

Е. В. Артёмова

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Минск, Республика Беларусь

ПРИЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА В ЖИВОПИСИ КИТАЯ

Интерпретация сама по себе является одним из ключевых феноменов культуры и социальной реальности. В чем состоит целостность произведения искусства? В силу чего оно обретает свою индивидуальность? Что создает единство произведения и в чем заключается индивидуализирующий его момент? Что представляет собой его «центр»? В этих вопросах рассмотрение предпосылок интерпретации достигает своей высшей точки. Интерпретация в искусстве заключается в том, что первоначальное смысловое значение некоего художественного явления в рамках каждой новой системы представлений заменяется самобытным смысловым значением.

Китайских художников интересовало не соответствие действительности тем или иным объективным прототипам, а ее верность внутренней правде жизни, глубочайшим истокам человеческого опыта. Исходя из этого, многие мастера современной живописи в Китае, ознакомившись с образцами европейской живописи, в том числе и произведениями современного искусства, обращали внимание на художественные приемы, близкие смыслам, которые мастера привыкли вкладывать в процесс творения произведения искусства.

Приведена характеристика художественных приемов, посредством которых осуществлялась интерпретация европейского искусства в произведениях китайских художников, работавших в разных стилях и представлявших ряд наиболее ярких направлений в современной китайской живописи. Впервые отмечена уникальность роли приемов интерпретации достижений европейской живописной школы середины XX века в деле актуализации творчества представителей национальных художественных школ Китая в условиях нового времени.

Ключевые слова: художественный прием, современная китайская живопись, художественный стиль, художественное направление, художественная школа, национальная художественная школа.

A. V. Artsiomava

Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Republic of Belarus

INTERPRETING EUROPEAN ART IN CHINA'S PAINTING

Interpretation itself is one of the key phenomena of culture and social reality. What is the integrity of a work of art? By virtue of what does it get its individuality? What creates the unity of the art work and what individualizes it? What is its “center”? These questions drive the consideration of interpretation prerequisites to the highest point. Interpretation in art is replacing the original meaning of a certain artistic phenomenon by a different, independent meaning within each new mental representation system.

Chinese artists' interest was not in whether reality corresponds to some objective prototypes but whether it is loyal to the inner truth of life and to the deepest roots of human experience. For this reason, many masters of modern painting in China, having become acquainted with examples of the European art including works of contemporary art, paid attention to the artistic techniques that were close to the meanings which these masters were accustomed to attach to the process of art work creation.

This article characterizes artistic techniques by means of which European art is interpreted in works by Chinese artists who worked in different styles and represented some of the most notable trends in modern Chinese painting. As noted for the first time, techniques of interpreting the achievements by the mid 20th century European painting school played a unique role in mainstreaming works by representatives of China's national art schools during the new time.

Keywords: artistic technique, modern Chinese painting, art style, art trend, art school, national art school.

Введение. Интерпретация сама по себе является одним из ключевых феноменов культуры и социальной реальности [1, с. 119]. Во все времена интерпретация адаптирует национальное искусство как элемент культурного пространства к условиям окружающей действительности, позволяя самобытным проявлениям искусства сохраняться в поле мировой художественной культуры.

В чем состоит целостность произведения искусства? В силу чего оно обретает свою индивидуальность? Что создает единство произведения и в чем заключается индивидуализирующий его момент? Что представляет собой его «центр»? В этих вопросах рассмотрение предпосылок интерпретации достигает своей высшей точки. И не только в теории – цель заключается в том, чтобы достигнутое здесь понимание сделать плодотворным для практики [2, с. 14].

Среди исследователей, чьи работы помогли обобщить представленный на русском языке материал по теме статьи, – историки, культурологи, теоретики искусства из Беларуси, постсоветского пространства, китайские исследователи и молодые ученые.

Монографии и исследования китайских искусствоведов в Беларуси и России, таких как Люй Чэн (Белорусская государственная академия искусств), Чжан Далэй (Белорусский государственный университет культуры и искусств), Чэнь Чжэн Вэй (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской академии художеств), Ван Фэй (Московский государственный университет культуры и искусств), смогли более точно и глубоко отразить внутреннее состояние художественной среды Китая, их работы доносят до русскоязычного читателя новейшие идеи и концепции китайских ученых, искусствоведов и самих художников.

В данной статье будут проанализированы приемы интерпретации китайскими мастерами усвоенного на западе опыта, а также показано, в рамках каких традиционных концепций это происходило и какие новые теории позволили произведениям китайских художников стать достижением не только национального искусства Китая, но и занять достойное место в сокровищнице мировой художественной культуры.

Основная часть. Свойства художественного произведения находятся в отношении взаимного проникновения (интеграции), т. е. поддерживают и взаимоопределяют друг друга и в своей действительности внутренне связаны между собой [3, с. 21]. Благодаря тому, что в китайской живописи даже после тяжелых испытаний художники и ученые всякий раз возвращались к принципам, разнообразию стилей, четкой и в то же время разветвленной структуре жанровых форм старых мастеров и находили их непротиворечащими современным веяниям в мировой художественной культуре, им удалось сохранить целостность интерпретации и осуществить ее гармонично.

Интерпретация в искусстве заключается в том, что первоначальное смысловое значение некоего художественного явления в рамках каждой новой системы представлений заменяется самобытным смысловым значением.

В творчестве известного китайского художника XX века Ци Байши отразились классическая традиция китайского искусства и экспериментальные поиски. Его живопись содержит первые примеры весьма деликатной адаптации приемов западного искусства – таких, как светотеневая моделировка; прием пространственных построений на основе наложения плоских планов, подобно меткам на карте, обозначающим «глубину»; способ использования низкой линии горизонта и очень осторожная передача среды вокруг главных объектов картины («Ноктюрн с горящей свечой»). Ци Байши создал свой уникальный стиль – «Красные цветы, черные листья» – на основе изучения работ старых мастеров. Он одним из первых начал работать с натуры, использовал чистые цвета. В переходный период все эти техники подверглись детальному изучению и оказали значительное влияние на новых живописцев [4, с. 64].

Китайских художников интересовало не соответствие действительности тем или иным объективным прототипам, а ее верность внутренней правде жизни, глубочайшим истокам человеческого опыта [5, с.179]. Исходя из этого, многие мастера современной живописи в Китае, познакомившись с образцами европейской живописи, в том числе и с произведениями современного искусства, обращали внимание на художественные приемы, близкие смыслом, которые художники привыкли вкладывать в процесс творения произведения искусства.

Одними из первых приемов, которые соответствовали этим требованиям и одновременно позволяли интерпретировать достижения европейского искусства в лоне самобытных художественных концепций китайской живописи, стали **освобождение формы и деформация перспективы**. Подробное описание этих приемов и примеры их использования художниками Парижской школы, от которых произошло наследование данных художественных средств китайскими живописцами, изложены в нескольких трудах, посвященных феноменологии восприятия французского философа М. Мерло-Понти.

Согласно данной теории, все, что человек знает о мире, он открыл из своего видения и жизненного опыта. Философ призывает не трактовать всякое сущее как объект, а перейти к непосредственно чувственно воспринятому миру, каким он существует для нашего тела. М. Мерло-Понти считает, что это можно осуществить благодаря живописи. По его мнению, живопись выполняет фундаментальную задачу открытия дорефлексивного опыта мира. Посредством своего тела (удерживая кисть) и приема видения (картина мира мастера) художник преобразует этот опыт в произведение живописи [6, с. 200].

Еще одним приемом естественной интерпретации действительности, согласно М. Мерло-Понти, является деформация перспективы. В качестве примера его использования ученый приводит работы Поля Сезанна. М. Мерло-Понти замечает ряд искажений и несоответствий линейной и геометрической перспективе в натюрмортах художника, портретах, принадлежащих его кисти. В ряде случаев посуда, размещенная на столе в профиль, должна иметь форму эллипса, однородного по толщине. Однако вместо этого вершины эллипса утолщены, расширены.

Влияние данной концепции и использования описанных в ней приемов характерно для живописи таких мастеров китайского современного искусства, представителей национальных художественных школ, как, например, Линь Фэнмянь, У Гуаньчжун, китайского художника в эмиграции Зао Вуки.

Линь Фэнмянь обращался к традиционным формам национального искусства и стремился к гармоничному и непротиворечивому синтезу некоторых элементов западной и китайской эстетики в живописи. Мастер часто использовал аналоговые оттенки одного цвета – черного, голубого либо зеленого, цвета «циан» для разграничения пространства картины на необходимые части (небо, море, побережье). Однако саму идею трехзонавой структуры Линь Фэнмянь унаследовал от поэта и живописца Ни Цана, жившего во времена династии Янь (ок. 1301–1374 гг.). Следует отметить, что Линь Фэнмянь стоял у истоков Шанхайской школы живописи, потому используемые им приемы создания живописного произведения впоследствии унаследовала целая плеяда его учеников, блестящих молодых художников.

Китайскому живописному искусству оказалось присуще стремление к решению абстрактных художественных задач, ярко проявившееся в творчестве такого романтического мастера старшего поколения, как У Гуаньчжун, продуктивно творившего в технике масляной живописи до конца 1990-х гг. Синтезируемый в его работах опыт китайской традиции и западной живописи содержателен и эстетичен, напоминая достижения 1940–1950-х гг., принадлежащие американским абстрактным экспрессионистам – «романтикам авангарда». Работы У Гуаньчжуна 1980–1990-х гг. («Лес Конфуция», 1980 г.; «Три вершины», 1987 г.; «Весна, похожая на нити», 1993 г.) визуально приближаются к произведениям на стыке реализма и экспрессионизма. На протяжении всей своей жизни У Гуаньчжун эволюционировал от реализма и экспрессионизма к фигуративному искусству и абстрактному экспрессионизму. Используемые им приемы вдохновили многих мастеров периода «100 школ», а также его учеников в институте художеств Политехнического университета «Цинхуа».

Французский художник китайского происхождения Зао Вуки (Чжао Уцзи, родился в 1921 г. в Пекине), с 1948 г. живущий и работающий в Париже, рассматривается исследователями как яркое явление так называемой второй Парижской школы 1940–1950-х годов. В работах этого времени (например, «Черная масса») Зао Вуки отразил общее увлечение художников западного модернизма традиционной культурой стран Дальнего Востока, проявившееся, в частности, в интересе к творческим методам чань-буддизма и формировании направления стилизованных фигур [7, с. 66].

Китайские художники вызывают неизменный интерес у зарубежного зрителя тем, что, отражая в своем творчестве историю родины, со всем драматизмом переживающей империализм, капитализм, социализм и глобализацию, они касаются универсальных проблем, интерпретируют их средствами современной национальной живописи. В творчестве таких живописцев присутствует широкий спектр приемов интерпретации европейского искусства, однако системообразующим является прием репликации.

Репликация (от «реплика») представляет собой авторское повторение какого-то фрагмента художественного произведения, отличающееся от оригинала в деталях. Репликация имеет большое значение в процессах взаимодействий и взаимовлияний в искусстве: в Европе имело место репродуцирование художниками сюрреалистического направления (С. Дали, Ф. Бэкон, П. И. Тремуа) картин прошлого с использованием таких композиционных решений, как тавтология, фрагментация и бесконечное повторение. Использование данного приема позволило китайской живописи, имеющей к началу 1980-х гг. почти вековую собственную историю, продолжить развитие в определившихся ранее и некоторых новых направлениях [10, с. 281].

Вначале опыт репликации не был удачным. В национальных формах создавались произведения, украшающие интерьеры ресторанов, клубов, гостиниц для иностранцев, станковые картины го-хуа, предназначенные для продажи в антикварных и художественных магазинах или для реали-

зации более «демократичными» способами. «Экзотика» создавалась путем тиражирования самых удачных классических образов го-хуа в виде художественных клише, что, по мнению В. Л. Сычева, было неизбежным явлением «рыночного» этапа развития китайского искусства [11, с. 19].

Следуя как традиционными, так и экспериментальными путями, китайское искусство рубежа XX–XXI веков посредством репликации пришло к продолжению попыток обновить собственную связь с литературным творчеством и национальными философскими системами [12, с. 48]. В нем сказались желание некоторых художников преодолеть эстетизм академической живописи и каллиграфии, актуализировать их процессуальную природу, позволяющую воспринимать искусство создания изображений и письменных знаков в качестве игры, тем самым сближая его с искусством действия – перформансом. Явления такого порядка демонстрирует, например, творчество Сюй Бина, который с января 1995 года ведет свой дневник, делая записи водой на каменной плите, и Чжу Циншэна. Последний в эссе «Восхваление работ Чжу Циншэна» описал свой совместный с музыкантом Чжан Вэйляном перформанс 1997 года, названный авторами «Си шань сяо шу» («Река, гора, [звук] флейты, каллиграфия»). Прием репликации открыл потенциал переосмысления истории в живописи современных китайских художников.

Используя **антитезу** как дополнительный прием, контрасты современного мира на материале недавней истории исследует 40-летний живописец Ван Цзы, выпускник Академии искусств в Пекине. Суть его метода заключается в совмещении противоположностей. Изображая нежную встречу двух антиподов современного мира – Мао Цзэдуна с Мэрилин Монро, художник сталкивает такие понятия, как капитализм и коммунизм, Запад и Восток, свободу и консервативность, чувственность и целомудрие.

Вовлеченность в современную историю в стиле поп-арт демонстрирует живопись Рен Жейю. Художник, окончивший академию искусств в Тяньцзине, а теперь работающий там преподавателем, завоевал известность в Европе благодаря серии портретов политических деятелей. В первую очередь это портреты Мао. По мнению критиков, образ Мао – это отправная точка современного китайского искусства [13, с. 11]. Интерпретация образа вождя – многообразный, сложный и противоречивый феномен, имеющий дело как с попытками избавиться от памяти прошлого, так и с новыми попытками ее сакрализации. Мао на картинах Рен Жейю изображен в нарочито экспрессионистской манере, на грани абстрактной живописи.

Художник обращает внимание на то, что, несмотря на катастрофы недавнего прошлого, нация так и не избавилась от чар этого образа, нет более сильного образа, чтобы его заменить. Тема «икон» современного мира с блеском выражена серией гипнотических портретов мировых знаменитостей, в числе которых Иосиф Сталин, Дэн Сяопин, Уинстон Черчилль, Барак Обама, Елизавета II, Альберт Эйнштейн, Фрэнсис Бэкон, Люсьен Фрейд, Дэмьен Херст.

На рубеже 1980–1990-х гг. в структуре китайской живописи официально признанному искусству (реалистическому по форме и часто апологетическому по содержанию, представленному на выставках, организованных Союзом китайских художников при поддержке Министерства культуры КНР) противостояло рыночное искусство «свободных» художников, обращенное к достижениям западного модернизма и постмодернизма.

Живописец Дэн Ченвэн размышляет над судьбой современной молодежи. Он определяет молодежь как потерянное поколение, ставшее жертвой глобализации. Художник всегда использует прием **иносказания**, посредством аллегии его произведения приобретают глубокий психологизм и экспрессию. Художник изображает молодежь, которая вслепую идет по своим городам, не имея ни корней, ни цели, не понимая того, что происходит вокруг. На первый взгляд может показаться, что молодые люди играют, но скоро зрителю передаются внутреннее беспокойство и растерянность, охватившие героев. Дело в том, что политические, экономические и социальные изменения в Китае дали новому поколению экономическую свободу, но оставили неразрешимыми мировоззренческие вопросы, которые воспринимаются как тяжелое бремя [14, с. 512]. Прием иносказания широко используется в китайской живописи с начала XXI века. Авторские интерпретации посредством данного приема в рамках художественных произведений были настолько неординарны и самобытны, что отнести работы художников к определенному стилю или школе не представляется возможным. Это были авторские стили и авторские школы, о которых вскоре заговорил весь мир. Повсеместную известность приобрели иносказания и авторские

аллегории Ю Минджуна, Чжан Сяогана, Ло Чжунли, У Гуаньчжуна, способные как растрогать зрителя, так и шокировать его.

Примечательно, что наряду с аллегорией в произведениях представителей направления «циничный реализм» в Китае широкое распространение получил прием **пастиш**. В Европе и Северной Америке пастиш считается характерным художественным приемом эпохи постмодернизма. Пастиш – своеобразная форма самопародии и самоиронии, при помощи которых автор намеренно растворяет свое сознание в игре цитат и иллюзий. В китайской живописи наиболее ярко этот прием интерпретации художником окружающей действительности представлен в работах Танг Джичанга, Лю Сяодуна, а также упомянутых выше Ю Минджуна и Ло Чжунли.

Интересно, что в современной китайской живописи также можно найти много примеров использования приема **имитации**. Наиболее часто данный прием представлен в произведениях художника Гу Вэньда.

Гу Вэньда принадлежит к общественному движению «Движение-85» (так называемая китайская «Новая волна»). В свое время этот мастер наотрез отказался от традиционной каллиграфической техники, разделил кисть и тушь, которую художник часто наносит на большую плоскость при помощи распылителя. В то же время живописец проводил опыты с самими иероглифами. Характерным примером его работ середины 1980-х гг. может послужить начатая в 1983 г. серия «Мифы потерянных династий» («神話遺失王朝»). Работы этой серии в основном представляют собой монохромные пейзажи (нередко с использованием элементов сюрреалистического изобразительного языка) с крупным изображением иероглифа на переднем плане или просто изображения иероглифов на сером фоне. Однако это не настоящая письменность, а выдуманные художником псевдознаки.

Обращенный посыл Гу Вэньда к китайскому зрителю заключался в том, что в реальности этот рядовой зритель не имеет никакого отношения к древнекитайской истории, он смотрит на нее так же, как западный зевачка в музее китайских древностей, он обречен оставаться лишь туристом в своей истории.

Заключение. Принципиальное значение для развития китайской национальной живописи двух последних десятилетий XX в. приобрело, с одной стороны, переосмысление тезиса о связи искусства с политикой, с другой – фактическое признание в Китае 1980-х гг. не только западного модернизма, но и постмодернизма. Интерпретация достижений и тенденций европейской живописи китайскими художниками осуществлялась посредством таких художественных приемов, как репликация, цитирование, пастиш, антитеза, иносказание и авторские аллегории. Данные приемы интерпретации китайскими мастерами усвоенного на западе опыта в рамках местных традиционных концепций позволили обновить уже существующие теории и концепции живописи, а произведениям китайских художников стать достижением не только национального искусства Китая, но и занять достойное место в сокровищнице мировой художественной культуры.

Список использованных источников

1. Артемьева, Л. С. Основные интерпретационные стратегии современного искусствознания : метод. рекоменда- ции к программе курса / Л. С. Артемьева. – М.: РГГУ, 1997. – 121 с.
2. Бабушкина, О. В. Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / О. В. Бабушкина ; Перм. гос. техн. ун-т. – Пермь, 2004. – 24 с.
3. Бажанов, Е. А. Китай : суть времени / Е. А. Бажанов // Новое время. – 2000. – № 16. – С. 20–22.
4. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 12.02.06/ Фэй Ван; Моск. гос. ун-т культуры и искусств [Электронный ресурс]. – М., 2008. – Режим доступа: // <http://www.dissercat.com/content/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-v-kontekste-mirovogo-khudozhestvennogo-protsesssa>. – Дата доступа: 21.09.2012.
5. Дзэця Ли. Искусство и идеология. Духовная идеология китайской живописи / Ли Дзэця // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2012. – № 133. – С. 175–185.
6. Люй Пэн. Вопросы истории искусства: направления исследования истории искусства в XX в. (1950–1999 гг.) / Пэн Люй. – Сычуань, 2006. – 420 с. (на кит. яз.)
7. Неглинская, М. А. Творчество Зао Вуки: на перекрестке двух традиций / М. А. Неглинская // Грани творчества: сб. науч. ст. – 2005. – Вып. 2. – С. 64–72.
8. Ван Пин. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом / Пин Ван // Уч. зап. Забайкал. гос. ун-та. Сер. Философия, социология, культурология, социальная работа. – 2013. – № 4(51). – С. 207–214.

9. Евлампиев, И. И. Два измерения интерпретации / И. И. Евлампиев // Альманах лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. – 1997. – Вып. 1: Понимание. – С. 138–152.
10. Малявин, В. В. Сумерки Дао: культура Китая на пороге Нового времени / В. В. Малявин. – М.: Дизайн. Информация, Картография и др., 2000. – 436 с.
11. Сычѳв, В. Л. Современная традиционная живопись Китая. Основные тенденции развития / В. Л. Сычѳв // Искусство. – 1988. – № 9. – С. 18–26.
12. Неглинская, М. А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения / М. А. Неглинская [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://www.synologia.ru/a/06%20актуальных%20тенденциях%20современного%20китайского%20искусства>. – Дата доступа: 12.06.2013.
13. Неглинская, М. А. Абстрактный экспрессионизм и китайская национальная живопись го-хуа конца XX века / М. А. Неглинская [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/Абстрактный_экспрессионизм_и_китайская_национальная_живопись_го-хуа_конца_XX_в. – Дата доступа: 07.05.2013.
14. Сычев, В. Л. Изобразительное искусство. Судьбы культуры КНР (1949–1974) / В. Л. Сычѳв. – М.: Наука, 1978. – 628 с.
15. Яковлева, Н. Ф. Китайская живопись «гохуа»: важнейшие факторы развития и ключевые свойства / Н. Ф. Яковлева // Вестн. Забайкал. гос. ун-та. – 2012. – № 9. – С. 9–12.

References

1. Artem'eva, L. S. (1997), *Osnovnye interpretatsionnye strategii sovremenogo iskusstvoznaniya: metod. rekomendatsyi k programme kursa* [The Main Interpretative Strategies in Contemporary Art History: Methodological Recommendations to the Course Program], RGGU, Moscow, RU.
2. Babushkina, O. V. (2004), "Phenomenological-Existential Approach to the Interpretation of Abstract Painting", Abstract of Ph.D. dissertation, aesthetics, Perm State Technical University, Permian, RU.
3. Bazhanov, E. A. (2000), "China: the Essence of Time", *Novoe vremya* [New time], no. 16, pp. 20–22.
4. Van Fei (2008), "Chinese Contemporary Art in the Context of the Global Art Process", Abstract of Ph.D. dissertation, Fine and decorative arts and architecture, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, RU.
5. Detssya Li (2012), "Art and Ideology. Spiritual ideology of Chinese Painting", *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University of A.I. Hertsen], no. 133, pp. 175–185.
6. Lyui Pen (2006), *Voprosy istorii iskusstva: napravleniya issledovaniya istorii iskusstva v XX veke (1950–1999)* [Questions of Art History: The Areas of Study in the 20th-century Art History (1950–1999)], Sychuan, CN.
7. Neglinskaya, M. A. (2005), "Zao Wou-Ki's Works: At the Crossroads of Two Traditions", *Grani tvorchestva; sbornik nauchnykh trudov* [Facets of Creativity: A Collection of Scientific Papers], no. 2, pp. 64–72.
8. Van Pin. (2013), Influence of Russian Art School on the Development of the Chinese Tradition of Oil Painting", *Zapiski Zabaikal'skogo Gosudarstvennogo universiteta. Ser. Filosofiya, sotsiologiya, kulturologiya, sotsialnaya rabota* [Scientists' Notes by the Trans-Baikal State University. Philosophy, Sociology, Cultural Studies and Social Work Series], no. 4(51), pp. 207–214.
9. Evlampiev, I. I. (1997), "Two Dimensions of Interpretation", *Al'manakh laboratorii Metafizicheskikh Issledovaniy pri Filosofskom fakul'tete SPbGU* [Almanac of the Metaphysical Studies Laboratory under the Faculty of Philosophy of St. Petersburg State University], no. 1, pp. 138–152.
10. Malyavin, V. V. (2000), *Sumerki Dao: kul'tura Kitaya na poroge novogo vremeni* [Dao Twilight: Chinese Culture on the Threshold of New Times], Design- Information-Cartography, Moscow, RU.
11. Sychev, V. L. (1988), "Modern Traditional Chinese Painting. Key Development Trends", *Iskusstvo* [Art], no. 9, pp. 18–26.
12. Neglinskaya, M. A. "Current Trends in Contemporary Chinese Art and Prospects of Its Study", *Synologia.ru: History and Culture of China*. Available at: <http://www.synologia.ru/a/06%20актуальных%20тенденциях%20современного%20китайского%20искусства>. (Accessed 12 June 2013).
13. Neglinskaya, M. A. "Abstract Expressionism and Chinese Traditional Painting (Guohua) in the Late Twentieth Century", *Sinologiya.Ru: History and Culture of China*. Available at http://www.synologia.ru/a/Абстрактный_экспрессионизм_и_китайская_национальная_живопись_го-хуа_конца_XX_в., (Accessed 7 May 2013).
14. Sychev, V. L. (1978), *Izobrazitel'noe iskusstvo. Sud'by kultury KNR (1949–1974)* [Fine Art. Destinies of Culture in the CPR (1949–1974)], Science, Moscow, RU.
15. Yakovleva, N. F. (2012), "Chinese Guohua Painting: the Most Important Factors of Development and Key Properties", *Vestnik Zabaikal'skogo Gosudarstvennogo universiteta* [Herald of the Trans-Baikal State University], no. 9, pp. 9–12.

Информация об авторе

Артѳмова Елена Викторовна – аспирант. ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail : alienakropka@mail.ru.

Information about the author

Artsiomova Elena Viktorovna, postgraduate student, Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str, Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: alienakropka@mail.ru.

Для цитирования

Артѳмова, Е. В. Приемы интерпретации европейского искусства в живописи Китая / Е. В. Артѳмова // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2017. – № 1. – С. 87–92.

For citation

Artsiomava A. V. Interpreting European Art in China's Painting. Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus, humanitarian series, 2017, no. 1, pp. 87–92.