



УДК 7.037

ТЕХНО-КОСМИЧЕСКИЕ МИРЫ ТАН ХУЭЯ: МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

ЧЖАН ЧАНЬЮАНЬ

Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова, 109004, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена творчеству известного китайского художника Тан Хуэя (род. 1968), чьи работы получили признание далеко за пределами страны. В центре внимания автора – полотна «Удар в пространстве и времени» (1991) и «Красный самолёт» (1993), ставшие своеобразным манифестом художественного мировоззрения и идейно-эстетических установок мастера в «многоголосом» арт-пространстве Китая 1990-х гг. Методология данной статьи базируется на системном подходе, включающем герменевтический, биографический, иконографический и семиотический методы. Как показало исследование, Тан Хуэй, чьё формирование пришлось на период «Новой волны 85», не только впитал концептуальные идеи этого движения, но и активно переосмыслил границы изобразительного языка в новом культурном контексте. Выявлено, что в условиях радикальной трансформации китайской художественной сцены 1980-х гг. Тан Хуэй выстроил собственную творческую траекторию на основе синтеза западных и китайских художественных приёмов и техник. Результаты исследования не только заполняют существующие пробелы в российском искусствознании, но и открывают перспективы в дальнейшей разработке проблемы культурного диалога Запада и Востока, а также вопросов национальной идентичности современной живописи КНР.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Тан Хуэй, «Новая волна 85», сюрреализм, концептуальное искусство Китая, современная китайская живопись, национальная традиция.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

TANG HUI'S PAINTING "A STRIKE IN SPACE AND TIME": BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE

ZHANG CHANYUAN

Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, 109004, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. The article is dedicated to the work of the outstanding Chinese artist Tang Hui (born 1968), whose work has received recognition far beyond the borders of the country. The author's focus is on the painting "A Strike in Space and Time" (1991), which has become a kind of manifesto of the master's artistic worldview and ideological and aesthetic attitudes on the "polyphonic" art scene of China at that time. As the study showed, Tang Hui, whose formation took place during the New Wave 85 period, not only absorbed the key conceptual ideas of this movement, but also actively rethought the boundaries of the artistic language in a new cultural context. In the context of the radical transformation of the Chinese art scene of the 1980s. Tang Hui built his own creative trajectory. His artistic method is an original synthesis of Western and Chinese artistic codes. The results of the study not only fill the existing gaps in Russian art history, but also open up prospects in the further development of the problem of cultural dialogue between the West and the East, as well as issues of the national identity of modern painting in China.

KEYWORDS: Tang Hui, "New Wave 85", surrealism, conceptual art of China, modern Chinese painting, national tradition.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Среди мастеров современного изобразительного искусства Китая особое место занимает фигура Тан Хуэя (唐晖, род. 1968). Это известный художник, педагог, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (CAFA) в Пекине, заместитель директора комитета монументальной живописи Ассоциации китайских художников. Его работы, которые стали визитной карточкой масштабной художественной сцены Поднебесной, экспонировались на выставках в разных странах и представлены на сегодняшний день в коллекциях престижных музеев, как Китая, так и за рубежом. Однако несмотря на международное признание творчества Тан Хуэя, приходится констатировать, что личность и творчество живописца ещё не получили развёрнутое осмысление в российском и зарубежном искусствознании. Информация о художнике и его работах исчерпывается интервью с ним и обзорными публикациями китайских авторов [4; 5; 7; 8]. Это обуславливает актуальность и теоретическую значимость предлагаемого исследования, расширяющего представления целевой аудитории об истории современной живописи Поднебесной через призму деятельности её выдающихся представителей.

Основное внимание в статье уделено работам Тан Хуэя первой половины 1990-х гг., в частности его картинам «Удар в пространстве и времени» и «Красный самолёт», которые манифестировали художественное мировоззрение китайского мастера. Задействованные методы герменевтического, иконографического и семиотического анализа позволяют выявить специфику визуального языка, образно-символического содержания и социального контекста его полотен.

Очерчивая контуры творческой биографии Тан Хуэя, отметим, что его формирование как живописца тесно связано с социальным происхождением и интеллектуальной средой Китая 1970–1980-х гг. Он родился в Ухане, в семье одной из самых видных династий художников провинции Хубэй¹. Это создало все условия для раннего самоопределения Тан Хуэя (См. подробнее: [4]). Под чутким руководством своего отца талантливый юноша поступил в 1983 году в среднюю художественную школу при Хубэйской академии

изящных искусств. Его стиливыми ориентирами тогда являлись традиционная живопись Китая, любовь и почтение к которой прививались в семье с ранних лет, и больше всего – советский социалистический реализм. В одном из интервью Тан Хуэй отмечает, что в юности он без конца штудировал газеты и журналы СССР по изобразительному искусству, доступные в Китае в конце 1970-х – начале 1980-х гг.: «Особенно меня привлекали полотна Евсея Моисеенко и братьев Ткачевых с их монументальностью, экспрессивной ритмикой мазка и глубоким психологизмом образов» [5]. Эти визуальные источники сформировали у начинающего художника неоспоримый пиетет к реалистической фигуративной живописи и академическому рисунку, значимости пространственной композиции.

В то же время, годы профессионального становления Тан Хуэя совпали с масштабными преобразованиями в изобразительном (и не только) искусстве КНР – временем освобождения от идеологического диктата эпохи Мао и связанных с ним глобальных перемен, вошедших в историю как «Пост-Культурная революция» (термин Гао Минлу [6])². Возрождение китайского общества после смены политического дискурса³ дало старт многочисленным дискуссиям о путях развития национального искусства, творческим экспериментам с западными философскими, идейно-эстетическими концепциями и художественными направлениями в рамках диалога Востока и Запада, прерванного политическими событиями более 30 лет назад. Ярким свидетельством и кульминацией обозначенных процессов стала «Новая волна 85» ('85新潮) – масштабное авангардное движение в Поднебесной (1985–1989 гг.), открывшее «новую историческую эпоху». Охватив весь художественный ландшафт страны, данное движение выступило не только ярким символом разрыва

² Термин «Пост-Культурная революция» сформулирован исследователем как смысловая антитеза (при вербальном подобию) масштабных трансформаций после пережитых Китаем трагических событий «Культурной революции» (1966–1976) и чудовищных последствий культа личности Мао Цзэдуна для национального искусства и общества в целом.

³ Имеется ввиду реализация политики «Реформ и Открытости», объявленной лидером страны Дэн Сяопином на Третьем пленарном заседании ЦК Коммунистической партии Китая 11-го созыва в 1978 году.

¹ Его дед, Тан Ихэ (唐一禾) и родители, Тан Сяохэ (唐小禾) и Чэн Ли (程犁) – видные представители китайской живописи.



с идеологической монополией социалистического реализма и стереотипами «Культурной революции», но и важной вехой в модернизации китайской живописи: «Фундаментальные задачи “Новой волны 85” заключались в деполитизации, переосмыслении традиционной культурной парадигмы, переформатировании искусства, которое должно было сломать многовековые рамки и заговорить о новых идеалах и ценностях современным языком, вбирающим в себя опыт мирового искусства» [2, с. 107].

Буквально за четыре года⁴ арт-сцена Поднебесной пережила беспрецедентное концептуально-стилевое обновление, выразившееся в появлении и широком распространении таких западных направлений, как абстрактный экспрессионизм, сюрреализм, дадаизм, поп-арт и многих других: *«Как будто бы столетняя эволюция западного искусства была заново инсценирована – но на этот раз в Китае»* [1, курсив наш – Ч.Ч.]. Активное экспериментирование с модернистскими теоретическими концепциями и практиками, их переосмысление и трансплантация на национальную почву определили визуальную стратегию мастеров того времени, утвердив плюралистический подход и индивидуальное самовыражение как основу творческого процесса.

Симптоматично, что беспрецедентные события, происходящие в художественной жизни страны в период обучения Тан Хуэя в Хубэйской школе, оказали глубокое влияние на его творческое сознание. Так, параллельно с советскими журналами, он увлечённо знакомился в китайской прессе с достижениями национальной и мировой живописи. Анализируя новейшие дискуссии о природе изображения, он постепенно приходил к переосмыслению традиции, расширяя границы художественной интерпретации и тем самым подготавливая почву для дальнейших исканий: «В то время у нас было популярно читать “Новости изобразительного искусства Китая”, “Тенденции художественной мысли” и т. д. Что произвело на меня особое впечатление, так это серия работ “Лошади” моего учителя Цао Ли, тогда студента Центральной академии изящных искусств, и экспрессионистские работы учителя Ма Лу, которые открывали нам на уроках

неизведанный мир авангарда. Они активно включали в учебный процесс западные теории искусства, знакомя с концептуальными практиками, экспрессионизмом и экспериментальной живописью» [7].

Таким образом двойственное влияние – советская реалистическая школа и модернистские тенденции – проявилось в ранних работах Тан Хуэя, где композиционная строгость сочеталась со смелыми экспериментами в области формы и цвета. Среди таковых – картина «Мастерская», которая была отобрана для участия на знаменитой «Передовой молодёжной выставке» в Пекине, являющейся официальной точкой отсчёта «Новой волны-85». После этого события Тан Хуэй принимает решение поступить по окончании Хубэйской школы в 1987 году в Центральную академию изящных искусств (Пекин). Данный выбор отражает стремление юноши оказаться в самом эпицентре новаций, расширить культурные, методологические горизонты и интегрироваться в столичную художественную среду.

В Академии он знакомится с передовыми молодыми живописцами со всей страны, начинает участвовать в дискуссиях и осваивает новые приёмы и техники. Его работы начала 1990-х гг. отражают многовекторность процессов, происходящих в изобразительном искусстве Поднебесной, став ярким свидетельством трансформации китайской арт-сцены. Среди художников, повлиявших на его мировоззрение, можно выделить Янь Шаньчуня (严善淳), занимавшегося исследованием концептуального искусства, Ван Гуанъи (王广义), известного своими работами в духе «поп-реализма», Вэй Гуанцина (魏光庆), чьё творчество сочетало традиционные символы и постмодернистские стратегии. В то же время Тан Хуэй оказался в стороне от деклараций политического поп-арта с его деконструкцией идеологических символов, игрового реализма, ироничного осмысляющего социальные клише.

В поисках новой визуальной грамматики и изобразительного синтаксиса на первый план у Тан Хуэя выходит создание сложного мифопоэтического пространства, где исторические аллюзии переплетаются с личными фантазийными мирами, а художественные формы приобретают метафорическое измерение, приближаясь к сюрреалистическому нарративу. Репрезентативным примером данного тезиса служит картина Тан Хуэя «Удар в пространстве и времени» (1991 г.) – его дипломная работа, представленная по окончании Пекинской академии изящных искусств, которая стала визуализацией пёстрой стиливой атмосферы, созданной «Новой волной-85» (Рисунок 1).

⁴ Как отмечает Ли Цзяци, самая масштабная выставка «Новой волны 85» под названием «Китай/Авангард», которая прошла в Пекине в 1989 году, «явилась кульминацией и одновременно подведением итогов движения. После митинга на площади Тяньаньмэнь в июне 1989 года власти ужесточили режим, что привело к распаду “Новой волны 85”» [Цзяци, с. 107].



Рисунок 1. Тан Хуэй. «Удар в пространстве и времени». 1991. Акрил, холст, 362×244 см.

Место хранения: Музей искусств Центральной академии изящных искусств (CAFA), Пекин.

Источник: <https://cafamuseum.org/en/artist/detail/379>

Концептуально это полотно, объединяющее в пространственной структуре макро- и микрокосмос, отражает способность времени преодолевать границы от прошлого к будущему. Интерес к техно-космической теме обусловлен ещё детскими впечатлениями художника, связанными с уникальными историческими событиями освоения человечеством внеземного пространства во второй половине XX столетия: «Я, как и все мальчишки в то время, мечтал о космосе и космических кораблях, меня восхищал технический прогресс» – рассказывал он в интервью [5].

Композиция картины «Удар в пространстве и времени» представляет собой визуальную многоуровневую систему, где переплетаются мотивы научной фантастики, механики, исторической символики и архитектурных конструкций. Однако несмотря на очевидную технологическую направленность сюжета – космическое пространство, на фоне которого разворачивается сложная сцена техногенной трансформации – произведение не ограничивается футуристическим нарративом. Здесь также очевидно обращение Тан Хуэя к сюрреалистическому методу, нашедшему отражение во внешне абсурдной калейдоскопичности иллюзорно-фантазийного

мира картины, вызывающей ассоциации с работами С. Дали, Дж. Де Кирико, М. Эрнста и др.

Художник предлагает постмодернистскую реконструкцию исторического и культурного времени, где прошлое, настоящее и будущее одновременно сосуществуют в нелинейном пространстве. Ключевой элемент композиции – парящие в космосе технологические конструкции (платформы, заводские, лабораторные установки и др.), взаимодействующие с историческими артефактами. Этот сюрреалистический эффект временного коллажа, где средневековые архитектурные элементы соседствуют с авангардными машинами, создаёт рандомное, фрагментированное пространство цивилизаций разных эпох. Внутри этого разрушенного и одновременно создаваемого мира фигурируют люди, которые либо наблюдают за механизмами, либо активно взаимодействуют с ними, будучи помещёнными в «разломы времени».

Цвет становится средством построения цельной пространственной структуры, где все элементы композиции соединены с исключительной точностью. Тёмный фон, насыщенный оттенками металла и «холодного» космического свечения, формирует у зрителя дополнительное ощущение дистанции,

внеисторического контекста. Однако этот эффект нарушается наличием красных фигур. Они движутся сквозь архитектурные конструкции, разрушая статичность пространства и придавая сцене мифоритуальное измерение. «Красный цвет, как наш флаг, символизирует общество и государство. – Говорит Тан Хуэй. – В университете я размышлял о социализме и капитализме. В моих работах они представлены как механизмы, взаимодействие которых я исследую, в том числе через цветовую символику» [7].

Будучи воспитанным в системе классического академического образования, Тан Хуэй уделяет особое внимание пластической моделировке формы и нюансам объёма. Для него важен тактильный аспект изображения, передача глубины и фактурности в каждой детали картины, что требует скрупулёзного тонального баланса и сложной системы освещения. Художник отказывается от масляных красок в пользу акриловых материалов, обладающих повышенной стабильностью и гибкостью в колористических решениях.

При этом его методика работы демонстрирует глубокую связь с традицией китайской лаковой живописи, известной своей технологией многослойного нанесения пигмента. В частности, Тан Хуэй использует последовательное нанесение краски внутри одной цветовой гаммы, добиваясь «мерцающей» палитры путём наложения слоёв разными оттенками. После многократной полировки краска начинает проступать сквозь верхние слои, создавая сложные градации и глубокие колористические структуры. Особенно это заметно в тёмных зонах и тенях, где появляется оптический эффект фантасмагорического свечения, усиливающий иллюзорную материальность изображаемых объектов. Данный эффект становится одним из важнейших компонентов метода Тан Хуэя, подчёркивая метафизическое измерение произведений мастера.

Важно, что художественная концепция Тан Хуэя не ограничивается заимствованием западного сюрреалистического метода. Отвечая на вопросы о картине «Удар в пространстве и времени» мастер говорит о претворении глубинных традиций древнекитайской эстетики, в частности северосунской живописи: «Здесь нет сюрреалистического абсурда. Я очень далёк от этого. <...> Именно северосунские пейзажи с их концепцией создания многомерного пространства для духовного путешествия зрителя вдохновили меня на создание работ, где я могу размещать людей, механизмы – всё, что хочу» [7]. Рассмотрим этот тезис подробнее. Так, среди фундаментальных законов северосунской живописи необходимо выделить следующие:



Рисунок 2. Фань Куань. «Путники среди гор и рек». Тушь, шёлк. 206,3х103,3 см. Гугун, Тайбэй.
Источник: <https://606.su/5NU0>

1/ многомерная перспектива: пространство композиции строится не в линейной перспективе, а через систему сопряжённых планов. Например, в знаменитой картине «Путники среди гор и рек» северосунского художника Фань Куаня (范宽, X–XI в.) реализуется концепция «трёх далей» (三远法), когда зритель одновременно воспринимает вершины гор (высокая перспектива), ущелья (глубокая перспектива) и дальние горизонты (плоская перспектива), что создаёт эффект пространственного развёртывания (Рисунок 2).

2/ психологическое пространство: концепция «трёх далей» интерпретируется и как метод создания временного и ментального измерения. В таком пространстве различная плотность линий, тональные переходы и визуальные ритмы отражают не столько реальную дистанцию, сколько течение времени и динамику восприятия.

3/ принцип пространственной обитаемости: в северосунском пейзаже изображение не замкнуто, оно предполагает «вхождение» зрителя в картину. Наличие архитектурных элементов (мостов, хижин) и природных символов (тумана, рек, облаков) формирует среду, в которой можно мысленно странствовать, реализуя идеал сунской интеллектуальной эстетики «гуанван» (观望) – «духовного блуждания».

Таким образом, сюжетно-композиционная логика картины «Удар во времени и пространстве» отражает сюрреалистический подход с его коллажами, иллюзорностью, нарушением логики, но при этом имеет глубинные связи с традиционной китайской философией, где изображение является местом для созерцания и духовного осмысления мира⁵. Художник поднимает в своей работе актуальную тему о месте истории в эпоху технологического ускорения. Он размышляет над процессами трансформации исторической памяти и задаётся вопросами: «Сохраняет ли история значение в технологическом мире? Изменили ли технологии человеческое мышление, или это лишь новый цикл?» Отсюда все элементы визуальной структуры становятся метафорами столкновения прошлого и будущего, где линейное время утрачивает свою непрерывность, а историческая преемственность оказывается под вопросом. Космические образы, интегрированные в композицию, усиливают философскую рефлексию картины. В постмодернистском дискурсе космос не только символизирует технологическое будущее, но и является символом неизвестного, в котором исчезает устойчивый исторический нарратив. В этом состоянии «невесомости» прошлое перестаёт быть непосредственным источником уроков, превращаясь в открытую зону для интерпретаций.

Исследование данной темы – взаимосвязь космоса и истории – Тан Хуэй продолжает в работе «Красный самолёт» (红色飞行器) (1993). Художник использует метод, который напоминает технику разрезки и монтажа анимационных кадров. Он вновь размыкает традиционные границы живописного пространства, превращая холст в визуальный архив – своего рода скетчбук истории человечества. Контуры летательных аппаратов и конструкций из разных эпох накладываются друг на друга, образуя вневременной культурный ландшафт, нарушающий традиционное восприятие

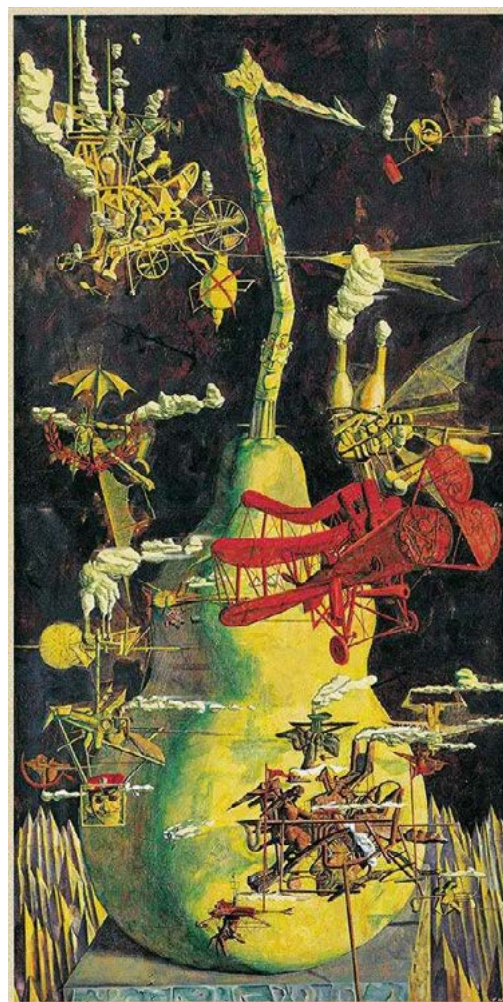


Рисунок 3. Тан Хуэй. «Красный самолёт». 1993. акрил, лён, 110×220 см. Музей Гонконга. Источник: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320540#images-4>

времени и пространства (Рисунок 3). Визуальный акцент сделан здесь на осмысление картины глазами астронавта. Он парит в открытом космосе, наблюдая за феноменом, выходящим за рамки привычного восприятия: Земля представлена в виде гигантского тыквовидного плода, находящегося в безграничном пространстве Вселенной. Вокруг него вращаются различные летательные аппараты, отражающие эволюцию представлений человечества о технике и прогрессе, среди которых особенно выделяется ярко-красный аэроплан, стремительно пересекающий пространство, подобно метеору.

⁵ Такой подход к сюрреализму оказывается близок концепции египетского художника Рамзеса Юнана, который, сохраняя инновационный дух сюрреализма, формировал глубинные корреляции с национальным культурным опытом (См. об этом подробнее: [3]).



Тыква (хулу, 葫芦) является одним из ведущих символов в китайской традиции. В даосской и буддийской космогонии она ассоциируется с долголетием, благополучием и вселенским порядком. Так, в мифе о Нюйве⁶ тыква олицетворяет целостность мироздания, а в народных верованиях – символ духовного преображения. Включая этот мифопоэтический образ в свою композицию, Тан Хуэй переосмысляет космологическую модель мира, соединяя традиционные представления китайцев о вселенной с футуристическим, технократическим дискурсом.

Нелинейный подход к повествованию, сюрреалистический гротеск, реализуемый на всех уровнях композиции – это не просто художественная техника, а осмысленный ответ автора на вызовы современной урбанистической культуры и эпохи цифровых технологий. В Китае 1990-х годов, особенно в условиях бурного социально-экономического развития, восприятие времени становится фрагментированным. С одной стороны, информационный бум и массовая культура стирают границы между прошлым и настоящим: через телевидение, кино и медиа человек одновременно взаимодействует с различными историческими и географическими «мирами». С другой, ускоренные темпы урбанистических трансформаций разрушают традиционные механизмы преемственности, делая историю разрозненной и не поддающейся последовательному осмыслению.

Тан Хуэй фиксирует разрыв между историческим сознанием и реальностью, но не использует риторику нравоучения, предлагая зрителю самостоятельно интерпретировать сюжет, используя игровые элементы, образность детской фантазии и абсурдные сочетания. Однако за этим скрывается философский подтекст, связанный с проблемой исторической памяти [8]. Любопытно, что центральным элементом композиции становится красный самолёт, символизирующий, по нашему мнению, китайскую цивилизацию. Его цвет, с одной стороны, вызывает ассоциации с алым фоном национального флага и социализмом, революционными идеями и коммунистической символикой. В то же время красный цвет в китайской традиции с древних времён интерпретируется как символ энергии, процветания, радости, защиты от злых духов. Динамика пересечения самолёта через космическое пространство подчёркивает, что Китай уже

не является пассивным наблюдателем всемирной и собственной истории, а активно формирует вектор её развития. Тан Хуэй словно говорит зрителю, что в процессе цивилизационного движения именно настоящее обладает максимальным воздействием на будущее. Таким образом, «Красный самолёт» оказывается не только экспериментом в области живописной формы, но и интеллектуальным высказыванием автора о сложных взаимоотношениях человека с историческим временем в эпоху постмодерна.

Подведём некоторые итоги. Как показало исследование, профессиональное становление Тан Хуэя определялось многовекторным влиянием: с одной стороны, общим культурным контекстом, характеризовавшимся отходом от социалистического реализма и поиском новых стратегий в условиях движения «Новая волна 85», с другой – личным опытом, впитавшим как авангардные тенденции, так и элементы китайской традиционной живописи. Анализ картин демонстрирует, что художник не отвергает традицию, а переосмысляет её, решая в своём творчестве вопросы, связанные с процессами глобализации и поиском идентичности в постмаоистском обществе.

Таким образом, Тан Хуэй является одним из ярких представителей нового поколения живописцев КНР, сумевший интегрировать западные модернистские и постмодернистские техники в национальный художественный дискурс и переосмыслить древнекитайскую эстетику через призму техно-космической тематики. Он создал в 1990-е годы авторскую художественную «вселенную», где техногенные образы становятся притчами о человечестве, метафоры социальных и исторических изменений обретают визуальную структуру, древние символы получают новое звучание, а цвет и форма превращаются в язык диалога между прошлым и будущим.

⁶ Нюйва – одна из великих богинь китайского (даосского) пантеона, прародительница человечества.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гао Минлу. Современное искусство Китая: кризис? // АНО «Искусство». 2011. № 6. URL: <https://iskusstvo-info.ru/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-krizis/> (дата обращения 24.08.2025).
- 2/ Цзяци Л. «Новая волна 85»: «Юго-Западное арт-сообщество» и его роль в развитии современной китайской живописи // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 1. С. 104–117. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/364/287> (дата обращения 24.08.2025). EDN QJXIEC.
- 3/ Чжан Ч. Пионер египетского сюрреализма: Рамзес Юнан // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1(36). URL: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.019> URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1163> (дата обращения 24.08.2025).
- 4/ Чжан Чаньюань. «Мои работы – связь прошлого и будущего»: творческий портрет художника Тан Хуэя // Искусство глазами молодых: материалы XVII Международной научной конференции, 17–18 апреля 2025 г. / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; ред. С.В. Бакучо. Красноярск: СГИИ имени Д.Хворостовского, 2025. С. 757–763.
- 5/ 王春辰.王春辰&唐晖访谈: 我和美院.中央美术学院 (Ван Чуньчэнь. «Я и Академия – интервью с Тан Хуэем». 6 июня. 2014 // Информационный портал Центральной академии изящных искусств. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320535> (дата обращения 24.08.2025).
- 6/ 高明禄.中国前卫艺术.南京:江苏美术出版社.1997年.87页 (Гао Минлу. Искусство китайского авангарда. Нанкин: Издательство изящных искусств Цзянсу, 1997. 87 с.).
- 7/ 张.唐晖访谈录.中央美术学院 (Чжан Гань. Интервью с Тан Хуэем. 29 июня. 1998 // Информационный портал Центральной академии изящных искусств. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320526>. (дата обращения 24.08.2025).
- 8/ 李建春: 唐晖—技术和消费时代的文化立场时间: 2014.6.9 (Ли Цзяньчунь. Культурная позиция Tang Hui – в эпоху технологий и потребления // Информационный портал Центральной академии изящных искусств. 06.09.2014. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320529> (дата обращения 24.08.2025).

REFERENCES

- 1/ Gao, Minlu (2011), "Contemporary art of China: crisis?", "Art", Available at: <https://iskusstvo-info.ru/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-krizis/> (Accessed 24 August 2025). (In Russ.)

- 2/ Jiaqi, L. (2025), "“New wave 85”: “South-west art community” and its role in the development of modern Chinese painting”, ARTE, No.1, pp. 104–117. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/364/287> (Accessed 24 August 2025). (In Russ.) EDN QJXIEC
- 3/ Zhang, C. (2025), "Pioneer of Egyptian surrealism: Ramses Yunan", Iskusstvo Evrazii E`lektronny`j zhurnal [Art of Eurasia, Electronic Journal], No. 1(36), Available at: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.019> Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1163> (Accessed 24 August 2025). (In Russ.)
- 4/ Zhang Chanyuan (2025), "“My works are a connection between the past and the future”: a creative portrait of the artist Tan Hui", Iskusstvo glazami molody`x: materialy` XVII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 17–18 aprelya 2025 g. / Sibirskij gosudarstvenny`j institut iskusstv imeni Dmitriya Xvorostovskogo; red. S.V. Bakuto [Art through the eyes of the young: materials of the XVII International Scientific Conference, April 17–18, 2025/Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky; ed. S.V. Bakuto], SGII named after D.Hvorostovsky, Krasnoyarsk, pp. 757–763. (In Russ.)
- 5/ Wang, Chunchen (2014), "“Me and the Academy” – interview with Tan Hui", June 6, Information portal of the Central Academy of Fine Arts, Available at: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320535> (Accessed 24 August 2025). (In Chinese)
- 6/ Gao, Minlu (1997), Art of the Chinese avant-garde, Jiangsu Fine Arts Publishing House, Nanjing, 87 p. (In Chinese)
- 7/ Zhang, Gan (1998), Interview with Tan Hui. June 29. 1998, Information portal of the Central Academy of Fine Arts, Available at: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320526>. (Accessed 24 August 2025). (In Chinese)
- 8/ Li, Jianchun (2014), "Cultural position of Tang Hui – in the era of technology and consumption", Information portal of the Central Academy of Fine Arts. 06.09.2014, Available at: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320529> (Accessed 24 August 2025). (In Chinese)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чжан Чаньюань, аспирант, Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова
E-mail: 1299357200@qq.com

AUTHOR INFORMATION

Zhang Chanyuan, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov
E-mail: 1299357200@qq.com