

# Особенности воплощения военной темы в китайской и белорусской живописи 1950–1970-х годов

Ян Юнган

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск  
Синьянский педагогический университет (КНР)

*Цель статьи – сравнить воплощение военной темы в китайской и белорусской живописи 1950–1970-х годов. Эта тема в китайском и белорусском искусстве 1950–1970-х гг. воплощается художественными средствами соцреализма.*

*Тематически в китайском искусстве тема войны связана и с событиями революции, утверждения новой государственности. Китайские художники избегают показа воинского насилия, батальных сцен, предпочитая создавать специфический нарратив языком символов. Для белорусских художников военная тема тесно связана с темой партизанского движения.*

*Период до 1966 г. в китайской живописи является временем относительного стилистического плюрализма: параллельно развиваются традиционная китайская живопись гохуа, которая обогащается новыми темами; идет активное развитие соцреализма, который сам в это время характеризуется новаторской, революционной тенденцией для китайского искусства и связан с освоением новых выразительных средств; развивается тенденция, синтезирующая художественный язык национальной и зарубежной живописи. Доминирующей тенденцией белорусской живописи 1950-х гг. является монументальный, парадный, подчеркнуто официальный соцреализм, развивающийся в условиях жесткого идеологического давления.*

*Живопись периода Культурной революции в КНР (1966–1976) жестко регламентирована: новые произведения художников ориентированы на четкое соответствие работам, признанным эталонами, искусство становится шестеренкой в машине пропаганды. Белорусская живопись 1960-х гг. обогащается «суровым стилем», несущим в себе новую выразительность, порой весьма экспрессивного характера, личное прочтение темы недавней трагической истории. В 1970-е гг. «суровый стиль» сменится более камерной, психологизированной живописью. В китайской живописи в конце 1970-х гг. складывается собственный вариант «сурового стиля» – «живопись шрамов».*

**Ключевые слова:** живопись, тема войны, Беларусь, Китай, социалистический реализм, живопись шрамов, суровый стиль.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 41–46)

## The Embodiment of the Military Theme in Chinese and Belarusian Painting of the 1950<sup>s</sup> – 1970<sup>s</sup>: a Comparative Analysis

Yang Younggang

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk  
Xinyang Normal University (PRC)

*A PHD-student of the Belarusian State University of Culture and Arts, a lecturer of the Xinyang Normal University set The purpose of the article is to compare the embodiment of the military theme in the Chinese and Belarusian painting of the 1950s – 1970s. This theme in the Chinese and Belarusian art of the 1950s and 1970s is embodied by the artistic means of socialist realism.*

*Thematically, in Chinese art, the theme of war is also connected with the events of the revolution, the establishment of a new statehood. Chinese artists avoid showing military violence, battle scenes, preferring to create a specific narration in the language of symbols. For Belarusian artists, the military theme is closely related to the theme of the partisan movement.*

*The period up to 1966 in Chinese painting is the time of relative stylistic pluralism: in parallel, traditional Chinese Gohua painting is developing, which is enriched with new themes; socialist realism, which itself at this time is an innovative, revolutionary trend for Chinese art associated with the development of new expressive means, actively develops; a trend that synthesizes the artistic language of national and foreign painting evolves. The dominant trend of the Belarusian painting in the 1950s is monumental, ceremonial, emphatically official socialist realism, which develops under conditions of severe ideological pressure.*

Адрес для корреспонденции: e-mail: svetlanasmulskaya@yandex.by – Ян Юнган

*Painting in the period of the Cultural Revolution in China (1966–1976) is strictly regulated: new works of art are focused on strict compliance with works recognized as standards, art becomes a gear in the propaganda machine. The Belarusian painting of the 1960s is enriched by a “harsh style”, which carries new expressiveness, sometimes of a very expressive nature, a more personal reading of the theme of the recent tragic history. In the 1970s the “harsh style” is replaced by more intimate, psychologized painting. In the Chinese painting in the late 1970s a special version of the “harsh style” – “scar painting” is shaped.*

**Key words:** painting, war theme, Belarus, China, socialist realism, scar painting, harsh style.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 41–46)

Поскольку и в китайском, и в белорусском искусстве тема войны занимала одно из центральных мест, раскрывающие ее произведения неоднократно становились предметом пристального внимания историков и теоретиков искусства. И сегодня ни одно исследование искусства прошлого столетия по-прежнему невозможно без анализа отдельных произведений и общих тенденций воплощения военной тематики. В то же время на данный момент нет фундаментальных научных трудов, посвященных компаративному анализу развития темы войны в китайском и белорусском искусстве, которые позволили бы глубже и полнее осмыслить общее и индивидуальное в развитии двух культур.

Цель статьи – сравнить воплощение военной темы в китайском и белорусском искусстве 1950–1970-х годов.

**Военная тема в китайской живописи периода становления социалистического реализма 1949–1966 гг.** Взаимоотношения китайского искусства и политики до проведения реформ (1949–1978) можно охарактеризовать следующим образом: политика руководила искусством, а искусство служило политике, в то же время искусство оказывало определенное влияние на политику. Произведения изобразительного искусства носили ярко выраженный идеологический характер. Государство придавало большое значение утилитарности искусства, требовалось, чтобы оно служило обществу, широким народным массам. После установления Нового Китая больше не было необходимости разоблачать и критиковать темные стороны общества, следовало восхвалять социализм. Создавая образ народного героя, искусство ориентируется на вкусы и мнение масс.

В это время на живопись КНР большое влияние оказывает советский социалистический реализм. Произведения данного направления искусства экспонируются в китайских музеях, размещаются в художественных журналах, в советских вузах учатся многие будущие китайские художники. Но сказать, что в 1950-е годы соцреализм подавляет свободу творчества, было бы несправедливо: наряду с ним в это время продолжает развиваться и китайская традиционная живопись, и

направление, синтезирующее традиции восточной и западной живописи. Отметим, что освоение художественного языка социалистического реализма для китайских живописцев того времени – революция в буквальном смысле этого слова. Художникам было необходимо овладеть светотенью, мастерством перспективно-пространственного построения композиции (китайская традиционная живопись гохуа обходилась без линейной перспективы, теней и полутеней); перейти от формы картины-свитка к экзотичной для восточного искусства форме «западной» картины в раме; отказаться от стихов, которые дополняют изображение и каллиграфия которых также является мощным выразительным средством.

Военная тема реализуется в это время по-разному. К примеру, Ци Бай-ши, мастер, в чьих произведениях новаторски переосмысливаются традиции гохуа, но нет влияния социалистического реализма, пишет большую аллегорическую картину «Мир» (1952). Тема окончания войны, торжества мирной жизни раскрывается в образе пышного цветения ярких трав, через традиционную для китайской живописи символику. Появляется множество работ, на которых пейзажи, выполненные в стилистике гохуа, дополнены фигурами героев нового времени – солдат, крестьян или рабочих.

В это же время пишутся и более привычные для европейца тематические картины. Так, Ван Шэн-ле в работе «Восемь героинь бросаются в реку» (1957) показывает картину гибели девушек-бойцов во время японской оккупации. Четкая и ясная композиция полотна, прямое отображение событий принципиально отличают его от традиционной китайской живописи, говорящей со своим зрителем на языке утонченной символики.

Картина художника Ши Лу «Перенести боевые действия в Шэньбэй» (1959) создана после победы в японо-китайской войне. Мао Цзэдун лично руководил национальной освободительной войной, чем вдохновлял многих бойцов и мирных жителей. В произведении в полной мере отражены оптимизм и уверенность Мао Цзэдуна в победе революции. Военный опыт Ши Лу позволил ему вложить

в свои работы мощный импульс, создать особую напряженную атмосферу.

На картине вождь революции показан в центре высокой горной цепи, расположенной на северо-западе Китая: простой силуэт человека, стоящего на ветру, его лицо обращено на Лессовое плато, он пристально смотрит вдаль и погружен в размышления. Автор использует величие Лессового плато, мощь гор и рек, чтобы подчеркнуть широкую душу и смелость членов коммунистической партии и ее вождя. Хотя фигура Мао Цзэдуна невелика, мы видим образ единства тела и духа, спокойствия и величия лидера китайской революции.

Ши Лу обращается к традиции китайской пейзажной живописи шань-шуй в работе, посвященной революционной тематике, что было исключительным для того времени новаторством. Главное в картине – это пейзаж. Изобразив величие северо-западного ландшафта, художник создал образ бескрайнего пространства, ввел зрителя в конкретную историческую сцену, создал ассоциативное поле. На картине нет многотысячного войска, но создается впечатление, будто оно находится неподалеку, в горах и ущельях.

Китайский исследователь Чжан Юй подчеркивает: «Художник превратил возвышающуюся пагоду Яньань и величественную форму плато северной Шэньси, которое подобно застывшему морю, в особую художественную форму... Эта изначально величественная природная форма превращается в художественное средство изобразительного искусства, делает так, что картина “Перенести боевые действия в Шэньбэй” становится классикой, сочетающей в себе простоту и величие, гао юань и шэнь юань» [1, с. 54]. Данная картина в построении пространства сочетает два приема традиционной китайской живописи – гао юань и шэнь юань: передний план выполнен приемом гао юань, для величественного и могучего горного массива применен прием монументальной композиции, также добавлены очень густые мазки тушью, создающие возвышенное, эпическое ощущение, подчеркивающие величие образа председателя Мао. Красный цвет, в который горы окрасило восходящее солнце, является символом того, что коммунисты во главе с председателем Мао мужественно встретили наступление армии Гоминьдана на севере Шэньси и твердо верили в победу революции.

В 1959 г. известный художник Цай Лян написал картину «Факелы Яньаня» – одно из знаковых произведений своего времени. Несколько десятилетий спустя эта картина была отображена на нью-йоркскую выставку «Пять тысяч лет искусства китайской цивилизации». Она была

выставлена в известном центре современного искусства, в музее Гуггенхайма, где заняла целую стену одного из выставочных залов. Ее по праву можно назвать эталоном китайского революционного реализма.

На полотне изображена счастливая сцена: 15 августа 1945 года армия и гражданское население в Яньане празднуют победу в анти-японской войне. Художник изобразил множество факелов, символизирующих сигнальные огни, горевшие во время войны по всей стране. Запуск петард, игра на соне, удары в большой барабан подчеркивают радость победы китайского народа. На заднем плане возвышается гора Баота, где размещался штаб народного сопротивления. Глубокий темный фон сильно контрастирует с яркими факелами, петардами, счастливыми улыбками людей, заставляющими зрителя ощутить себя частью этого радостного потока. Как подчеркивает китайский исследователь Ай Чжунсинь, «извивающаяся праздничная шеренга и увеличивающаяся, подобная змею, лента факелов создают динамичный и мощный импульс, благодаря наполненной и масштабной композиции, цельному и лаконичному созданию образа, а также горячим и напряженным цветам картина обладает большой притягательной силой» [2, с. 6].

**Тема войны в живописи белорусского социалистического реализма 1950-х гг.** 1950-е годы в белорусском искусстве – время, когда живопись развивается в не самых благоприятных для творчества условиях. Белорусский ученый М.Г. Борозна следующим образом характеризует произведения указанного периода: «Постоянная критика, идеологическое давление приводили к преднамеренной монументальности, надуманности композиции, парадности и официальности многих полотен» [3, с. 105]. При этом, как замечает И. Заболотная, тема войны занимает центральное место, начиная с первого десятилетия (с 1950-х гг.) после окончания войны и примерно до 1980-х гг. Общей чертой произведений военной тематики выступает прославление подвига защитников Родины [4, с. 184].

В послевоенные годы перед деятелями белорусского искусства встала задача по свежим следам событий запечатлеть подвиг советского народа, сохранить для потомков его героический образ. Таким памятником героям является картина мастера батальной живописи Е. Зайцева «Оборона Брестской крепости в 1941 году». Четко и последовательно художник воплощает мысль о героизме бессмертного гарнизона в сюжете, исторически правдиво воссоздающем картину сражения. Образное представление о боях в цитадели определило

композицию, развернутую в ширину, с некоторым срезом сверху, концентрирующем внимание на обликах героев, их психологической характеристике, эмоциональном строении картины. В процессе поисков архитектуры батального сюжета в многофигурной композиции художник испробовал множество вариантов, чтобы наиболее полно выразить собственный замысел.

Самой значительной работой В. Волкова, ставшей своеобразной «визитной карточкой» художника, является картина «Минск. 3 июля 1944 года». Сюжет картины, воплощающий важнейший поворот истории – освобождение Минска от немецко-фашистских захватчиков, незабываемая встреча советских войск с жителями города, пережившими длительную оккупацию, основан на собственных впечатлениях живописца. В центре изображен могучий танк, на башню которого поднялся танкист. Все говорит о только что закончившемся крупном сражении. Историческое событие связано с судьбами отдельных людей.

Художник использовал огромный натуральный материал – для произведения позировали соседи мастера, солдаты Белорусской военной округи, родственники (в том числе жена В. Волкова и его сын Анатолий, тоже художник). Каждое действующее лицо имеет свою выразительную характеристику и соответствует общей идее работы. При создании картины автор, как воспитанник петербургской академической школы живописи, стремился передать триумфальность события, применяя приемы классического искусства.

**Военная тема в искусстве китайской Культурной революции и «живописи шрамов».** Вступление страны в период Культурной революции (1966–1976 гг.) на десятилетие замедлило развитие изобразительного искусства. Наступает время подавления творческой свободы, строгого нормативизма, пафоса, беспрекословного следования идеологическим установкам. Китайский исследователь Го Сяо Бинь характеризует живопись того времени: «Композиционно акцентировались безошибочность и величие руководства, ведущая роль рабочего класса, крестьянства и армии, подчеркивались мощь и драматизм центральных фигур. Выбор цветовой гаммы был подчинен принципу “красный, блестящий, светящийся”, его цель – заострить пафосный дух произведения... Бесчисленные образы вождя и его соратников могли подаваться в торжественном или лирическом духе, однако все произведения искусства времен “Культурной революции” подчинялись принципу “искусство – служанка политики”» [5, с. 2].

Один из признанных художников периода Культурной революции Цзинь Шани, ученик К.М. Максимова, в это время создает масштабные полотна, ставшие эталонными. Это «Председатель Мао в пещере Яннани» (1970), «Мао Цзэдун на декабрьском заседании» (1976), «Рождение республики» (1980, в соавторстве с группой художников, включая Хоу Иминя и Ден Шу) – работы, в которых художник стремится показать не подвиг простого народа, а возвеличить личность Мао Цзэдуна, пользуется художественным языком, в котором уже нет проявлений живописи гохуа. После, работая уже в параметрах «сурового стиля», Цзинь Шани вновь обратится к национальной традиции.

В конце 1970-х гг. в китайской живописи складывается новая тенденция – «живопись шрамов», главной темой которой стала трагедия Культурной революции. Такие художники, как Су Гаоли, Линь Гана, Пан Тао, У Гуань Чжун, Вэй Чимэй, Ло Ерчжэнь, То Муши, Цао Дали, передают глубокие переживания, изображают неприкрашенную повседневность, подлинные трагедии простых людей. Китайский исследователь Лу Фэй подчеркивает, что художники продолжают «использовать художественные приемы советского соцреализма, чтобы показать героическую историю борьбы китайского народа против “банды четырех” и Культурную революцию как таковую. Становится видна темная сторона происходивших событий, содержание произведений все более связано с происходившим тогда насилием, в том числе и вооруженным» [6, с. 236].

Подобная смена точки зрения на недавнее прошлое страны повлекла за собой и изменение художественного языка, который становится более экспрессивным. Одним из ранних произведений «живописи шрамов» стала картина Гао Сяохуа «Почему?» (1978), запечатлевшая изможденных, уставших после битвы красных гвардейцев – хунвейбинов, в чьих глазах былая вера в борьбу за светлое будущее сменилась беззвучным вопросом. Здесь нет батальной сцены, но каждая деталь говорит о тех крови и жестокости, которые принесла с собой Культурная революция. Основной цвет полотна – серый. Красный цвет часто появлялся на полотнах китайских художников, он присутствует и в картине Гао Сяохуа, но это уже не чистый цвет торжества. Как и во многих образцовых работах периода Культурной революции, красный здесь – это цвет знамени, но знамени грязного, изорванного, накрывшего тело раненой девушки. Художник виртуозно прописывает своих персонажей, их кожу и волосы, детали пулемета, разбросанные на земле гильзы.

**Переосмысление темы войны в белорусской живописи 1960–1970-х гг.** Как отмечает С. Медвецкий, одной из наиболее важных составляющих художественных процессов, происходивших в республике в первой половине 1960-х годов, стало приобщение белорусских живописцев к начинающему оформляться в советском изобразительном искусстве новому направлению, получившему впоследствии название «суровый стиль». В качестве главных свойств его поэтики критика определила монументальность, лаконизм, экспрессию. Значительно усилилась драматическая насыщенность образно-пластического строя полотен. Этот стиль в полную силу проявляет себя в творчестве широкого круга молодых живописцев, среди которых следует выделить М. Данцига, М. Савицкого, В. Стельмашонка, Э. Куфко [7, с. 15].

Важнейшей работой для становления творческой манеры художника М. Данцига стала картина «Беларусь – мать партизанская» (1967). Мастер использует аллегорическое решение: он не пытается показать какой-то определенный эпизод, объединяя разные по времени события, дающие широкую панораму партизанской жизни. Лейтмотив композиции – героический порыв, соединяющий персонажей и направляющий динамику композиционного построения. Главным героем является народ, но, более того, он не делится на отдельные личности: мастер стремится дать собирательный образ, выражающий силу и широту белорусского партизанского движения [8, с. 13]. Военная тема в работе «Партизанская свадьба» (1968) имеет следующее художественное воплощение: персонажи очень узнаваемые, но представленный фрагмент из жизни партизан выведен автором на уровень философского осмысления жизненных событий.

Военная тема представлена в произведениях одного из ведущих белорусских живописцев В. Громыко. Это полотна «Дорогами мстителей» (1959), «Баллада про пулю» (1968), «Тысяча девятьсот сорок первый год. Над Припятью» (1967), «Песня о моем отряде» (1977), «Баллада о военной молодости» (1984). В картине «Солдаты» (1967) показана группа бывших фронтовиков на могиле боевого товарища, в картине «Женщинам Великой Отечественной войны посвящается» (1968) изображен эпизод купания, и брошенные на берегу винтовки становятся красноречивым символом.

Тема войны, особенно партизанской борьбы, стала центральной в творчестве М. Савицкого, принесла ему признание и известность. Героико-драматическими эмоциями проникнута картина М. Савицкого «Партизаны» (1963), в которой, по меткому

замечанию Э. Пугачевой, он «впервые раскрылся как художник самобытный, покоряющий высокой духовностью и драматизмом образов» [9, с. 25]. Так, на Всесоюзной выставке 1967 года в Москве мастер представил свою работу «Партизанская мадонна», которая потрясла зрителей. Впоследствии художник напишет картину «Партизанская мадонна. Минская» (1978), на которой изображена женщина, кормящая грудью младенца. Этот образ стал олицетворением образа самой Беларуси, республики-партизанки, воплощением идеи торжества добра и вечности жизни. Также среди работ, посвященных партизанской тематике, можно отметить картины «Оршанские партизаны» (1967), «Партизаны. Блокада» (1967), «Витебские ворота» (1968), «Убийство семьи партизана» (1972), «Мать партизана» (1972).

М. Савицкий пережил личную трагедию во время войны, был узником Бухенвальдского лагеря. Ужасы концентрационных лагерей мастер изобразил в одном из центральных циклов своего творчества «Цифры на сердце» (1974–1980), включающем тринадцать картин. Все произведения объединены сквозным содержанием, картины «Узник № 32815», «Поющие коммунисты», «Отбор», «Канада», «Поющая лошадь» свидетельствуют о фрагментах жизни и борьбы узников гитлеровских лагерей. Серия открывается картиной «Узник № 32815» – автопортретом самого художника, написанным по памяти. М. Савицкий изобразил себя в полосатой одежде узника на фоне лагерной решетки, на которой по-немецки написано: «Каждому свое». Изможденный, исхудавший человек, в полный рост. Он, словно изваяние, застыл в недвижимой позе, готовый в любую минуту принять мученическую смерть, но принять ее достойно. Упрямые, глубоко посаженные в провалившихся орбитах глаза говорят о непреклонности этого человека [8, с. 33]. Для картин цикла художник избрал строгий принцип построения композиции, холодные краски и отточенный рисунок. В содержании произведений наблюдается противостояние света и тьмы, мужества и жестокости, жизни и смерти.

В работах художника А. Малишевского прослеживается уже с 1960-х годов особый колорит, который проявляется в полотнах «Мы вернемся» (1965), «Послевоенные годы» (1967), «Медсестры» (1973). Сложные цветовые взаимодействия, колористическое богатство, монументальность, духовность образов – яркие черты его творческого метода. В полном объеме эти свойства воплотились в картине мастера «Мы вернемся» (1965),

в которой изображен тревожный и мрачный эпизод первых дней войны – расставание солдата с мальчиком и раненым товарищем.

Особое колористическое решение, контрастные сочетания цветов отметим в картинах Н. Залозного «Мстители» (1967), «Победа» (1968), «Солдатки» (1969), монументально-декоративные приемы письма мастер использовал в полотне «9 мая. Вдовы» (1973).

Подчеркнем, что в произведениях художников 1960-х годов на первом месте стоит осмысление военной темы с философской позиции, через раскрытие личности героев, их моральных и нравственных качеств, экспрессивность образов. Вышеуказанная тенденция просматривается в картинах художников В. Громыко, М. Данцига, Н. Залозного, Е. Зайцева, А. Малишевского, М. Савицкого, И. Стасевича, А. Шибнева, В. Хрусталева.

Позже, в 1970-е можно наблюдать отход от «сурового стиля». В картинах художников отмечается психологичность, произведения уже не столь монументальны и более детализированы. Партизанская тема превалирует в «Партизанском связном» И. Рея, серии А. Кашкеревича «Партизаны», «Партизанских метелях» Б. Аракчеева. Эпическая панорама партизанского движения разворачивается в работе В. Пасюкевича «Мощный поток» (1978). В полотне «Партизанская быль» (1979) он изображает вооруженных партизан, идущих по заснеженному лесу. Также художники обращаются к темам ежедневной жертвенности женщин-матерей, которым пришлось пережить много неизмеримых трудностей в экстремальных обстоятельствах войны и оккупации («Спасибо, мать!» И. Рея, «Солдатки» Н. Залозного), военного детства («Мое рождение» Л. Щемелева), мужества и несокрушимости в военное время (например, картина В. Ващенко «Баллада о мужестве»).

**Заключение.** Тема войны в китайском и белорусском искусстве воплощается художественными средствами соцреализма. При этом в живописи КНР и БССР присутствует ряд принципиальных различий:

– тематически в китайском искусстве тема войны связана и с событиями революции, утверждения новой государственности. Китайские художники избегают показа воинского насилия, батальных сцен, предпочитая создавать специфический нарратив языком символов;

– период до 1966 г. в китайской живописи является временем относительного стилистического плюрализма: параллельно развиваются традиционная китайская живопись гоуа, которая обогащается новыми темами; идет активное развитие соцреализма (который сам в это

время выступает новаторской, революционной тенденцией для китайского искусства и связан с освоением новых выразительных средств); складывается тенденция, синтезирующая художественный язык национальной и зарубежной живописи. Доминирующей тенденцией белорусской живописи 1950-х гг. является монументальный, парадный, подчеркнуто официальный соцреализм, который развивается в условиях жесткого идеологического давления;

– живопись периода Культурной революции в КНР (1966–1976) жестко регламентирована: новые произведения художников ориентированы на четкое соответствие работам, признанным эталонами, искусство становится шестеренкой в машине пропаганды. Белорусская живопись 1960-х гг. обогащается «суровым стилем», несущим в себе новую выразительность, порой весьма экспрессивного характера; личное прочтение темы недавней трагической истории. В 1970-е гг. «суровый стиль» сменится более камерной, психологизированной живописью.

В китайской живописи в конце 1970-х гг. складывается собственный вариант «сурового стиля» – «живопись шрамов». Ее представители продолжают пользоваться художественным языком социалистического реализма, но заостряют его, подвергая жесткой критике недавнее трагическое прошлое страны.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 张渝《石鲁的意义》, 载《美术博物馆》, 第四辑, 陕西人民美术出版社, 2007:147. = Чжан, Юй. Роль Ши Лу / Юй Чжан // Художественный музей. – Шэньси: Народное искусство, 2007. – Т. 4. – 147 с.
2. 艾中信, 《中国现代美术全集·油画》, 天津人民美术出版社, 1997:83. = Ай, Чжунсинь. Полное собрание китайской современной живописи. Масляная живопись / Чжунсинь Ай. – Тяньцзинь: Народное изобразительное искусство Тяньцзиня, 1997. – 83 с.
3. Баразна, М.Р. Выяўленчае мастацтва Беларусі XX стагоддзя / М.Р. Баразна. – Мінск: Беларусь, 2017. – 295 с.
4. Забалотная І.У. Асэнсаванне Другой сусветнай вайны ў выяўленчым мастацтве Беларусі і ЗША / І.У. Забалотная // Межкультурная камунікацыя і прафесійнальна арыентаванае навучэнне інастранным мовай: матэрыялы V Міжнароднага канф., прысвечанага 90-летцю адукацыі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Мінск, 28 окт. 2011 г. / редкол.: В.Г. Шадурыскі [і др.]. – Мінск: Ізд. цэнтр БГУ, 2011. – С. 184–185.
5. Го Сяо Бинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая / Го Сяо Бинь // Культура и искусство. – 2017. – № 2. – С. 1–5.
6. Лу, Фэй. «Увечное искусство»: поворотный момент в истории современной китайской живописи / Фэй Лу // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – № 2-1. – С. 233–240.
7. Медвецкий, С.В. Белорусская живопись XX века: тенденции и особенности развития / Медвецкий С.В. // Искусство и культура. – 2013. – № 2(10). – С. 12–20.
8. Медвецкий, С.В. Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов: пособие / С.В. Медвецкий; М-во образования Респ. Беларусь, УО «Витеб. гос. ун-т им. П.М. Машерова». – Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006. – 135 с.
9. Пугачева, Э. Михаил Савицкий / Э. Пугачева. – Минск: Искусство, 1982. – 257 с.

Поступила в редакцию 23.11.2021