает искусство этого региона Китая.

**Список источников**

1. Лю Тяньцюань. «Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию создания нового китайского искусства»: личность и творчество художника Ни Идэ // «ARTE»: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 4. С. 103–110.
2. Лю Тяньцюань. «Деревенский реализм» в творчестве Ло Чжунли: истоки, образы, смыслы // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2023. № 5. С. 97–110.
3. Гультяева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. № 18 (1). С. 32–43.
4. 高名潞. 中国现代美术史. 上海: 上海大学出版社, 2021年 [Гао Минлу. История современного китайского искусства. Шанхай: Издательство Шанхайского университета, 2021. 623 с.].
5. 吕澎. 20世纪中国艺术史. 北京: 北京大学出版社, 2009年 [Люй Пэн. История китайского искусства в XX веке. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2009. 1107 с.].
6. 鲁虹. 中国当代艺术史1978–2008. 河北石家庄 美术出版社, 2014年 [Лу Хун. История современного китайского искусства 1978–2008 гг. Хэбэй: Издательство изящных искусств Хэбэя, 2014. 566 с.].
7. 邹跃进. 新中国 美术史 1949–2000. 长沙: 湖南美术出版社. 2002 年 [Цзоу Юецзинь. История искусства нового Китая (1949–2000). Чанша: Издательство «Хунаньское искусство», 2002. 337 с.].
8. 李超. 中国现代油画史. 上海: 上海书画出版社, 2007年 [Ли Чао. История современной китайской масляной живописи. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2007. 392 с.].
9. Sullivan M., Murphy F.D. Art and artists of twentieth-century China. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. 354 p.
10. Andrews J.F. Art and politics in the People's Republic of China, 1949–1979. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1994. 568 p.
11. Andrews J.F., Kuiyi Shen. The art of modern China. Berkeley: University of California Press, 2012. 384 p.
12. Andrews J.F., Kuiyi Shen. A century in crisis: modernity and tradition in the art of twentieth century China. New York: Guggenheim Museum, 1998. 336 p.
13. 费孝通. 乡土中国. 上海: 上海人民出版社, 2019年 [Фэй Сяотун. Сельский Китай. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2019. 173 с.].
14. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 212 с.
15. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 149 с.
16. Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 174 с.
17. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 210 с.
18. Бондаренко Л.К. Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов : автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 28 с.
19. Ван Син. Картина «Отец» (1980) китайского художника Ло Чжунли: символизм и особенности раскрытия образа крестьянина // Артэфакт. 2021. № 15. С. 133–138.
20. 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.
21. Переверзев В.В. Причины начала «культурной революции» в отражении современной отечественной историографии // Китай: история и современность: материалы VII международ. науч.-практ. конф. / отв. ред. С.В. Смирнов. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014. С. 115–120.
22. 陈明远. 知识分子与人民币时代. 北京: 文汇出版社, 2006年 [Чэнь Минъюань. Эпоха интеллигенции и экономики. Пекин: Издательство Вэньхуэй, 2006. 301 с.].
23. Галенович Ю.М. История взаимоотношений России и Китая : в 4 кн. Кн. 3, ч. 1. М.: Русская панорама, 2011. 462 с.
24. 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» // Polemica в литературе и искусстве. 2010. № 11X. С. 18–21].
25. Усов В.Н. «Культурная революция» в Китае // Китай: история в лицах и событиях / под общ. ред. С.Л. Тихвинского. М.: Политиздат, 1991. С. 157–160.

26. Сертакова Е.А., Хуснуллина Р.Е. Проблема национальной идентичности в современном китайском кинематографе (материковый Китай, Гонконг, Тайвань) // «ARTE»: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 1. С. 95–102.
27. Федякшина А.Е. Эрих Фромм об экзистенциальных потребностях человека // Сумма философий. Вып. 6 : сб. научн. трудов. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006. С. 174–176.
28. 邵大箴. 红遍大江南北: 20世纪60年代中国新艺术访谈录 (1949–2009年). 北京: 人民美术出版社, 2009年 [Шiao Дачжэнь. Популярность по всей стране : Интервью о 1960-х годах нового китайского искусства (1949–2009). Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2009. 575 с.]
29. 盛葳. 后殖民理论视角下的中国当代艺术. 北京: 文化与艺术出版社, 2020年 [Шэн Вэй. Китайское современное искусство в перспективе постколониальной теории. Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2020. 307 с.]

## References

1. Liu, 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.)
2. Liu, Tyantsyuan (2023) 'Village realism in the work of Lo Zhongli: origins, images, meanings', *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, (5), pp. 97–110. (In Russ.)
3. Gulyaeva, G.S. (2021) 'Realistic painting of the 20th century China in the context of cultural visualization', *Observatoriya kul'tury = Observatory of Culture*, 18(1), pp. 32–43. (In Russ.)
4. Gao Minglu. Zhongguo xiandai meishu shi. Shanghai shanghai daxue chuban she, 2021 nian [Gao, Minglu (2021) *Chinese contemporary art history*. Shanghai: Shanghai University Press]. (In Chinese)
5. Lu Peng. 20 Shiji zhongguo yishu shi. Beijing, beijing daxue chuban she, 2009 nian [Lu, Peng (2009) *A history of art in 20th-century China*. Beijing: Peking University Press]. (In Chinese)
6. Lu Hong. Zhongguo dangdai yishu shi 1978–2008. Hebei shijiazhuang meishu chuban she, 2014 nian [Lu, Hong (2014) *Chinese Contemporary Art 1978–2008*. Hebei: Hebei Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
7. Zou Yuejin. Xin zhongguo meishu shi 1949–2000. Zhangsha: Hunan meishu chuban she, 2002 nian [Zou, Yuejin (2002) *A history of Chinese fine arts: 1949–2000*. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
8. Li Chao. Zhongguo xiandai youhua shi. Shanghai: Shanghai shuhua chuban she, 2007 nian [Li, Chao (2007) *The history of Chinese modern oil painting*. Shanghai: Shanghai Painting & Calligraphy Publishing House]. (In Chinese)
9. Sullivan, M. and Murphy, F.D. (1996) *Art and artists of twentieth-century China*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
10. Andrews, J.F. (1994) *Art and politics in the People's Republic of China, 1949–1979*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
11. Andrews, J.F. and Kuiyi, Shen (2012) *The art of modern China*. Berkeley: University of California Press.
12. Andrews, J.F. and Kuiyi, Shen (1998) *A century in crisis: modernity and tradition in the art of twentieth century China*. New York: Guggenheim Museum.
13. Fei Xiao Tong. Xiangtu zhongguo. Shanghai: Shanghai renmin chuban she, 2019 nian xiangtu zhongguo xiao tong zhe [Fei, Xiaotong (2019) *Rural China*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House]. (In Chinese)
14. Wang, Fei (2008). *Modern art of China in the context of the world artistic process*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
15. Mu, Ke (2018) *Problems of the formation and development of easel painting in Chinese art of the 20th century*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
16. Guo, Xiaobin (2017) *The influence of Soviet painting of the 1950s–1960s on the development of Chinese fine art: receptions and traditions in the artistic life of China*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
17. Chen, Zhengwei (2006) *Chinese realistic painting of the 20th century*. Cand. Art sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
18. Bondarenko, L.K. (2005) *The theme of the village in the works of Soviet painters of the 1960–1970s*. Cand. Art sci. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
19. Wang, Xing (2021) 'Painting "Father" (1980) by the Chinese artist Luo Zhongli: symbolism and features of the disclosure of the image of a peasant', *Artefact = Artifact*, (15), pp. 133–138. (In Russ.)

20. 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.)
21. Pereverzev, V.V. (2014) 'Reasons for the beginning of the "cultural revolution" as reflected in modern domestic historiography', in Smirnov, S.M. (ed.) *China: history and modernity* [Conference proceedings]. Ekaterinburg: Ural University Publ., pp. 115–120. (In Russ.)
22. Chen Mingyuan. *Zhishi fenzi yu renminbi shidai*. Beijing, wen hui chuban she, 2006 nian [Chen, Mingyuan (2006) *Intellectuals and the Renminbi Era*. Beijing: Wenhui Publishing House]. (In Chinese)
23. Galenovich, Yu.M. (2011) *History of relations between Russia and China*, in 4 books, book 3, part 1. Moscow: Russian Panorama. (In Russ.)
24. Lin Yuyuan. Luo Zhongli yu "Fuqin". *Wenyi zhengming*, 2010, (11X), 18–21 [Lin, Yuyuan (2010) 'Luo Zhongli and "Father"', *Wenyi zhengming = Contention in Literature and Art*, (11X), pp. 18–21]. (In Chinese)
25. Usov, V.N. (1991) 'Cultural Revolution in China', in Tikhvinsky, S.L. (ed.) *China: history in persons and events*. Moscow: Politizdat, pp. 157–160. (In Russ.)
26. Sertakova, E.A. and Khusnullina, R.E. (2022) 'The problem of national identity in the modern Chinese cinematographer (Main China, Hong Kong, Taiwan)', *ARTE*, (1), pp. 95–102. (In Russ.)
27. Fedyakshina, A.E. (2006) 'Erich Fromm on the existential needs of man', in *Sum of Philosophies*, issue 6 [Collection of articles]. Ekaterinburg: Ural University Publ., pp. 174–176. (In Russ.)
28. Shao Dazhen. *Hong bian dajiangnanbei: 20 Shiji 60 niandai zhongguo xin yishu fangtan lu (1949–2009 nian)*. Beijing: Renmin meishu chuban she, 2009 nian [Shao, Dazhen (2009) *Popular all over the country: interviews with Chinese New Art in the 1960s (1949–2009)*. Beijing: People's Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
29. Sheng Wei. *Hou zhimin lilun shijiao xia de zhongguo dangdai yishu*. Beijing: Wenhua yu yishu chuban she, 2020 nian [Sheng, Wei (2020) *Chinese contemporary art from the perspective of postcolonial theory*. Beijing: Culture and Art Press]. (In Chinese)

#### **Информация об авторе**

Лю Цзяци, преподаватель, Цицикарский университет, Цицикар, Китайская Народная Республика, 244186687@qq.com.

#### **Information about the author**

Liu Jiaqi, Teacher, Qiqihar University, Qiqihar, China, 244186687@qq.com.

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

Статья поступила в редакцию 07.05.2024; одобрена после рецензирования 24.05.2024; принята к публикации 27.05.2024.

The article was received by the editorial board on 07 May 2024; approved after reviewing on 24 May 2024; accepted for publication on 27 May 2024.