

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СУН ЯНЬБО

УДК 73.036(510) : 73.02 : 7.04

ДИСЕРТАЦІЯ

**СУЧАСНА СКУЛЬПТУРА КИТАЮ:
ТИПОЛОГІЯ ТА ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ (КІН. ХХ – ХХІ СТ.)**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

签署人：

宋彦昂 Сун Яньбо

FCF358CFD91B411...

Я. СУН

Науковий керівник:

Котляр Євген Олександрович

Кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Сун Яньбо. Сучасна скульптура Китаю: типологія та художня образність (кін. XX – XXI ст.) – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків; 2025.

Дисертація присвячена дослідженню становлення, розвитку та художнім особливостям сучасної скульптури Китаю в період 1980-х – 2020-х років. Робота висвітлює ключові етапи еволюції пластичної мови, що відбувалися внаслідок соціально-політичних і культурних трансформацій у КНР. Досліджується використання інноваційних матеріалів, розширення технічного арсеналу та інтеграція крос-культурних мотивів у творчості провідних китайських митців-скульпторів, що сприяло формуванню унікальної художньої ідентичності на тлі процесів «дескульптуризації» та залучення перформативних практик, які радикально змінили традиційне розуміння скульптури. Розкриття цих питань, що охоплюють малодосліджений період, а також необхідність систематизації його художніх напрямків та періодизації, обумовлює наукову *актуальність роботи*.

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати специфіку розвитку сучасної скульптури Китаю у контексті змін, експериментів та трансформацій пластичної художньої мови, застосування нових матеріалів та технік, зміни векторів еволюції скульптури як феномену китайського образотворчого мистецтва останньої третини XX – початку XXI ст.

Об'єктом дослідження є сучасна скульптура Китаю як вид образотворчого мистецтва. *Предмет дослідження* – проблематика розвитку та трансформації сучасної скульптури Китаю у контексті еволюції матеріалів, технік, сюжетно-тематичних та образно-стилістичних особливостей.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у дисертації вперше здійснено порівняльний аналіз китайської, української та західної

історіографії розвитку сучасної китайської скульптури; виявлено методологічні та аксіологічні розбіжності у підходах до проблеми «сучасності» скульптури Китаю; обґрунтовано та введено в науковий обіг методологічний апарат для аналізу сучасних китайських скульптурних практик, що виходять за межі традиційного статуарного та фігуративного розуміння, зокрема через призму концепції «дескульптуризації»; обґрунтовано триетапну періодизацію розвитку сучасної китайської скульптури (1980-ті – «нова хвиля», 1990-ті – «концептуалізація форми», 2000-ні – «дескульптуризація та крос-культурність»), яка відрізняється від існуючих за ключовим критерієм трансформації поняття «пластична форма»; проаналізовано та систематизовано застосування нетрадиційних для китайської академічної школи матеріалів і технік як естетичної та соціальної програми, що відображає розрив із соцреалізмом та пошук « нової правди » об'єкта; виокремлено та теоретично обґрунтовано тенденцію « нової формальності » у скульптурі 2000-х рр.; показано повернення до фігуративності та форми через призму цифрових технологій, а також у контексті крос-культурної взаємодії; проведено іконографічний та формальний аналіз костюма як формоутворюючого елемента в сучасній китайській скульптурі та носія культурного, соціального та політичного наративу на межі природного (тіло) та штучного (одяг); доведено, що трансформація академічної школи скульптури на початку ХХІ ст. є не запереченням сучасності, а її інтеграцією через якісний синтез традицій та новацій.

У першому розділі аналізуються історіографія, джерела та методи дослідження проблеми. Розглядається стан вивченості питання, починаючи з внутрішніх, китайських досліджень про мистецтво періоду 1980-х – 2020-х рр. Особлива увага приділяється китайській історіографії та еволюції поглядів на проблему концепції «сучасності» скульптури в роботах 1990-х – 2000-х рр., коли китайські мистецтвознавці активно шукали критерії для оцінки нових явищ. Виокремлюється універсально-синтетичний напрямок,

спрямований на дослідження загальної картини розвитку скульптури Китаю 1990-х – 2020-х рр. Розглядаються спроби універсалізації мистецтвознавчого погляду на розвиток сучасної скульптури у дослідженнях ключових критиків, зокрема Ден Пінсяна (邓平祥) та Сунь Чженьхуа (孙振华), чії концепції вплинули на формування офіційної критики. Окремий підрозділ присвячений українській історіографії, яка вступила у стадію наукового освоєння проблеми. Аналізується західна історіографія, що включає фундаментальні та узагальнюючі дослідження, а також роботи, які фокусуються на проблемі пошуку нової пластичної мови: матеріалах, техніці та концептуальних підходах. Досліджуються ключові джерела, що були залучені для написання дисертації, серед яких монографічні праці, каталоги виставок, статті у профільних мистецтвознавчих виданнях та матеріали виставок. Окремий акцент зроблено на вивченні методологічних підходів.

У другому розділі увага приділена аналізу етапів розвитку та особливостей періодизації сучасної скульптури Китаю, що є ключовим для розуміння її еволюції. Розділ охоплює період від становлення мистецтва «нової хвилі» 1980-х рр. до еволюції на початку XXI ст., розділяючи його на три основні фази. Перша фаза – становлення сучасної скульптури в контексті мистецтва «нової хвилі» 1980-х рр., відзначена «формальною революцією» та трансформацією скульптури як виду образотворчого мистецтва. Саме тоді з'являється «абсурдна скульптура» Ван Кепіна (王克平), що кидала виклик ідеологічним догмам. Досліджуються експерименти Бао Пао (包泡), який використовував нові матеріали та створював «утопічні» образи. Аналізується подолання «тілесних» табу у пластичних експериментах У Шаосяна (吴少湘) та пластична мова Фу Чжунвана (傅中望), який поєднував традиційну скульптуру, інсталяцію та редімейд. Друга фаза – скульптура 1990-х рр. у контексті пошуку нових пластичних виражальних засобів, коли акцент зміщується на концептуальні практики. У цьому контексті досліджуються експериментальні практики концептуальної скульптури Суй Цзяньго (隋建

国), аналізуються метаморфози Чжан Вана (展望), що концептуалізували формальні пластичні підходи. Розглядається монументальна мова у станковій формі та пластичні експерименти Чжу Міна (朱銘於), який об'єднав фігуратив та абстракцію. Зрештою, третя фаза – еволюція китайської скульптури початку ХХІ ст., що характеризується тенденціями «дескульптуризації». У цьому напрямку досліджуються редімейди та пластичні інсталяції Їнь Сючжень (尹秀珍), які використовують одяг та текстиль для створення соціальних коментарів та крос-культурні мотиви у концептуальних творах Сю Чжена (徐震), що стирає межі форми, об'єкту та видових якостей скульптури. Вивчається пластичний перформатизм скульптурних експериментів Чжан Хуаня (张洹), який використовує попіл та інші нетрадиційні матеріали.

У третьому розділі аналізуються тенденції розвитку скульптури Китаю на початку ХХІ ст.: пошук актуальних образів, інтеграція матеріалів, поява « нової формальності », фокусуючись на сучасних художніх процесах. Розділ в цілому вивчає нову пластичну мову сучасної скульптури Китаю у контексті інновації матеріалів та технік, що призвело до відмови від традиційного канону. Досліджується, як митці використовують промислові відходи, скло, пластик, текстиль та інші « нескульптурні » матеріали для розширення виражальних можливостей. Аналізується трансформація академічного напрямку в сучасній скульптурі початку ХХІ ст., де класичні підходи слугують відправною точкою для новаторства. На цьому тлі досліджуються пошуки авторського амплуа у творчості майстрів, які починали в академічному середовищі, таких як Лю Хуанчжан (刘焕章) та Пан Сіжоу (潘锡柔). Вивчається перехід від традиційного до нового та трансформація художніх засобів виразності у творчості Тянь Шісіня (田世信) та У Вейшаня (吴为山), що поєднують реалізм із символічною мовою. Окрема увага приділяється костюму як частині пластичного художнього образу сучасної скульптури Китаю, що відображає соціальні та культурні

зміни. Аналізується функція костюма у контексті реалістичних підходів, коли одяг у мові скульптури виступає на межі дійсного та художнього. Вивчається художня мова пластичної абстракції у контексті проблеми природного (тіло) та штучного (одяг), що порушує питання ідентичності та зовнішнього впливу. В цілому розділ підсумовує сучасні тенденції, виявляючи ключові стилістичні домінанти та найбільш актуальні теми, які хвилюють сучасних китайських скульпторів.

Дисертація завершується змістовними *висновками*, які узагальнюють результати дослідження та відповідають визначеним позиціям наукової новизни, меті та завданням дисертації.

Ключові слова: сучасна скульптура Китаю, скульптура «нової хвилі», концептуальна скульптура, пластична мова, інсталяція, редімейд, художня мова, нові матеріали та техніки скульптури.

ANNOTATION

Song Yanbo. Modern Chinese Sculpture: Typology and Artistic Imagery (late 20th – 21st centuries). – Qualification work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts in the specialty 17.00.05 – Fine Arts. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv; 2025.

The dissertation is devoted to the study of the formation, development and artistic features of modern Chinese sculpture in the period from the 1980s to the 2020s. The work highlights the key stages of the evolution of plastic language that occurred as a result of socio-political and cultural transformations in the People's Republic of China. The use of innovative materials, the expansion of the technical arsenal and the integration of cross-cultural motifs in the work of leading Chinese sculptors are studied, which contributed to the formation of a unique artistic identity against the background of the processes of "desculpturization" and the involvement of performative practices that radically changed the traditional understanding of sculpture. The disclosure of these issues, which cover a little-studied period determines the scientific relevance of the work as well as the need to systematize its artistic directions and periodization,.

The purpose of the study is to investigate and analyze the specifics of the development of modern Chinese sculpture in the context of changes, experiments and transformations of plastic artistic language, the emergence of new materials and techniques, and changes in the vectors of the evolution of sculpture as a phenomenon of Chinese fine art in the last third of the 20th – early 21st centuries.

The object of the study is modern Chinese sculpture as a type of fine art. *The subject of the study* is the issues of the development and transformation of modern Chinese sculpture in the context of the evolution of materials, techniques, plot-thematic and figurative-stylistic features.

The scientific novelty of the work lies in the fact that the dissertation is the first to carry out a comparative analysis of Chinese, Ukrainian and Western

historiography of the development of modern Chinese sculpture; methodological and axiological differences in approaches to the problem of the "modernity" of Chinese sculpture are revealed; a methodological apparatus for the analysis of modern Chinese sculptural practices that go beyond the traditional statuary and figurative understanding, in particular through the prism of the concept of "desculpturization", is substantiated and introduced into scientific circulation; The three-stage periodization of the development of modern Chinese sculpture is substantiated (1980s – "New Wave", 1990s – "conceptualization of form", 2000s – "desculpturization and cross-culturality"), which differs from the existing ones in the key criterion of transformation of the concept of "plastic form"; the use of materials and techniques that are unconventional for the Chinese academic school as an aesthetic and social program, reflecting the break with socialist realism and the search for a "new truth" of the object, is analyzed and systematized; the trend of "new formality" in sculpture of the 2000s is highlighted and theoretically substantiated; the return to figuration and form is shown through the prism of digital technologies, as well as in the context of cross-cultural interaction; an iconographic and formal analysis of the costume as a form-forming element in modern Chinese sculpture and a carrier of cultural, social and political narrative on the border between the natural (body) and the artificial (clothes) has been carried out; it has been proven that the transformation of the academic school of sculpture at the beginning of the 21st century is not a denial of modernity, but its integration through a qualitative synthesis of traditions and innovations.

The first chapter the historiography, sources, and research methods of the problem. The state of knowledge of the issue is considered, starting with domestic, Chinese studies on art from the 1980s to the 2020s. Particular attention is paid to Chinese historiography and the evolution of views on the problem of the concept of "modernity" of sculpture in the works of the 1990s and 2000s, when Chinese art historians actively sought criteria for assessing new phenomena. A universal-synthetic direction is distinguished, aimed at studying the general picture of the development of Chinese sculpture from the 1990s to the 2020s. Attempts to

universalize the art historical view of the development of modern sculpture in the studies of key critics, in particular Deng Pingxiang (邓平祥) and Sun Zhenhua (孙振华), whose concepts influenced the formation of official criticism, are considered. A separate section is devoted to Ukrainian historiography, which has entered the stage of scientific development of the problem. Western historiography is analyzed, which includes fundamental and generalizing research, as well as works that focus on the problem of finding a new plastic language: materials, techniques and conceptual approaches. Key sources that were involved in writing the dissertation are studied, including monographic works, exhibition catalogs, articles in specialized art historical publications and exhibition materials. Special emphasis is placed on the study of methodological approaches.

The second chapter focuses on the analysis of the stages of development and features of the periodization of modern Chinese sculpture, which is key to understanding its evolution. The section covers the period from the formation of the "new wave" art of the 1980s to the evolution at the beginning of the 21st century, dividing it into three main phases. The first phase is the formation of modern sculpture in the context of the "New Wave" art of the 1980s, marked by the "formal revolution" and the transformation of sculpture as a form of fine art. It was then that the "absurd sculpture" of Wang Keping (王克平) appeared, challenging ideological dogmas. The experiments of Bao Pao (包泡), who used new materials and created "utopian" images, are studied. The overcoming of "bodily" taboos in the plastic experiments of Wu Shaoxiang (吴少湘) and the plastic language of Fu Zhongwang (傅中望), who combined traditional sculpture, installation, and ready-made, are analyzed. The second phase is the sculpture of the 1990s in the context of the search for new plastic means of expression, when the emphasis shifts to conceptual practices. In this context, the experimental practices of conceptual sculpture by Sui Jianguo (隋建国) are explored, and the metamorphoses of Zhang Wang (国官) that conceptualized formal plastic approaches are analyzed. The monumental language in easel form and the plastic

experiments of Zhu Ming (朱銘於), who combined figurative and abstraction, are examined. Finally, the third phase is the evolution of Chinese sculpture in the early 21st century, characterized by tendencies of "desculpturization". In this direction, the ready-mades and plastic installations of Yin Xiuzhen (尹秀珍), who use clothing and textiles to create social commentary, and the cross-cultural motifs in the conceptual works of Xu Zheng (徐震), who blurs the boundaries of form, object, and species qualities of sculpture, are examined. The plastic performatism of the sculptural experiments of Zhang Huan (张洹), who uses ash and other unconventional materials, are studied.

The third chapter analyzes the trends in the development of Chinese sculpture at the beginning of the 21st century: the search for relevant images, the integration of materials, the emergence of a "new formality", focusing on modern artistic processes. The chapter as a whole studies the new plastic language of modern Chinese sculpture in the context of innovation in materials and techniques, which led to the rejection of the traditional canon. It examines how artists use industrial waste, glass, plastic, textiles and other "non-sculptural" materials to expand expressive possibilities. It analyzes the transformation of the academic direction in modern sculpture at the beginning of the 21st century, where classical approaches serve as a starting point for innovation. Against this background, the search for an authorial role in the work of masters who began in an academic environment, such as Liu Huangzhang (刘焕章) and Pan Xizhou (潘锡柔), is examined. The transition from traditional to new and the transformation of artistic means of expression in the works of Tian Shixin (田世信) and Wu Weishan (吴为山) are studied, combining realism with symbolic language. Special attention is paid to the costume as a part of the plastic artistic image of modern Chinese sculpture, reflecting social and cultural changes. The function of the costume is analyzed in the context of realistic approaches, when clothing in the language of sculpture acts on the border of the real and the artistic. The artistic language of plastic abstraction is studied in the context of the problem of the natural (body) and

the artificial (clothes), which raises questions of identity and external influence. In general, the section summarizes modern trends, identifying key stylistic dominants and the most relevant topics that concern modern Chinese sculptors.

The dissertation ends with meaningful conclusions that summarize the results of the research and correspond to the defined positions of scientific novelty, the goal and objectives of the dissertation.

Keywords: contemporary Chinese sculpture, "New Wave" sculpture, conceptual sculpture, plastic language, installation, ready-made, artistic language, new materials and techniques of sculpture.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Сун Я. Розвиток скульптури Китаю 1980–2020-х років у китайських дослідженнях про мистецтво. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. Т. XXVI. № 2. С. 102-108.
DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.02.07>
URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/50>
2. Тарасов В., Сун Я. Пошук нової пластичної мови сучасної скульптури Китаю у контексті інновацій матеріалів та технік. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 5. С. 145–152.
DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.16>
URL: <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/311>
3. Сун Я. Роль костюму як художнього засобу тілесної репрезентації в сучасній скульптурі Китаю. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2025. Т. XXVII. № 1. С. 177-186.
DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.01.15>
URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/66/>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Сун Я. Монументальна мова у станковій формі: пластичні експерименти Чжу Міна (朱銘於) на прикладі серії «Тай Цзі». *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*: тези доповідей. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 13–14 листопада 2024 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2024. С. 188-191. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-01/Methodology_Tesy_13-14_11_2024_9.pdf

2. Сун Я. «Абсурдна скульптура» Ван Кепіна (王克平) межі 1970-х – 1980-х років. *Дванадцяті наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 65-річчю заснування факультету теорії та історії мистецтва в НАОМА: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, НАОМА, 30 листопада 2024. С. 199-200.*
URL: https://www.platonconference.kiev.ua/documents/12_platon_chit.pdf
3. Сун Я., Тарасов В. Пластична мова Фу Чжунвана: скульптура, інсталяція, редімейд. *2nd International Scientific – Practical Conference «Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives»*, Klaipėda University, March 7th, 2025. Klaipėda, 2025. С. 166-169.
4. Сун Я. Від «строного» до «нового»: трансформація художніх засобів виразності у творчості китайського скульптора У Вейшаня (吴为山). *Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17-18 квітня 2025 року. Харків: ХДАДМ, 2025. С. 140-142.*
URL: www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/06/taranush-chitanna-2025.pdf

ЗМІСТ

ЗМІСТ	14
ВСТУП	18
 РОЗДІЛ 1	
ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	25
1.1. Стан вивченості питання та загальна історіографія проблеми	25
1.1.1. Розвиток скульптури Китаю 1980-х – 2020-х рр. у китайських дослідженнях про мистецтво	25
1.1.1.1. Проблема концепції «сучасності» скульптури в дослідженнях 1990-х – 2000-х рр.	26
1.1.1.2. Універсально-синтетичний напрямок: дослідження загальної картини розвитку скульптури Китаю 1990-х – 2020-х рр.	29
1.1.1.3. Спроби універсалізації мистецтвознавчого погляду на розвиток сучасної скульптури у дослідженнях Ден Піньсяна та Сунь Чженьхуа	34
1.1.2. Українська історіографія	39
1.1.3. Західна історіографія	51
1.1.3.1. Фундаментальні та узагальнюючі дослідження	51
1.1.3.2. Проблема пошуку нової пластичної мови сучасної скульптури Китаю: матеріали, техніка, концептуальні підходи	57
1.2. Методи та джерела дослідження	65
1.2.1. Методи дослідження	65
1.2.1.1. Методологічні підходи	55
1.2.1.2. Методи та техніки дослідження	66
1.2.2. Джерела дослідження	72
Висновки до першого розділу	74

РОЗДІЛ 2

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРІОДИЗАЦІЇ

СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ КИТАЮ 78

2.1. Становлення сучасної скульптури Китаю у контексті

мистецтва «нової хвилі» 1980-х рр. 78

2.1.1. «Формальна революція» 1980-х: трансформація скульптури як виду образотворчого мистецтва 78

2.1.2. «Абсурдна скульптура» Ван Кепіна (王克平) та «утопія» нових матеріалів у творчості Бао Пао (包泡) 81

2.1.3 Подолання «тілесних» табу у експериментах У Шаосян (吴少湘) 84

2.1.4. Пластична мова Фу Чжунвана (傅中望): скульптура, інсталяція, редімейд 87

2.2. Скульптура 1990-х рр. у контексті пошуку нових пластичних

виражальних засобів 89

2.2.1. Експериментальні практики концептуальної скульптури Суй Цзяньго (隋建国) 92

2.2.2. Метаморфози Чжан Вана (展望): концептуалізація форми у скульптурі та перформансі 98

2.2.3. Монументальна мова у станковій формі: пластичні експерименті Чжу Міна (朱銘於) 102

2.3. Еволюція китайської скульптури поч. ХХІ ст. 103

2.3.1. Тенденції «дескульптуризації» в редімейдах та пластичних інсталяціях Їнь Сючжень (尹秀珍) 105

2.3.2. Кроскульптурні мотиви у концептуальній інсталяції Сю Чжена (徐震): не межі форми, об'єкту та дійсності 109

2.3.3. Пластичний перформатизм скульптурних експериментів Чжан Хуаня (张洹) 113

Висновки до другого розділу 118

РОЗДІЛ 3

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СКУЛЬПТУРИ КИТАЮ НА ПОЧАТКУ XXI СТ.: ПОШУК АКТУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ, ІНТЕГРАЦІЯ

МАТЕРІАЛІВ, ПОЯВА «НОВОЇ ФОРМАЛЬНОСТІ» 122

3.1. Нова пластична мова сучасної скульптури Китаю у контексті

інновації матеріалів та технік 122

3.2. Трансформація академічного напрямку у сучасній скульптурі

початку XXI ст. 133

3.2.1. Пошуки авторського амплуа у творчості Лю Хуанчжана

(刘焕章) та Пан Сіжоу (潘锡柔) 135

3.2.2. Від традиційного до нового: трансформація художніх засобів

виразності у творчості Тянь Шисіня (田世信) та У Вейшаня

(吴为山) 139

3.3. Костюм як частина пластичного художнього образу сучасної

скульптури Китаю: реалізм, умовна формальність та

абстрагування 143

3.3.1. Костюм у контексті реалістичних підходів: не межі дійсного

та художнього 146

3.3.2. Умовна формальність як один з напрямків в художній

образності сучасної скульптури Китаю 147

3.3.3. Художня мова пластичної абстракції у контексті проблеми

природного (тіло) та штучного (одяг) 149

Висновки до третього розділу 153

ВИСНОВКИ 156

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 162

ДОДАТКИ 183

ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ 183

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ 183

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ 190

**ДОДАТОК Б. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ
ДИСЕРТАЦІЇ 243**

ВСТУП

Актуальність проблеми. Еволюція актуальних мистецьких практик безперервно змінює види й принципи традиційних форм творчості. Ця проблема стосується і скульптури, яку важко уявити без середовища, простору, впливу матеріалів, технологій та модернізації загалом.

Сам термін скульптура (雕塑) є результатом західної модернізації. З точки зору семантичного аналізу він буквально складається зі слів «різьбити» (雕) та «ліпити/моделювати» (塑). Як ключове поняття образотворчого мистецтва цей термін через японське посередництво був прийнятий на початку XX століття, з метою формального поєднання двох найбільш типових пластичних дій – власне, додавання (ліплення глиною, гіпсом, лиття) та віднімання (різьблення каменю, дерева). Узагальнення цих двох знайомих для традиційного китайського мистецтва практик стало концептуальним відповідником західного поняття «скульптура» [114, с. 78-79].

При цьому термін різьба/гравірування (雕刻) є традиційним, архаїчним поняттям, який характеризує передусім субтрактивні техніки різьблення по дереву, каменю, нефриту, мистецтво створення печаток. Саме в рамках модернізації він був протиставлений широкому поняттю скульптура, і став асоціюватися з ремеслом або традиційними пластичними формами.

В остаточному рахунку термін «скульптор» (雕塑家) закріпився у другій половині XX ст. у формі офіційного професійного титулу в освітній системі та мистецьких інституціях материкового Китаю вже після заснування КНР у 1949 р. Як вважають дослідники, це було необхідно для чіткого розмежування кордонів між новим, академічно освіченим скульптором (家) та традиційним майстром/ремісником (匠人). Ця коротка історія терміну важлива для усвідомлення вагомості ролі модернізації, яка багато в чому визначила характер та напрямки розвитку мистецтва скульптури Китаю у XX

– XXI ст. Відтак, бурхливий розвиток сучасного мистецтва Китаю зумовлює необхідність своєчасної фіксації етапу становлення сучасної скульптури. Вона значно відійшла від традиційних форм до новаторських підходів і відкрила широкі можливості для регіонів, шкіл та окремих митців у царині різноманітних пластичних експериментів. Усвідомлення цього визначає актуальність дослідження.

Як підкреслює Ван Мінсянь (王明贤), куратор китайського павільйону на Венеціанській бієнале у 2006 р., у контексті історії сучасного мистецтва Китаю, скульптура ніколи не була на чільному місці [74], з чим важко не погодитись. З одного боку, сучасне мистецтво природно більше зорієнтоване на концептуальну модель художнього мислення, тому в його становленні та еволюції в китайських дослідженнях про мистецтво особливість певного виду мистецтва не надто підкреслюється. З іншого боку, китайські скульптори під час руху «нової хвилі» у 1980-х роках виглядали порівняно більш консервативними, через що арт-критики часто не зараховували їх до умовного кола актуальних художніх практик, лишаючи нібито за рамками ключових трансформацій в образотворчому мистецтві.

На наш погляд, оцінка скульптури як вторинного або повільного у сенсі трансформацій мистецтва є вкрай неповною та некоректною. На сьогодні для китайської пластики органічним є стан крос-культурної взаємодії з його стратегіями видозмін старого – у нове, традиційного – в актуальне. Сьогодні феномен китайської експериментальної пластики природно вписався в контекст загальноєвропейського розвитку сучасної мови скульптури, що можна простежити в репертуарі чи не усіх світових арен (бієнале, аукціонів, виставково-експозиційних просторів).

Наразі, пластика як авторське висловлювання дає змогу експериментувати у форматі творчого пошуку, який при цьому не вимагає великих інвестицій для реалізації. Саме тому експериментальна мова активно розвивається насамперед у межах станкової скульптури, а також у рамках змішаних жанрів: здебільшого інсталяції та арт-об'єкту. Значно меншою

мірою простір пластичного експерименту зачіпає монументальну скульптуру, проте й тут помітні тенденції до пошуку нових форм висловлювання.

Важливим чинником є й одночасна репрезентація китайського мистецтва скульптури як у рамках академічних експозицій, так і у форматах сучасного мистецтва. Наприклад, у творчості Лю Хуанчжан, Тянь Шисінь, Пан Сіроу, У Вейшаня та низки інших авторів академізм органічно поєднується із сучасним творчим пошуком. В окремі періоди своєї творчості вищезгадані скульптори працювали одразу в кількох пластичних регістрах, що очевидно вказує на необхідність обґрунтування експериментальних практик як творчого методу і засобу художнього генезису.

У сучасному Китаї активно розвивається ландшафтно-середовищна скульптура, яка також являє собою широкий експериментальний простір. Ґрунтуючись на здобутках монументальної пластики другої половини ХХ ст., що дуже часто відображала пряме політичне замовлення, новітня середовищна скульптура намагається знайти нову сюжетність та оновити художню мову. Цей процес активно розвивається як в урбаністичному просторі, так і в межах ландшафтного контексту, що також додає мистецьким пошукам багатства внутрішнього художнього змісту.

Отже, можна констатувати, що китайська сучасна скульптура Китаю є досить масштабним феноменом для обґрунтування та узагальнення. **Актуальність проблеми** полягає саме у необхідності цілісного, комплексного та нового погляду на цей феномен, що також зумовлює подальші перспективи її аналізу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати специфіку розвитку сучасної скульптури Китаю у контексті змін, експериментів та

трансформацій пластичної художньої мови, виклику нових матеріалів та технік, зміни векторів еволюції скульптури як феномену китайського образотворчого мистецтва останньої третини XX – початку XXI ст.

Визначена обумовлює основні **завдання дослідження**:

- провести історіографічний аналіз китайської, української та західної наукової літератури з проблематики дослідження;
- визначити та систематизувати етапи розвитку сучасної китайської скульптури (1980-ті – поч. XXI ст.), окресливши її перехідні форми від «формальної революції» до концептуальних практик;
- дослідити експериментальні практики китайських скульпторів кінця XX – початку XXI ст. з метою встановлення критеріїв трансформації скульптури як виду мистецтва, зокрема тенденцій «дескульптуризації» та пластичного перформатизму;
- проаналізувати інноваційний потенціал матеріалів та технік у сучасній китайській скульптурі XXI ст.
- обґрунтувати вплив на трансформацію сучасного репертуару скульптури Китаю академічного та експериментального напрямків;
- здійснити комплексний аналіз елемента «костюм» у художньому образі сучасної китайської скульптури, визначивши його семантичну функцію як засобу відображення кроскульптурних мотивів та художньої мови пластичної абстракції на межі дійсного та умовного.

Об'єктом дослідження є сучасна скульптура Китаю як вид образотворчого мистецтва.

Предмет дослідження – проблематика розвитку та трансформації сучасної скульптури Китаю у контексті еволюції матеріалів, технік, сюжетно-тематичних та образно-стилістичних особливостей.

Межі дослідження. Хронологія дослідження впливає із загальних процесів розвитку образотворчого мистецтва Китаю та включає періоди, що так чи інакше дотичні до формування концепції сучасності скульптури Китаю, а саме кін. XX – поч. XXI ст. (1979 – 2020 рр.).

Матеріали дослідження включають монографії, фахові публікації у періодичних виданнях, дисертації, статті з електронної мережі Інтернет, музейні та приватні зібрання творів сучасної китайської скульптури.

Обрана **методологія аналізу** сучасної скульптури Китаю є комплексною, поділяючись на загальнонаукові та спеціальні мистецтвознавчі методи. На *загальнонауковому рівні* застосовувався історико-хронологічний метод для відстеження еволюції форм з кінця ХХ століття та зв'язку мистецьких змін із соціокультурними етапами. Для логічної структури і узагальнень використовувалися методи дедукції та індукції, а порівняльний метод став ключовим для зіставлення китайських течій із західним (наприклад, поп-артом) та традиційним мистецтвом. Група *спеціальних методів* безпосередньо спрямована на аналіз твору, включаючи техніко-технологічний аналіз матеріалів (промислова сталь, текстиль) та морфологічний аналіз об'єму і структури. Додатково були введені спеціальні методи, такі як типологізація (за матеріалом, жанром, стилем) та метод просторової деконструкції, що є критично важливим для диференціації традиційної пластики від інсталяції та редімейду.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

- вперше здійснено порівняльний аналіз китайської, української та західної історіографії розвитку сучасної китайської скульптури; виявлено методологічні та аксіологічні розбіжності у підходах до проблеми «сучасності» скульптури Китаю;
- обґрунтовано та введено в науковий обіг методологічний апарат для аналізу сучасних китайських скульптурних практик, що виходять за межі традиційного статуарного та фігуративного розуміння, зокрема через призму концепції «дескульптуризації»;
- обґрунтовано триетапну періодизацію розвитку сучасної китайської скульптури (1980-ті – «нова хвиля», 1990-ті – «концептуалізація форми», 2000-ні – «дескульптуризація та крос-культурність»), яка відрізняється

від існуючих за ключовим критерієм трансформації поняття «пластична форма»;

- проаналізовано та систематизовано застосування нетрадиційних для китайської академічної школи матеріалів та технік як естетичної та соціальної програми, що відображає розрив із соцреалізмом та пошук «нової правди» об'єкта;
- виокремлено та теоретично обґрунтовано тенденцію «нової формальності» у скульптурі 2000-х рр.; показано повернення до фігуративності та форми через призму цифрових технологій, а також у контексті крос-культурної взаємодії;
- проведено іконографічний та формальний аналіз костюма як формоутворюючого елемента в сучасній китайській скульптурі та носія культурного, соціального та політичного наративу на межі природного (тіло) та штучного (одяг);
- доведено, що трансформація академічної школи скульптури на початку XXI ст. є не запереченням сучасності, а її інтеграцією через якісний синтез традицій та новацій.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що дисертація надає універсальне, цілісне та обґрунтоване з наукової точки зору уявлення щодо розвитку феномену сучасної скульптури Китаю, особливо у контексті аналізу трансформацій та експериментальних практик скульптури.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання основних положень і матеріалів дисертації у навчальному процесі (у лекційних курсах із живопису), для розробки навчально-методичних посібників і програм теоретичних курсів із тематики регіонального китайського живопису.

Особистий внесок здобувача. Авторкою досліджено розвиток сучасної скульптури Китаю упродовж останньої третини XX – початку XXI ст. на тлі загального контексту еволюції образотворчого мистецтва Китаю. Головні наукові результати роботи отримані автором особисто.

У статті, виконаній у співавторстві з канд. іст. наук, доц. Тарасовим В.В. (№ 1), авторкою проведено історіографічний аналіз, досліджено ключові «кейси» китайських фахівців, які вивчали проблему сучасної скульптури Китаю

Апробація результатів дослідження відбувалась на всеукраїнських і міжнародних науково-практичних конференціях: *Монументальна мова у станковій формі: пластичні експерименти Чжу Міна (朱銘於) на прикладі серії «Тай Джі» (1980-ті – 1990-ті рр.)*. Тези VI Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», НАОМА, 13–14 листопада 2024 р.; *«Абсурдна скульптура» Ван Кепіна (王克平) кін. 1970-х – поч. 1980-х рр.* Дванадцяті Платонівські читання. НАОМА, 30 листопада 2024 р; *Пластична мова Фу Чжунвана: скульптура, інсталяція, редімейд*. 2nd International Scientific - Practical Conference «Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives» on March 7th, 2025; *Від «строгого» до «нового»: трансформація художніх засобів виразності у творчості китайського скульптора У Вейшаня (吴为山)*. Міжнародна наукова конференція «Другі Таранушенківські читання», ХДАДМ, 17-18 квітня 2025.

Публікації. Основні положення дисертації оприлюднені в 7 наукових публікаціях: 3 з них – у фахових наукових збірках, що входять до переліку МОН України, 4 – у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура та обсяг роботи. Робота містить вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел (187 позиції) та ілюстрації (104 позиції). Загальний обсяг роботи із анотаціями і додатками складає 244 стор., основний текст – 161 стор.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан вивченості питання та загальна історіографія проблеми

1.1.1. Розвиток скульптури Китаю 1980-х – 2020-х рр. у китайських дослідженнях про мистецтво. Китайські дослідження про мистецтво переважно зосереджуються навколо трьох напрямків, які репрезентують найбільш важливі проблеми у розвитку мистецтва скульптури.

У першу чергу, цілком логічним та природнім напрямком є дослідження самого базового концепту «сучасність», який принагідно до практик скульптури має виразні особливості у хронології, внутрішньому змісті та способах вираження. Для китайського мистецтвознавства зазначена проблема є особливо важливою ще й через прямий зв'язок сучасної скульптури із традиційним мистецтвом, що потребує демаркації цих двох різних систем художнього мислення (традиційної та інноваційної).

Наприклад, Інъ Цзінань (尹吉男) вважає особливо значущим фактором у розвитку скульптури використання сучасними китайськими митцями «традиційних культурних ресурсів Китаю», до яких він відносить, передусім, нематеріальну спадщину: філософія, естетику, даоські або конфуціанські художні принципи, що мають можливість проявляти себе у будь-яких формах та матеріалах [97, с. 123].

Не менш важливе значення має напрямок аналізу мистецтва скульптури як окремого виду образотворчого мистецтва, що володіє характерними ознаками універсальності, спирається на розвинену образно-стилістичну парадигму та демонструє властиву еволюційну динаміку. Такий підхід дозволяє визначити та простежити основні етапи у формуванні стилєвих «обличч» скульптури, а також є основою для внесення історії скульптури до загальної історії образотворчого мистецтва Китаю.

Наприклад, як вважає Лу Є (卢野), безперервність розвитку є ключовою характеристикою історії мистецтва Китаю. На цьому тлі скульптура виступає як доказ потенціалу китайських художніх традицій, що зберігають здатність до універсалізму [47, 116].

Ще більш гостро здійснює постановку цієї проблеми Цзен Фансен (曾繁森), для якого еволюція образотворчого мистецтва Китаю на сучасному етапі долає два виклики. Вчений представляє їх як комбінацію між технікою та художнім мисленням, які здатні бути або сучасними, або звертатися до традиційних практик. У цьому сенсі винятковою є роль скульптури, як більш «матеріального» мистецтва, яке при цьому здатне на широку образну виразність [4, с.80-81].

Також видова репрезентація скульптури є інструментом для аналізу регіональних шкіл та локальних напрямків, що, безумовно, збагачує загальну картину розвитку скульптури.

Зрештою, важливу роль виконують дослідження творчості конкретних митців, які упродовж 1980-х – 2020-х рр. формують китайську художню арену скульптури. Для китайської історіографії персонологічний аспект є цінним методом для виявлення нових імен та ствердження на основі їх творчих біографій феноменологічного значення у розвитку скульптури. Це впливає і на визначення умовної мистецької ієрархії, яка в китайській традиції аналізу відіграє непересічну роль.

Зважаючи на завдання дослідження проаналізуємо перші два напрямки як найбільш репрезентативні у контексті аналізу розвитку скульптури Китаю 1980-х – 2020-х рр. у китайських дослідженнях про мистецтво.

1.1.1.1. Проблема концепції «сучасності» скульптури в дослідженнях 1990-х – 2000-х рр. Одним з найбільш важливих питань в дослідженні сучасної скульптури Китаю є сама концепція «сучасності», яка дозволяє відділити традиційне від модернізаційного та сформувати об'єктивний погляд на процеси розвитку пластичних мистецтв.

Значна кількість досліджень зосереджена на проблемі відправної точки у розвитку скульптури, яка вперше визначає нові якості пластичної мови як актуальні, сучасні, концептуально визначені. В більшості досліджень такої позиції китайські вчені визначають самодіяльну виставку «Зірок» 1979 р. у Пекіні («星星” 美展在北京). За словами Сан Пенгс, ця подія стала «важливою віхою в сучасній китайській скульптурі» [176, с. 333], хоча її значення помітне в цілому в розвитку сучасного мистецтва Китаю. Серед скульпторів важливу роль в експозиції «Зірок» відіграв молодий митець Ван Кепін, роботи якого «Тиша» та «Ідол» набули значення соціокультурного маніфесту [140].

Подібну вагому роль виставки «Зірок» як першої ознаки появи нового мистецтва, можна побачити у висновках Лю Чун (刘淳), який пов'язує нову еру у китайському мистецтві із зазначеною подією [41, с. 32-33]. Сунь Чженьхуа (孙振华) бачить у подіях виставки «Зірок» народження сучасної актуальної скульптури, яка долучила формально-пластичну мову до простору арт-критики, так як почала нарівні із живописом виражати громадянську позицію по важливим питанням [62, с. 25].

Не дивлячись на те, що саме період початку 1980-х рр. з точки зору китайських дослідників є своєрідним конвенційним стартом для «сучасності», для образотворчого мистецтва як окремого виду, існує і інша хронологія. В її межах «сучасність» є тривалим процесом трансформації традиційного китайського мистецтва, вираженого переважно у живописі, скульптурі та мистецтві ландшафтних просторів, що охоплює майже сто років. Відтак, поняття «сто років сучасності» достатньо часто зустрічається у китайських дослідженнях про мистецтво, що торкаються проблеми «старого» та «нового» [145].

Наприклад, такою є стаття Сунь Хе (孙贺), присвячена проблемі зміни академічного статусу образотворчого мистецтва. Вчений розглядає умовний

період у сто років як привід для більш ретельного осмислення сутності змін, які часто є «не стільки новими ідеями, скільки інтегрованою традицією» [59].

Чень Ліші (陈力石) підкреслює, що сто років – це умовна «довжина сучасності живопису», яку можна використати в якості маркера для інших видів мистецтва [6, с. 119-120]. Цю думку можна доповнити точкою зору Лан Шаоцзюнь (郎绍君), в аналізі якого «сучасність» є умовною категорією, що не пов'язана із актуальними значеннями (нова форма, нові матеріали, нові змісти). По суті вчений стверджує, що кожен період китайського мистецтва мав власну «сучасність»: етап переосмислення традицій та пошуку нових напрямків. У цьому сенсі «сто років сучасності» є хорошим приводом для чергової демонстрації взаємного переходу традиції в інновацію і навпаки [28, с. 70-72].

В історіографічному сенсі важливу роль для визначення сутності поняття «сучасна скульптура» відіграла Китайська міжнародна виставка-альманах скульптури у Пекіні (2009 р.). Як вважає Ден Пінсян (邓平祥), саме там вперше була здійснена спроба узагальнити проблему та окреслити інноваційні художні якості скульптури як своєрідний «актуальний портрет».

Вчений звертає увагу на три акценти, які в цілому сформували бачення дослідників та митців. По-перше, це нова формальність пластики, яка виражає інший підхід до статурності, форми тіла людини та знімає з порядку денного традиційні постулати «гармонії» та «балансу». По-друге, нова естетика матеріалів, яка відтепер не є нормативною практикою: будь що здатне виражати пластичну ідею; не існує кордонів між художником та матеріалом. По-третє, авторська точка зору здатна розглядатись як концептуальне бачення. Іншими словами, мистецтво скульптури є авторським поглядом на світ, рамки якого не формуються правилами чи канонами (крім випадків свідомого вибору митця) [12, с. 58-59].

У подальшому зазначена концепція трьох акцентів сучасності скульптури стала найбільш типовою точкою зору, яка в тому чи іншому контексті присутня в сучасних дослідженнях [145].

Наприклад, Ю Мінган (于明刚) охарактеризував таку модель бачення сутності китайського мистецтва скульптури як ознаку «великої свободи», що стала запорукою стрімкого розвитку публічних жанрів (наприклад, міської пластики та ландшафтної скульптури), а також віддзеркалилось у концептуальних міжжанрових підходах (приміром, у інсталяції) [100, с. 43-44].

1.1.1.2. Універсально-синтетичний напрямок: дослідження загальної картини розвитку скульптури Китаю 1990-х – 2020-х рр. У першу чергу, в окремий напрямок виділимо дослідження, які звертаються до аналізу розвитку китайської сучасної скульптури як *універсального явища*. У таких роботах домінує історико-хронологічний підхід, формуються базові визначення для ключових феноменів, обґрунтовується концептуальне бачення мейнстрімних процесів.

На наш погляд, важливе значення у цьому напрямку мають дослідження Ван Лін (王林) середини – другої половини 1990-х рр., в яких китайська сучасна скульптура чи не вперше постає як художній феномен, що характеризується усіма ознаками такого статусу. Приміром, Ван Лін вказує на виражену тенденцію до модернізації, яка простежується у застосуванні експресивних формальних прийомів, не характерних для традиційної пластичної художньої культури Китаю (деструкція, тілесні трансформації, поєднання скульптурних та не скульптурних матеріалів) [73, с. 8-9].

З початку 2000-х рр. в китайських дослідженнях про мистецтво скульптура вже характеризується як, свого роду, дзеркало мистецьких трансформацій. Наприклад, Тан Яо (唐尧) у середині 2000-х рр. виступає із аналізом загального розвитку сучасної скульптури на прикладі зміни сюжетного репертуару з експресивного на оповідний, акцентуючи на тому, що традиція починає знаходити своє місце у концептуальній мові сучасної скульптури [68, с. 41].

Важливе значення для ствердження узагальненого бачення китайської скульптури має у цей час доробок відомого китайського мистецтвознавця

Сунь Чженьхуа (孙振华). Його численні статті показують вкрай важливу картину поступу китайського скульптурного художнього мислення, як індикатора трансформацій. Наприклад, досліджуючи абстрактну пластику Чжоу Пеншена, вчений показує широку панораму змін у мистецьких підходах, дозволяючи творчості конкретного митця бути компонентом у більш системних процесах еволюції мистецтва скульптури [61, с. 32-33].

Як і інші дослідники, що шукають узагальнені форми аналізу, Сунь Чженьхуа підіймає питання напрямків розвитку сучасної скульптури, прагнучи виявити актуальні тенденції. У цьому сенсі виділимо його аналітичний огляд розвитку скульптури Китаю за тридцять років (1980-ті – 2010-ті), як важливу пропозицію для вчених представити цей вид мистецтва «у природному стані постійного руху та змін». Відштовхуючись від такого методологічного принципу дослідник стверджує, що, для прикладу, сутністю періоду 1980-х рр. був пошук формальних аспектів художньої мови, що дозволяло молодим скульпторам рефлексувати «у стилях та сенсах західного модернізму» [63, с. 156-158].

Питання про взаємозв'язок умовно «старого» (традиції) та «нового» (інновації), є, на думку Сунь Чженьхуа, проблемою генези мистецтва скульптури «всередині» китайського мистецтва як такого. При цьому погодимося з актуальністю піднятої вченим проблеми: як китайські за народженням скульптори можуть навчатися у західної скульптури (особливо сучасної західної скульптури після Огюста Родена, 1840-1917), і при цьому продовжувати свої традиції? Сунь Чженьхуа наполягає на тому, що відповіддю на це питання є творчість іменитих сучасних майстрів скульптури, які наочно показують моделі співіснування традиційного китайського з «новим» китайським [63, с. 160].

Підкреслимо, що універсальне значення розвитку скульптури для образотворчого мистецтва Китаю, підкреслено Сунь Чженьхуа і на важливих академічних форумах. Наприклад, дослідник неодноразово звертався до аналізу питань академічного навчання скульптури, з точки зору урахування

«уроки історії» та характеру розвитку художньої мови цього виду мистецтва [60, с.14].

Багаторічним дослідником китайської скульптури є Хе Гуйянь (何桂彦) професор та директор Інституту сучасного мистецтва Сичуаньської академії образотворчих мистецтв. В його численних публікаціях представлені найбільш важливі аспекти розвитку скульптури, проте центрального значення набуває його точка зору щодо етапів розвитку сучасної скульптури, їх характеристики та обґрунтування [145].

У науковому доробку вченого виділимо три публікації, які, на наш погляд, віддзеркалюють дослідження найбільш актуальній тенденції в аналізі скульптури Китаю.

Так, Хе Гуйян розглядає практики еволюції пластичного мистецтва як важливий елемент в загальному плинні актуальних мистецьких практик, які вже наприкінці 1990-х рр. стинулися із «викликом традиції». Сам факт існування тисячолітньої культури Китаю визначав, на думку Хе Гуйяна, відправну точку у художньому мисленні цілих поколінь митців. Таким чином, скульптура Китаю наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. постала перед дилемою «перекодування» мистецтва, зміни вектору розвитку художньої філософії. Це включало і поновлення дискусій про західний модернізм і власну китайську парадигму осучаснення стилістичних концепцій [20, с. 51-53].

Більш розлого на прикладі скульптури зазначена проблема показане Хе Гуйяном у дослідженні із арт-критичною позицією, яку вчений формулює як питання: чи завершилась модерністська скульптура Китаю? Вчений дотримується точки зору, що практично увесь період 1980-х рр. в пластичному мистецтві тривав етап інтеграції та переосмислення західних художніх течій початку ХХ ст., що стало природною реакцією молодих митців на попередні «десятиріччя стримування» (власне культурне революцію та її наслідки). Проте з початком ХХІ ст. почали набувати нового значення художні концепції, що напряду не впливали із формальних

пошуків: новими стали і матеріали, і підходи до образного вираження. Це призвело до ефекту скульптурної регресії, яка проявила себе як період очкування та саморефлексії митців [21, с. 29-30].

Усе зазначене Хе Гуйян підсумовує у дослідженні, в якому пропонує власне бачення вирішення зазначеної проблеми. Результатом його аналізу є пропозиція актуалізувати питання художньої мови скульптури, як одне з головних у проблематиці художньої ідентичності [22, с. 13-14].

Позиція Хе Гуйяня щодо типологізації розвитку сучасної китайської скульптури значно відрізняється від більш лінійних та формалістичних підходів, таких як розглянута вище «тріада» Ден Пінсяня, хоча ці підходи охоплюють спільні історичні етапи. Ключова відмінність полягає у визначенні самого терміну «сучасність» принагідно до розвитку скульптури.

Хе Гуян наполягає, що «сучасність» сучасної китайської скульптури є «багат шаровою і багаторакурсною», а траєкторія її розвитку не дозволяє чітко виокремити якусь одну складову як центральну. Таким чином, він пропонує дивитися на історію скульптури не з єдиної точки зору, а множинним поглядом, який представляє чотири різні кути зору: локалізація сучасності, генеалогія західної скульптури, академічна система та загальний контекст сучасного мистецтва. Такий підхід робить його типологію багатовимірною та динамічною. [21, с.30].

Для Хе Гуяна розвиток скульптури – це історія зміни основних концептуальних завдань. Якщо у 1980-х роках, за його словами та за словами Сунь Чженьхуа, головним завданням була «формальна революція» та побудова стилю в сенсі модернізму, то вже у 1990-х фокус зміщується на прийняття досягнень концептуального мистецтва та втручання у реальний культурний контекст (по суті як трансформація від фокусу на формі – до фокусу на ідеї). Після 2000 року відбувається черговий зсув: роботи обертаються навколо тем ідентичності, статі, тіла і виявляють ознаки «дескульптури», де межі між скульптурою, інсталяцією, відео-артом і концептуальним мистецтвом стають дедалі більш нечіткими [22, с. 14].

Таким чином, Хе Гуян бачить історію сучасної скульптури як постійне «перекодування» мистецтва, де кожен новий етап є відповіддю на змінений соціальний та культурний контекст, у даному разі – від «антимонументальності» до глобалізації та мультикультурності.

Концепція «перекодування» (або «рекодування»), яку використовує Хе Гуян у контексті сучасної китайської скульптури, означає фундаментальну зміну художніх стратегій, мови та наративу, що відбувається під впливом глобалізації та зміни соціально-культурного контексту. В цілому вчений простежує декілька важливих змін.

По-перше, трансформацію художньої мови, що виходить за межі форми. Якщо митці-експериментатори 1980-х років акцентували на «формальній революції» та боротьбі за автономію форми та мови, то «перекодування» означає відхід від цієї формальної обмеженості. Скульптура перестає бути суто тривимірним об'єктом, а художники починають активно «кодувати» свої ідеї, використовуючи елементи інсталяції, архітектури, концептуального мистецтва та мультимедіа. Хе Гуян прямо вказує, що існуючі межі між скульптурою та інсталяцією стають дедалі тонкішими, аж до вищої фази перекодування – процесу «дескульптуризації», коли молоді митці більше не обмежуються існуючими парадигмами скульптури, а зосереджуються на скульптурному мисленні (ідеї), що призводить до творів, які виявляють міжпредметні та мультидисциплінарні ознаки [20, с. 53].

По-друге, «перекодування» стосується реконструкції наративу та художньої риторики, що означає локалізацію світового дискурсу скульптури. У певному сенсі, це є відповіддю на глобалізацію, яка охопила китайське мистецтво після виходів на міжнародні арени на початку 1990-х рр., що актуалізувало «міжнародну художню мову у рамках китайської» для перекладу та реконструкції власного «китайського досвіду» [там само].

На наш погляд, взаємопов'язаність академічного та науково-дослідного дискурсів скульптури можна вважати однією з типових властивостей в історіографії питання початку XXI ст. Ще з кінця 1990-х рр. стає помітною

тенденція до пошуку регіонального художнього обличчя китайської сучасної пластики, що виявило в якості ключової проблеми питання локальних художніх шкіл скульптури. Наприклад, згадаємо важливу статтю Цзоу Вень (邹文), яка відкрила для широкого загалу скульптурну школу Ченду [115, с. 25].

Не дивлячись на те, що Пекінська школа очевидно домінує у процесах актуального мистецтва, присутність регіональних художніх репертуарів, за словами Лі Чжаоя (李朝霞), компенсує «моноформатність» столичного вектору розвитку [31, с. 86].

1.1.1.3. Спроби універсалізації мистецтвознавчого погляду на розвиток сучасної скульптури у дослідженнях Ден Пінсяна та Сунь Чженьхуа. Актуальність концепту «сучасності» в китайських мистецтвознавчих роботах пов'язана із визначенням ролі та місця скульптури в загальній еволюції образотворчого мистецтва Китаю, особливо у період із 1980-х до початку 2020-х років. Ключовим концептом у цих дослідженнях є поняття «сучасність» скульптури, яке має виразні особливості у хронології, змісті та способах вираження. Важливим джерелом є теоретичні узагальнення самих китайських дослідників, наприклад, тріадна схема аналізу сучасної скульптури, запропонована Ден Пінсяном. Схема включає нову формальність пластики, нову естетику матеріалів та новизну авторської художньо-образної точки зору. Ці елементи безпосередньо вказують на критерії для створення типології та аналізу образності, так як пошук нової пластичної мови відбувається у контексті інновації матеріалів та технік, що є ще одним важливим джерелом дослідження. Так, твори таких митців, як Суй Цзяньго, Джу Мін, Сюй Бін, Цай Гоцян та Гу Венда, демонструють залучення експериментальних матеріалів (пластмас, полімерів, редімейду), які трансформують образну суть творів. Впровадження цих «нескульптурних» матеріалів збагачує естетику, створюючи своєрідний художній фундамент, де класична пластична основа взаємодіє з новітніми підходами. Тріадну схему аналізу сучасної скульптури, запропоновану китайським дослідником Ден

Пінсяном (邓平祥), розглядають як важливе теоретичне узагальнення, що допомагає структурувати розуміння сутності та розвитку новітнього скульптурного мистецтва Китаю, особливо у період із 1990-х років до сьогодення.

Схема Ден Пінсяна складається з трьох ключових компонентів (тріади), які характеризують твір сучасної скульптури. Перший аспект стосується нової формальності пластики та є віддзеркаленням композиційно-пластичної мови твору та його структури. Він зосереджується на інноваціях у формоутворенні, виражених у відході від традиційних реалістичних форм до деконструктивних або абстрактних рішень. Вагомим складником цього аспекту Ден Пінсян також розглядає тенденцію переосмисленні простору, що актуалізує важливе питання того, як саме і у яких формах скульптура взаємодіє з навколишнім простором, включаючи інсталяційні та т.зв. site-specific (тобто прикуті до конкретного місця, репрезентовані виключно у певному контексті) роботи. Усі зазначені вище особливості демонструють синтез класичних прийомів пластичної мови із експериментальними методами.

Другий аспект тріади «сучасності» скульптури визначений Ден Пінсяном як нова естетика матеріалів. Цей елемент акцентує увагу на використанні та естетичній цінності розширення репертуару матеріалів, аж до впровадження в художній обіг «нескульптурних» або нетрадиційних матеріалів. Звісно, сам факт присутності нового «фізичного носія скульптури» є ознакою поступової концептуалізації образних рішень. Концептуальна роль матеріалу проявляється у тому, що він перестає бути лише носієм форми, стаючи натомість частиною художнього висловлювання та перебираючи на себе додатковий символічний або соціальний зміст (наприклад, поширений прийом контрасту між умовно «дорогим» та «дешевим», природним та штучним). Закладена у цьому потенціалі зміна уявлення про пластичність і фактуру скульптурного твору є природним наслідком нової естетики матеріалів

В якості третього аспекту Ден Пінсян розглядає параметр новизни авторської художньо-образної точки зору, що виступає у рамках «тріади» найбільш концептуальним аспектом, який стосується ідейного наповнення та світогляду митця. Наприклад, актуальність образності є, на думку вченого, відображення сучасних соціальних, політичних, культурних або філософських проблем, що визначає увагу до тем урбанізації, екологічного буття, ідентичності в національних масштабах або соціальних підтекстах. Точка зору є також вираженням оригінальності авторської концепції, яка є унікальним осмисленням та інтерпретацією теми, що зазвичай виходить за межі традиційних наративів. Тим не менше, саме для китайського контексту є вкрай характерним перебувати у діалозі із традицією, де переосмислення або критичне використання традиційних китайських символів і форм у сучасному контексті, веде до створення нових образних сенсів.

Концепція Ден Пінсяна дозволяє мистецтвознавцям та критикам не просто описувати твір, а систематично аналізувати його сучасний статус і визначати, наскільки він відповідає новій художній мові сучасної скульптури Китаю. У цьому сенсі, «тріада» стала одним із базових теоретичних інструментів для дослідження типології та художньої образності сучасного пластичного мистецтва.

Частиною загальної концепції «тріади», яка все одно в більшості націлена на виявлення типових рис у розвитку скульптури, є теорія Ден Пінсяна щодо трьох ключових тем у сучасному скульптурному мистецтві Китаю: безумовної, публічної та особистої [12, с. 58-59].

Безумовна або «зрозуміла сучасність» (当然的现代性) стосується необхідності та неминучості входження китайського мистецтва у глобальний сучасний контекст, ухвалення міжнародних художніх мов та форм. Публічність або «храмовість» (公共性和庙堂性) виражає дослідження дихотомії між публічною функцією скульптури (взаємодія з масовою культурою та міським простором) та її сакральністю, яка часто виражена у ідеологічній або меморіальній функції. По суті, Ден Пінсян підкреслює місце

скульптури у осмислення ролі мистецтва як соціокультурного фактору єдності спільноти.

Зрештою, тема особистості розглядається Ден Пінсяном як пошук балансу між індивідуальною творчістю та національними завданнями (个人性和民族性), де вивчення балансу між індивідуальним художнім висловлюванням на рівні особистого авторського стилю та потреба у збереженні національної ідентичності врівноважують одна одну.

Концепція «трьох тем» закладають теоретичний фундамент, який пізніше був використаний для формування більш конкретної «тріадної схеми аналізу», про яку йшлося раніше [там само].

Більш глобальні культурологічні та філософські роздуми пропонує Ден Пінсян у статті про форми еволюції китайської скульптури в майбутньому, висуваючи гіпотезу про те, що Китай на початку XXI ст. переживає власне «Відродження», яке за параметрами кількості та якості художніх змін можна співставити із італійським кватроченто. Для вченого китайське Відродження є не просто копіювання європейського Ренесансу, а унікальний процесом, який пов'язаний із культурним самоусвідомленням та переосмисленням власної тисячолітньої традиції. Він припускає, що китайське мистецтво, включаючи скульптуру, стоїть на порозі синтезу – злиття східної філософії та естетики з західними модерністськими та постмодерністськими формами, що веде до формування нової самобутньої художньої мови.

Для вирішення завдань нашого дослідження стаття має значення як відповідь на дискусію між діяхронізмом (послідовним розвитком стилів, як у західному мистецтві) та синхронізмом (співіснуванням різних стилів у сучасному Китаї). Точка зору Ден Пінсяна пояснює чому в сучасній китайській скульптурі одночасно розвиваються ті стилістичні напрямки, які західна пластична культура пройшла послідовно упродовж майже тисячоліття [10, с. 44-45].

Важливо наголосити на тому, що «тріадна» схема Ден Пінсяна є інструментом, розробленим вченим для інтерпретації, систематизації та критики творів, а не правилом, яким керуються скульптори під час роботи. Ден Пінсян, як дослідник, спостерігав за емпіричним розвитком сучасної китайської скульптури протягом десятиліть (особливо з 1990-х років) і його метою було виокремити спільні знаменники та інноваційні особливості, які відрізняють сучасну скульптуру від класичної чи реалістичної. Саме тому схема «нова формальність пластики», «нова естетика матеріалів» та «новизна авторської художньо-образної точки зору» є, по суті, узагальненням ключових напрямків, у яких відбувалася революція в китайській скульптурі. Схема пояснює, чому певні твори вважаються «сучасними» порівняно зі старими зразками, проте жодним чином не вказує, як їх створювати.

Як вважає Лі Чанцзюй (李昌菊), Ден Пінсян створив концептуальну рамку для аналізу проблематики сучасності скульптури, створивши інструмент для її умовного вимірювання. У цьому сенсі тріадна схема вченого є «діагностичним інструментом мистецтвознавця, а не рецептом для скульптора». Вона допомагає дослідникам чітко бачити й описувати інновації (нову пластику, нові матеріали, нові ідеї), які вже втілені у творах [30, с. 104-107].

Важливе значення для становлення образу «сучасності» китайської скульптури має науковий доробок Сунь Чженьхуа. Обрані нами для аналізу публікації належать до періоду, коли Сунь Чженьхуа вже був визнаним метром у критиці скульптури, і зосереджуються на осмисленні сучасної китайської скульптури у контексті глобальних та національних викликів.

«Абстракція в китайському стилі – читання пейзажних скульптур Чжоу Пеншена» (2007) ілюструє одну з ключових проблем, що постала перед китайським мистецтвом після «формальної революції» 1980-х: як модернізуватися, зберігаючи національну ідентичність. Ключова тема – Синтез традиції та модерну. У 2000-х рр. абстракція перестала бути простою копією західних зразків. Сунь Чженьхуа тут досліджує, як скульптор Чжоу

Пеншен використовує абстрактну форму (західний модернізм) для вираження авторських естетичних принципів.

Для нього «китайський стиль» є пошуком пошук глибинного зв'язку з філософією і традиційною естетикою (наприклад, гармонія, пустота, динаміка природи), що перетворює формальну абстракцію на «китайську абстракцію». Це відхід від чистої імітації Заходу до створення самобутнього китайського модерну [61, с. 32-34].

Стаття «Куди рухається скульптура? Тридцять років сучасної скульптури Китаю» (2009) представляє широкий аналітичний огляд розвитку китайської скульптури за період приблизно з 1979 по 2009 рік. З огляду на такий тридцятирічний проміжок, вчений аналізує основні етапи «формальної революції» 1980-х рр. у контексті звільнення від соцреалізму та переосмислення модернізму; ідеологічну деконструкцію 1990-х рр., на тлі появи поп-арту, «цинічного реалізму» та мистецтва інсталяції; зрештою, період 2000-х, коли зростання арт-ринку спричинило комерціалізацію мистецтва та стало причиною бурхливого розвитку монументальної міської скульптури. В цілому, Сунь Чженьхуа критично оцінює подальшу траєкторію розвитку пластичних мистецтв, звертаючи увагу на різні аспекти тенденції «дескульптуризації» [63, с.157-162].

1.1.2. Українська історіографія проблеми. Українська історіографія питання пов'язана із розвитком двох шкіл сходознавства, які умовно можна визначити як *школу досліджень цивілізацій Східної Азії*, в якій мистецтво азійсько-тихоокеанського географічного цілого інтегроване до сходознавства східної Європи через мистецтво Китаю, Японії, Кореї, країн Південно-Східної Азії (проф. С. Рибалко); та *школу дослідження міжцивілізаційних Центральноазійських зав'язків*, яка акцентує увагу на взаємодії мистецтва Близького Сходу із країнами Центральної Азії у тих самих межах східноєвропейських сходознавчих студій (проф. Є. Котляр).

У контексті першої школи у першу чергу виділим науковий доробок Тен Жи у напрямку аналізу монументальної скульптури Китаю, здійснений під керівництвом проф. С.Рибалко.

Тен Жи здійснює історичний огляд розвитку китайської монументальної пластики протягом XX ст., акцентуючи на тому, як політичні та культурні зміни впливали на мистецьку практику. Автор виокремлює три ключові етапи її розвитку: початок століття, коли західні знання, привезені студентами, сприяли розвитку світської скульптури; період після 1949 року, відзначений розквітом великої міської скульптури, що відображала «червону ідею» та була під сильним впливом СРСР (як-от Пам'ятник народним героям у Пекіні); та етап реформи і відкритості (70–90-ті рр.), коли почалося масштабне освоєння західного модернізму, структуралізму та абстракціонізму. Проблема сучасності в даному контексті – це криза національної ідентифікації та загроза епігонства, коли на тлі економічного та будівельного підйому міста швидко наповнилися монументами низької художньої якості через сліпе копіювання західних стилів без урахування національної специфіки. Наприкінці 1990-х рр. серед інтелігенції актуалізувалася проблема пошуку шляхів для створення сучасних, але національно орієнтованих творів. Водночас держава підтримала розвиток міської скульптури, закріпивши концепцію, де «скульптура служить ландшафту», підкреслюючи її роль як суспільного мистецтва, що служить прикрасі міського середовища, а не лише провідника ідеології [123, с. 100-103].

На відміну від попередньої, стаття Тен Жи «Монументальна скульптура Китаю (кін. XX – поч. XXI ст.)» являє собою огляд знакових об'єктів монументальної пластики Китаю, створених наприкінці XX – на початку XXI ст. у таких містах, як Ханчжоу, Сіань, Чанчунь та Шанхай, з метою виявлення позитивних тенденцій у цій галузі. Авторка підкреслює, що проблема сучасності полягає у слабкій вивченості бурхливого розвитку сучасної монументальної пластики на тлі інтенсивного будівництва, де

публікації часто мають лише журналістський характер, що ускладнює успішне проектування міського середовища. Серед позитивних прикладів виділяється спрямованість на збереження довгої історії міста (як у Ханчжоу та Сіані, наприклад, гранітний комплекс «Великий шовковий шлях»), а також створення тематичної міської скульптури, що відображає важливі громадські ідеї, такі як мир, дружба та прагнення до життя (наприклад, композиція «Мир. Дружба. Весна» в Чанчуні). Сучасна скульптура кінця XX – початку XXI ст. успішно виконує функцію просторового орієнтира та естетичного прикрашання міського середовища, органічно вписуючись у нього, як це видно на прикладі абстрактної скульптури в Шанхаї. Головний висновок полягає в тому, що найкращі зразки демонструють синтез європейської форми та китайського змісту і духу, де європейські прийоми монументальної пластики переосмислюються в руслі національної традиції. Незважаючи на загальну позитивну спрямованість огляду, авторка застерігає, що значна частина сучасної пластики все ще характеризується бездумним наслідуванням західних зразків і відривом від рідної культури, підтверджуючи критичні зауваження, зроблені в попередніх роботах [122, с. 118-119]

У подальших публікаціях Тен Жи висвітлює еволюцію китайської скульптури, порівнюючи традиційні та сучасні підходи, і відзначає, що в сучасному мистецтві, попри вплив європейських методів та нових технологій, зберігається значення традиційних естетичних принципів, сформованих буддизмом, даосизмом і конфуціанством. Головна проблема сучасності, яку порушує вчений, полягає у необхідності переосмислення простору через прискорення ритму життя та зміну естетичного сприйняття, коли монументальна пластика виходить із закритого, ізольованого положення, властивого давнині, і входить у «великий простір», стаючи відкритою, динамічною та часопросторовою. Сучасні майстри, вільно поєднуючи жанри та звертаючись до широкого арсеналу мультикультурних традицій і виразних

засобів, часто ігнорують їхню світоглядну основу, оперуючи лише зовнішніми формами, що є значним викликом.

На думку Тен Жи, на відміну від традиції, сучасна скульптура менше уваги приділяє змісту теми і більше – формі, прагнучи до органічного співіснування з архітектурою, природою та суспільним середовищем, а також до полігенної форми і формування цілісного, «живого» мобільного простору. Вона активно використовує нові матеріали, такі як скло та метал, а також готові предмети і відходи, перетворюючи мертві матеріали на живі, і стає посередником спілкування людей з довкіллям, зменшуючи відчуття відчуженості сучасної архітектури.

Зрештою, вчений підкреслює, що перед сучасними скульпторами стоїть актуальне завдання пошуку органічної єдності скульптури і природи, скульптури й архітектури для формування естетичної та гуманізованої міської середовища [124, с. 137-140].

Таким чином, як впливає з аналізу його публікацій, Тен Жи вважає, що головна проблема сучасності у монументальній пластиці Китаю полягає у необхідності органічного поєднання швидкого освоєння західних форм із збереженням глибоких національних традицій та уникненням сліпого копіювання, що призводить до «мистецького сміття». Найкращі зразки сучасної скульптури доводять, що цей синтез можливий, коли європейська форма використовується для втілення китайського змісту та духу, а не лише як зовнішній прийом. Зрештою, сучасна монументальна скульптура має вийти із закритого простору та стати посередником спілкування між людиною, архітектурою та природою, активно формуючи естетично збагачене та гуманізоване міське середовище.

У контексті наукового доробку провідної дослідниці школи досліджень цивілізацій Східної Азії проф. С. Рибалко, виділимо статтю, присвячену проблемам експертизи, атрибуції та копіювання в мистецтві Східної Азії. В цій розвідці скульптура виступає як критичний приклад, що ілюструє розмитість межі між автентичністю та відтворенням у сучасному арт-

просторі. Вчена наводить один із найбільш промовистих випадків скандалу навколо виставки артефактів із гробниці Ціннь Шихуанді, де усі експоновані теракотові скульптури виявилися виготовленими у XX ст. із використанням оригінальних матеріалів та технологій. Цей епізод слугує прямим доказом того, що традиція копіювання, яка в Китаї розглядалася як метод збереження та вираз поваги до давнини, в умовах глобального ринку сприймається Заходом як шахрайство, висвітлюючи фундаментальну культурну невідповідність. Крім монументальної пластики, проблема копіювання також актуальна для малої скульптури, про що свідчать згадки про високий рівень підробок нецке та власні дослідження автора у сфері атрибуції окімоно, вказуючи, що складність ідентифікації оригіналу охоплює всі форми пластичного мистецтва Східної Азії. Таким чином, скульптура є ключовим елементом у дискусії про те, де пролягає межа між художньо виправданим наслідуванням майстрам та комерційною фальсифікацією у мистецтві сучасності [137, с. 95-97].

На ґрунті спільності завдань образотворчого мистецтва перебувають наукові публікації, проф. Є. Котляра та його учнів, які, як уже зазначалось, представляють один з напрямків українського сходознавства – школу дослідження міжцивілізаційних Центральноазійських зав’язків.

Наприклад, не важко помітити, що історіографічна опозиція «гохуа» – «сіяньюхуа» в аналізі китайського живопису у статті Є. Котляра та Лю Мінсюань трансформується у сфері тривимірної пластики. Скульптура, як і живопис, постійно рухається у складному полі напруги між «своїм» і «чужим», між багатовіковою традицією і вимогами модернізації, що становить головний стрижень її розвитку. Сучасний китайський скульптор перебуває перед викликом інтеграції такого «чужого» досвіду європейського академічного реалізму, модерністської абстракції чи постмодерністської концептуальності, і на цьому тлі зберегти внутрішній дух і філософську глибину, що асоціюються з традицією «гохуа» як художньої філософії. Там, де живопис використовує туш і шовк, скульптура послуговується

різьбленням по каменю, бронзовим литтям чи пластикою з дерева, але концептуальні принципи залишаються спільними [129, с. 75-79]. Наприклад, вивчення анатомії, робота з оголеною натурою та освоєння класичних європейських форм є прямим еквівалентом засвоєння техніки олійного живопису («сіяньхуа»), що сформувало нову генерацію митців у XX ст. [там само].

Проте, як і у випадку з портретом, скульптура не могла повністю відмовитися від традиції «гохуа», яка втягує її в обіг не лише через використання традиційних матеріалів, але й через стилістику та філософію. Принцип споглядальності, прагнення до статуарності та пластичності рухів, а також передача внутрішнього стану об'єкта, які є основними рисами «гохуа» в портреті, безпосередньо знаходять своє втілення у скульптурі [121, с. 95-100].

Зрештою, це також виражається у композиційному лаконізмі, в акценті на гармонії ритму і, що особливо важливо, у використанні негативного простору, що оточує або пронизує скульптурну форму. Так само, як пейзаж може бути включений у живописний портрет для передачі філософського контексту, монументальна або середовищна скульптура органічно взаємодіє з ландшафтом, створюючи цілісне просторове рішення, що є відгомонам ідеї «єдності мови суб'єкта й об'єкта».

Таким чином, сучасна китайська скульптура, проходячи через ті ж історичні етапи (від академізму і соцреалізму до постмодерністських ігор та гіперреалізму), що й живопис, насправді бореться з тим самим історіографічним протиріччям. Вона намагається знайти свій «візуальний баланс», поєднуючи технічні завоювання Заходу з філософським та образним арсеналом Сходу, де зовнішня форма, можливо, і є модерною чи постмодерною, але її внутрішній зміст і ставлення до простору та світу залишаються глибоко вкоріненими у традиції «гохуа», утворюючи, за висловом вчених, універсальну систему мистецтва. Принагідно до властивостей розвитку сучасної скульптури Є. Котляр звертає увагу на

«ключові напрями репрезентації костюму у фігуративній скульптурі», в художній мові якої зазначений фігуративний параметр «виконує роль маркера тілесної репрезентації» [128, с. 11].

Дослідником китайської сучасної скульптури у аспектах техніки та стильових тенденцій виступає Ібо Чжан. Звернемо увагу на його статтю, що присвячена аналізу творчості видатного китайського скульптора Шен Цян Гуо із Суджоу, в якій вчений розглядає його роботи як яскраве втілення сучасних тенденцій китайської монументальної пластики на тлі колосальних суспільно-політичних та економічних перетворень у країні та місті. Автор підкреслює, що успішний розвиток китайського мистецтва, особливо монументальної скульптури, спричинений парадигмою постіндустріалізації, урбанізацією та глобалізаційними процесами, а також блискучим архітектурно-будівельним зростанням. Творчість Шен Цян Гуо, що охоплює просторову скульптуру, станок та кераміку, ідеально відповідає характеру гармонійної урбанізації Суджоу, втілюючи сміливі авторські експерименти в художньо-образних рішеннях. Його монументальні композиції, такі як «Діалог», «Вище» та «Епоха інформаційного часу», глибоко індивідуальні, органічно пов'язані з природним середовищем міста та поширюють ідеї гуманізму, часто використовуючи техногенні матеріали (метал, бетон) та символізм (наприклад, літери «S» у «Діалозі» чи сфери у «Вище»). Шен Цян Гуо є ініціатором нового модерного мистецького мислення, а його роботи демонструють як зв'язок із національною мистецькою спадщиною (зокрема, традиціями кераміки), так і вплив сучасних європейських майстрів (Бранкузі, Архипенко, Мур), що робить його ключовою фігурою для об'єктивної оцінки історії сучасного китайського мистецтва [150, с. 36-41].

У фокусі уваги Ібо Чжана також перебуває творчість найбільш знакових китайських скульпторів. Наприклад, вчений зосереджується на творчості Ву Вейшана, розглядаючи його як ключову фігуру, що формує обличчя сучасної індивідуальної китайської пластики та прокладає мистецькі містки між Сходом і Заходом. Автор акцентує увагу на сформованому Ву

Вейшаном стилі «скульптура вільного експресіонізму», який об'єднує експресивну форму західного мистецтва з ідеями класичного китайського живопису ідей («*гохуа*»). Цей стиль характеризується гіперболізацією, нерівномірною текстурою форми та акцентом на «духові» образу, втілюючи схоплені в миті почуття та ідеалізацію, що відсилає до філософії Лао-цзи та Конфуція. Ву Вейшан, будучи директором Китайської національної академії мистецтв, прагне відійти від одноманітності сучасної скульптури, створюючи масштабні пам'ятники діячам історії та культури (Лао-цзи, Конфуцій, Ці Бай Ші), а також монументальні композиції з глибоким драматизмом, як-от твір, присвячений трагедії в Нанкіні. Його роботи, серед яких знакова скульптура «Діалог Леонардо да Вінчі та Ці Бай Ші» (презентована на Венеційській бієнале), метафорично втілюють ідею єднання культур та стверджують гуманістичну спрямованість мистецтва. Зрештою, Ібо Чжан підсумовує, що Ву Вейшан, через поєднання національних традицій та вільного експресіонізму, дає можливість пізнати людяне в людині, стверджуючи, що культура не має кордонів і належить усьому людству [152, с. 337-340].

Окрему увагу Ібо Чжана привернула творчість Чен Венлінга, який на сьогодні є одним із найпопулярніших митців Китаю, що репрезентує скульптуру на міжнародних майданчиках (передусім на Венеційській бієнале, та Документі у Касселі). Його ключова ідея полягає у модернізації та актуалізації давньої традиції, зокрема буддизму. Це простежується в його роботі «The Illusor Part» (2012), де у формі зі сферою та рельєфом/контр-рельєфом алегорично втілена ідея натхнення та медитації, що веде людину до пізнання себе та світу.

Ібо Чжан звертає увагу на те, що скульптор ґрунтовно вивчив буддійську пластику різних династій та епох, але використовує цю спадщину не для копіювання, а для створення сучасних форм, що трансформують канонізовані жести (т. зв. мудра – позиції рук, що мають риторичне значення) у світлі його власних переконань [149, с. 257-258].

Цікавим ракурсом дослідження Ібо Чжана постає вивчення окремих шкіл та напрямків у сучасній скульптурі Китаю. Наприклад, вчений звертається до аналізу Спільноти скульпторів Сучжоу, розглядаючи розвиток сучасної скульптури в цьому історичному, але економічно динамічному місті як симбіоз глибоких етнонаціональних традицій та модерних інновацій.

Автор зазначає, що успішний розвиток скульптури в Сучжоу (провінція Цзянсу) був зумовлений якісною підготовкою мистецьких кадрів, зв'язком зі світовими центрами та створенням у 2014 р. Спільноти скульпторів. Ця Спільнота об'єднала як майстрів давньої технологічної скульптури (різьблення по нефриту, дереву, фруктових кісточках), так і сучасних митців, що прагнуть інноваційних пошуків та входження у світовий постмодерністський простір.

Ключовим моментом дослідження є виставка 2015 р., яка продемонструвала цей симбіоз. Вона відбулася на двох майданчиках: в університеті, де домінували західний академізм та модернізм молодих авторів, та у традиційному саду-парку, де були представлені роботи старшого покоління, які зберігають національний колорит і традиції гравюри.

Особлива увага приділяється роботам Ян Міна (з його модерністичною інтерпретацією теракотових воїнів) та Шена Цянгуо (композиції «Діалог» та «Вище»), які активно включають китайську пластику у світовий контекст, демонструючи комунікативність та нестримну динаміку китайського прогресу. Спільнота стала важливим каталізатором, який привернув увагу всієї країни до пластичної культури Сучжоу, стимулюючи інші міста до організації подібних мистецьких акцій [151, с. 269-274].

У поле уваги українських вчених-сходознавців, які досліджують сучасну скульптуру Китаю неодмінно потрапляють і найбільш відомі у міжнародному контексті митці, які часто працюють на міжкультурному та мультидисциплінарному полі сучасного мистецтва.

Наприклад Р. Михайлова розглядає в такій якості творчість Ай Вейвєя, яка являє собою унікальний феномен поєднання діяльності скульптора, фотографа, архітектора, дизайнера, видавця та блогера з активною

громадською і політичною позицією. Як показує вчена, усвідомлення нерозривності мистецтва та політики, сформоване ще в юності (група «Зірки») та через репресії, яких зазнала його родина, призвело до того, що перформанс, політичний акціонізм та «мистецтво дії» стали його основними інструментами. Наразі у більшості творів він використовує «сценарне» розгортання ідеї, притаманне режисурі, для створення своїх робіт, чи то інсталяція «Насінні соняха» (2010), яка викриває Китай як країну дешевої робочої сили, чи «Поезія свободи» (2016), що відтворює сцени його тюремного ув'язнення.

В контексті аналізу проблематика пластичної мови вчена звертає увагу на те, що Ай Вейвей свідомо використовує впливи західних напрямків, як-от неодада, поп-арт і концептуалізм (Марсель Дюшан, Енді Воргол), для критики конфлікту між давніми традиціями та сучасною дійсністю в Китаї. Це найбільш яскраво проявилось у його перформансах зі знищенням антикварної вазы династії Хань, де осколки символізують крихкість минулого, з яким «не церемониться» сучасний світ, або у використанні велосипеда як символу сучасного Китаю у реді-мейдах [131, с. 195-197].

У ракурсі аналізу трансформацій пластичної мови сучасної скульптури розглядає творчість Ай Вейвейя А. Білик. Її дослідження націлене на загальну характеристику феномену сучасної скульптури у контексті контемпорарі арт, де головним вістрям аналізу виступають західні концепції та автори. При цьому вчена зауважує, що китайський митець Ай Вейвей є одним із найяскравіших представників актуального пластичного мистецтва, його творчість ілюструє тенденції концептуалізації скульптури та її соціальну гостроту. Ай Вейвей небайдужий до політичних, соціальних та екологічних проблем, що відображено у його творах, він активно використовує реді-мейд, особливо посилення проблематики гуманітарної кризи та трагедії мігрантів, що йому добре відома за власною життєвою історією [117, с 101-105].

У контексті аналізу трансформацій матеріалів та технік Ч. Тан та К. Пашкевич розглядають нефрит як центральне явище у китайській цивілізації з доби неоліту, підкреслюючи його багату культурну та сакральну символіку. З точки зору проблеми сучасності скульптури, на думку авторів, цей матеріал демонструє, як давня традиційна техніка різьблення та нетрадиційний для європейської скульптури матеріал зберігають свою актуальність у XXI ст. Вчені простежують трансформацію, яка зачіпає проблему тиражування та втрати культурної цінності в умовах сучасності, коли поруч із унікальними храмовими скульптурами присутнє налагоджене автоматизоване виробництво нефритових статуй Будди. Таким чином, сучасна скульптура на прикладі нефриту стикається з конфліктом між сакральним, ручним мистецтвом та глобальним комерційним тиражуванням.

Водночас, вчені наводять і приклади новаторського підходу в рамках самої традиції, які свідчать про її життєздатність, а також звертають увагу на приклади збереження стародавньої та трудомісткої техніки «шань цзи» (різьблення з максимальним збереженням первісної форми каменю), яку продовжують використовувати окремі сучасні майстри. В цілому, за висновком Ч. Тан та К. Пашкевич, подібні тенденції збереження традиції підтверджують, що в сучасній китайській скульптурі існує виразний потяг до шанобливого ставлення до традиційних скульптурних матеріалів, що не виключає потенціалу трансформацій та змін [146, с. 141-146].

У ракурсі дослідження нових матеріалів та технік слід згадати і статтю М. Пічура, яка присвячена аналізу природи та ролі цифрової скульптури як інноваційного виду образотворчого мистецтва. Дослідження окреслює цифрову скульптуру (або 3D-скульптинг) як своєрідний техно-художній гібрид, що виникає на перетині мистецтва і технологій, де технологічна основа слугує чинником самого художнього продукту. Автор розглядає процес становлення цифрової скульптури як окремого естетичного явища, яке створюється за допомогою графічних редакторів у тривимірному віртуальному просторі. Важливо звернути увагу, що у контексті світового

розвитку цього напрямку автор спирається на думку китайського художника-педагога Зісена Мейна [132, с. 4-10].

В контексті міждисциплінарних аспектів аналізу китайського мистецтва відмітимо публікації М. Ковальнової, В. Тарасова, В. Вейке, Ф. Лю. Так, науковий доробок М. Ковальнової переважно зосереджений на олійному живописі Китаю. Сучасність китайського образотворчого мистецтва переважно розкривається як демократичний рух, що базується на асиміляції інновацій європейського та світового мистецтва (особливо модерністських напрямів та олійної техніки), при цьому не втрачаючи національних традицій та глибинних філософських основ. Хоча скульптура прямо не аналізується авторкою, її контекст вписаний у базову проблематику «сучасності» китайського мистецтва, яке часто ставало не стільки технічною інновацією, скільки політично та соціально гострим актом, що символізував розрив із багаторічним консерватизмом та демонстрував пряме звернення до європейської академічної основи.

Наприклад, висновки публікацій М. Ковальнової підтверджують, що головна ознака «сучасності» здатна розглядатись як синтез національних засобів і світових інновацій, що збагатив пластичну мову жанрів, давши простір для героїчних, романтичних та ліричних образів, що існують у діалозі між сходом і заходом [125, с. 69-72].

Прикладом спільності контексту скульптури та живопису Китаю у рамках дослідження проблематики сучасності є публікації В. Тарасова та В. Вана. Хоча їх статті переважно зосереджені на аналізі живописних норм у сучасному мистецтві, дослідницька оптика вчених дає основу для розуміння сучасної китайської скульптури, виділяючи зображальні художні принципи як системне і універсальне явище. Автори стверджують, що саме в цій якості зображальні норми впливають на суміжні художні «території», включаючи пластичні мистецтва та просторові рішення. Вчені підкреслюють, що система принципів формує апарат для створення та інтерпретації художнього

висловлювання загалом, що означає, що скульптура в Китаї, як і живопис, має спільну методологічну базу для вирішення художніх завдань.

Сучасна китайська скульптура, подібно до живопису, мусить балансувати між традиційними художніми нормами (наприклад, принципами «візуального балансу», типології «порожніх» просторів, які стосуються тривимірної форми) та новітніми явищами модернізації [119, с. 62-68].

Наприклад, принцип «порожніх» просторів, який є ключем до структури традиційного пейзажу, для скульптури означає осмислення негативного простору навколо та всередині форми, а також композиційне співвідношення щільності та порожнини для уникнення відчуття депресії. Скульптор, так само як і живописець, прагне до «цілісного мистецтва», де філософські принципи визначають зміст, а стилі, жанри та техніки надають образному змісту художнього вираження. Навіть такий принцип, як «різноманітність та єдність», що розглядається як одна з ключових норм формальної краси, є актуальним для скульптури, де різноманітність (у формі, текстурі, напрямку) має бути підпорядкована загальній єдності та збалансованому співвідношенню форм та елементів, що робить скульптуру зрозумілою та завершеною у просторі [118, с. 190-193].

Наголосимо на тому, що взаємопов'язаність системи зображальних принципів китайського образотворчого мистецтва на прикладі сучасної скульптури висловлені В. Тарасовим у нашій спільній публікації, виконаній у контексті аналізу загального дослідницького кейсу еволюції пластичної мови мистецтва Китаю кінця XX – початку XXI ст. [148, с. 146-150].

1.1.3. Західна історіографія проблеми. *1.1.3.1. Фундаментальні та узагальнюючі дослідження.* Аналіз найбільш фундаментальних досліджень розвитку сучасної скульптури в Китаї засвідчує що, погляди вчених еволюціонують від інтерпретації філософської цінності сучасного образотворчого мистецтва Китаю для західного читача, до його ролі у вираженні національної кризи ідентичності та, зрештою, до місця скульптури

як сучасного феномену, вбудованого у світову систему арт-ринкових та художніх ієрархій.

Так, у роботі Чжаоміна Цяня «The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens» (2003) вчений сфокусуватись не на внутрішньому розвитку китайської скульптури, а на її транскультурному впливі. Для Цяня китайське мистецтво є джерелом естетичної філософії для західних модерністів, що створює між концептами сходу та заходу властиві форми візуальної комунікації, в яких західні митці зосереджені на естетиці Дао та Конфуціанства, а китайські прагнуть інтегрувати модерністський пошук нових форм. Таким чином, скульптура тут розглядається як об'єкт, що має філософський резонанс за межами свого культурного контексту, де її форма і техніка є втіленням трансцендентних ідей [177].

Натомість, Гао Мінлу у дослідницькій частині каталогу «Inside/out: new Chinese art» (1998) різко зміщує фокус на внутрішній, бурхливий розвиток китайського авангарду кінця XX ст., охоплюючи період з 1985 по 1998 рр. Для Гао Мінлу скульптура, поряд з інсталяцією та відео-артом, стає інструментом артикуляції кризи культурної ідентичності та відповіддю на радикальну модернізацію, споживацтво і політичний тиск. На наш погляд, такий підхід є значною мірою кураторським, націленим на демонстрацію динаміки та життєздатності нового китайського мистецтва як локальної розробки на міжнародній сучасній сцені. У такому аналізі виглядає, що митці використовують скульптуру для переосмислення традиційних об'єктів у нових, часто іронічних матеріалах, чим активно демонструють конфлікт між багатовіковими традиціями та сучасними трендами постмодернізму [160].

У свою чергу, Пол Гладстон у монографії «Contemporary Chinese art: a critical history» (2014) займає позицію критичного історика, який прагне контекстуалізувати всю сучасну художню арену починаючи з 1978 р., включаючи феномен академічної скульптури та авангардних рухів у пластичному мистецтві, що описані у дослідженні Гао Мінлу. Натомість Гладстон пропонує системний огляд, в якому скульптура пов'язана з більш

масштабними соціокультурними, економічними та політичними умовами Китаю. Відтак, його підхід відрізняється від точки зору Гао Мінлу, так як Гладстон критикує «винятковість» художньої образності китайських скульпторів-модерністів 1980-х рр., натомість простежуючи те, як «виробництво мистецтва у формі скульптурних пам'ятників, так і в експериментальних об'єктах» декларувало свій зв'язок із структурами влади. Таким чином, еволюція скульптури в його огляді є, свого роду, дискурсивним формуванням, обумовленим діалогом між китайською державою, академічними колами та трендами і викликами західного постмодернізму [162].

Узагальнюючи підходи зазначених дослідників, можна побачити чітку еволюцію погляду на китайську скульптуру, яка розвивається від зовнішньої рецепції класичних форм до внутрішньої критичної історії пластичного мистецтва, яке при цьому розглядається як обумовлене сучасними політичними та соціокультурними викликами.

Таким чином, погляди західних дослідників на еволюцію скульптури та концепт «сучасності» пластичного мистецтва за останні десятиліття помітно еволюціонують від «класичного» історичного огляду із встановленням періодів, етапів та ієрархій до фокусу на соціально-політичному контексті. Проявом цього є ціла низка фундаментальних досліджень.

Так, у монографії Крейга Клунаса «Art in China» (1997) скульптура, поруч із керамікою, різьбою по нефриту та живописом, розглядається як органічна лінія 5000-річної традиції, що, на думку автора, обумовлює її сучасні моделі розвитку. Сама аналіз скульптури при цьому підпорядкований контексту її функціонування (тобто, скульптура є мистецтвом «в гробниці» або «в храмі», а лише в XX ст. – «на вулиці» або «в галереї»). Тому концепт сучасності у Клунаса згадується як західний винахід, який змусив дослідників об'єднати різноманітні об'єкти в єдине поняття «китайське мистецтво» [155].

Натомість, вже згаданий вище Гао Мінлу у монографії «Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art» (2011) повністю переосмислює подібний підхід. Для нього акцент зміщується від традиційних форм до авангардних рухів ХХ ст., де традиційна скульптура втрачає свою центральну роль, поступаючись місцем інсталяції, перформансу та концептуальному мистецтву, які є ключовими для авангарду. Гао Мінлу стверджує, що китайський концепт сучасності (у його термінології «тотальна модерність») не визначається західною хронологією чи формалізмом. Натомість, він нерозривно пов'язує модерність із політикою та створенням нової сучасної ідентичності Китаю, об'єднуючи мистецтво, політику та суспільне життя [159].

Отже, якщо Клунас зосереджується на аналізі того, як традиційне мистецтво та зокрема скульптура функціонували у певних соціальних сферах, то Гао Мінлу розглядає, як авангардне мистецтво проявляло властиві риси «сучасності», по суті, змушуючи митців до художньої трансформації.

Дослідження відомого китайського скульптора Ву Вейшаня «The poetry of sculpture» (2008) додає важливий вимір до еволюції поглядів на китайську скульптуру, виводячи дискусію за межі внутрішнього китайського контексту та концентруючись на міжкультурній рецепції та пропонуючи більш масштабні концептуальні завдання для скульптури. Приміром, якщо Чжаомін Цянь аналізував, як китайська класична естетика впливала на «східноцентричні» мотиви західного модернізму, то Ву Вейшань розглядає, по суті, зворотний процес, а саме: як західний скульптор підходить до створення образу уявної та умовної «китайської людини». На наш погляд, це ілюструє, наскільки китайська тематика стала частиною глобального художнього обміну.

Ключова теза дослідника полягає в тому, що мета сучасної скульптури більше не зводиться до того, щоб відповісти на питання «що це таке?», а це означає категоричний відхід від чистої описовості чи наративності. Такий акцент на «поезії» та концептуальному вираженні відображає очевидні

еволюційні зміни погляду на скульптуру. Наприклад, відхід від репрезентації на користь чистого художнього чи філософського висловлювання є логічним завершенням модерністської траєкторії, про яку говорив Гладстон, де мистецтво в Китаї все більше інтегрується у світові дискурси, а на перший план виходять автономія мистецтва та його здатність створювати «поетичні» образи, незалежні від їхнього буквального чи ідеологічного посилення. Таким чином, Ву Вейшань підтверджує тезу про глобалізацію китайської скульптури, де навіть спроба поговорити скульптурно «китайською» мовою стає не національною декларацією, а частиною універсального «поетичного» пошуку форми, яку можна здійснити європейський митець [181].

На сучасному етапі розвитку історіографії проблеми аналіз скульптури Китаю продовжує викликати питання як у контексті еволюційного погляду (етапність, розвиток феноменів та їх конвертація в інші явища та феномени), так і в сенсі концептуалізму (семантика скульптурного образу, художньо-образні парадигми тощо) [180, с. 12-15].

Наприклад, важливим віддзеркаленням співіснування обох тенденцій є дисертаційна робота Вів'єн Лі «Громадське життя мистецтва: Скульптура в Китаї після 1949 р.», яка логічно продовжує дискусію про сучасне китайське мистецтво, заглиблюючись у період після 1949 р., що частково зачеплений у Клунаса та є основою для Гао Мінлу. На відміну від Клунаса, який розглядає скульптуру у дуже широкому масштабі п'яти тисячоліть, дослідниця звужує фокус до того, як скульптура функціонувала у громадському житті Нового Китаю. В центрі її аналізу перебувають питання того, як держава намагалася інституалізувати нову систему цінностей, використовуючи пластичне мистецтво для втілення абстрактної політичної ідеї «народу» у реальну, відчутну форму (до певної міри це перегукується з ідеєю «тотальної модерності» Гао Мінлу). Для Вів'єн Лі скульптура постає невіддільною від соціокультурного контексту, що звужує її пошук до дослідження того, як конкретна форма мистецтва та конкретна система виражальних засобів

(скульптурна та пластична) набула значення інструменту конструювання «нової соціальної реальності» [171].

На противагу більш вузькому погляду Вів'єн Лі, монографія Яня Чжоу «A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present» (2020) є фундаментальним оглядом еволюції мистецтва у КНР від її заснування до сьогодення. Має значення те, що сам автор особисто пережив, за його словами, «великий ідеологічний та естетичний перехід 1980-х», а відтак пропонує історичну перспективу на ґрунті саморефлексій та мистецтвознавчого аналізу.

На його думку, сучасне мистецтво Китаю більше не є просто копією західного авангарду, а скоріше унікальним «гібридним» феноменом, що постійно взаємодіє та переплітається зі світовим мистецтвом. При цьому роль скульптури, як одночасно академічного та модерного засобу, простежується як своєрідний інструмент збереження особливого культурного образного наративу. Вчений показує, як мистецтво перейшло шлях від повного підпорядкування революційній політиці (1949-1976) до етапу, де ринок та глобалізація стали основними рушіями, а на початку 1990-х було років стало дуже комерціалізованим та концептуальним. У заключному розділі про сучасність (після 2000-х) Чжоу акцентує увагу на нових напрямках та викликах, зокрема, спробах осмислення минулого та проектування майбутнього в умовах стрімкої урбанізації, де скульптурні проєкти зорієнтовані на подоланні фізичних та духовних травм, спричинених стрімкою зміною Китаю. На противагу традиційній академічній скульптурі, яка після 1949 року була інкорпорована у нові державні художні інституції як інструмент соціалістичного реалізму та пропаганди, сучасна фаза, яку аналізує Чжоу, демонструє радикальне переосмислення її ролі.

Наприклад, вчений підкреслює, що для скульптури початок XXI ст. ознаменував остаточний відхід від ідеологічного символізму, замінивши його автономним художнім висловлюванням. Нове мистецтво, яке виникло після 1989 року, швидко «привласнило» використання соціальної іронії, відверто

споживацькі образи, які загострили питання статусу сучасної скульптури, як «барометру у трансформації арт-ринку». При цьому Чжоу підтверджує зміщення фокусу на нові матеріали та цифрові технології, в контексті чого скульптура може бути нематеріальною (цифровою) або, наприклад, використовуватися в просторово-часових інсталяціях у сільській місцевості, відходячи від міських центрів.

Таким чином, сучасність скульптури у трактуванні Яня Чжоу це час складного та розмаїтого діалогу між травмами політичної спадщини Китаю, арт-ринковими запитами комерційного мистецтва та суто китайським пошуком автентичного філософського висловлювання, яке реалізується через репрезентацію художніх мов скульптури (стильових, авторських, мов «нових матеріалів» тощо) [187].

1.1.3.2. Проблема пошуку нової пластичної мови сучасної скульптури Китаю: матеріали, техніка, концептуальні підходи. Проблема пошуку нової пластичної мови сучасної скульптури Китаю розглядається у китайських дослідженнях про мистецтво у різних напрямках. Додатковою ознакою її актуальності є присутність зазначеної проблематики одночасно і в англomовному сходознавстві, і в китайському науковому дискурсі.

Серед досліджень, які формують історіографічний ґрунт нашого аналізу слід виділити ті роботи, що безпосередньо торкаються проблеми ролі нових матеріалів у вираження властивостей художньої мови скульптури.

Наприклад, Ван Цзіньсюань (J.X. Wang) вивчає вплив нових матеріалів на розвиток сучасної китайської скульптури, розглядаючи, як «хвиля західного модерністського мистецтва» стимулювала китайських скульпторів до активного освоєння та експериментів із новими художньо-образними змістами скульптури. Акцент зроблено на застосуванні нових матеріалів у сфері сучасної міської скульптури, що відображає бурхливий розвиток китайських міст, проте вчений поширює рекомендації та висновки в цілому на практику сучасної пластики. Ван Цзіньсюань простежує як розвиток

скульптурних матеріалів, від традиційних до сучасних композитів та полімерів, сприяє зміні фокусу у творчості.

Наприклад, результатом статті є припущення, щодо ролі нетрадиційних матеріалів скульптури (у першу чергу, інноваційних, які самі по собі є не дуже зрозумілі скульпторам з точки зору пластичного та зображального потенціалу), які змушують митців пропонувати «не форми, а концепції» [179, с. 337-338].

Новій формі мистецтва в Китаї – цифровій скульптурі, присвячена стаття Вен Денга (W. Deng), Юема Чена (Y. Chen) та Шенцзюня Ху (S.J. Hu), в якій вчені досліджують перспективи розвитку дігитальної художньої пластики. Авторами підкреслюється, що цифрова скульптура, яка використовує комп'ютерні технології, наразі може бути типологізована у рамках трьох напрямків: 3D-моделювання, скульптура віртуальної реальності та 3D-друк. На важливість цього напрямку вказує створення першої в Китаї галереї цифрової скульптури «Xinghui Digital Art Gallery» у липні 2010 р., що відкрило етап виставково-експозиційного осмислення цього сучасного феномену та поставило питання співіснування цифрової пластики із більш традиційними формами сучасної скульптури.

Важливою, на наш погляд, є точка зору вчених стосовно ролі, наприклад, 3D-моделювання, яке в своєму оригінальному технічному аспекті перебуває на стадії експерименту, але суттєво впливає на принципи формоутворення та образності скульптури як такої («комп'ютер впливає на дерево») [157]. На думку авторів, саме це, а не техніка сама по собі, знаменує фундаментальний зсув, в якому художня образність скульптури більше не обмежена тривимірним простором і вагою. Відчутний, «новий» матеріал тепер доповнюється невагомим, цифровим, що відкриває простір для миттєвої трансформації, імерсивності та абсолютно нових форм взаємодії з глядачем, що є найбільш радикальною зміною художньої образності з часів раннього китайського авангарду.

Ще одна важлива тенденція, пов'язана із впровадженням нових матеріалів у практику сучасної скульптури може бути умовно названа історико-академічною. Ціла низка дослідників зосереджують свій аналіз на встановленні художніх та історичних зав'язків із, на перший погляд, віддаленими мистецькими практиками, які не по'язані із скульптурою безпосередньо, але у контексті концептуального тренду сучасного мистецтва, вступають у синергію із скульптурою.

Наприклад, З. Мяо та П. Лінг-лін відзначають суттєву різницю між західними та китайськими пластичними традиціями, насамперед, у контексті морфології «тілесних» об'єктів та загальних закономірностей утворення форми [174, с. 465-466].

Автори пропонують цікавий погляд на творчість скульптора Лю Юнганга (Liu Yonggang), який поєднує принципи каліграфії, тексту та, в більш широкому сенсі, літератури, у рамки скульптурної художньої мови. Для митця каліграфія слугує одночасно моделюючим підходом і культурною основою скульптури, в якій засобами пластичної дії (формоутворення та роботи із об'ємними формами ієрогліфів) демонтується звичайний процес читання китайського тексту, зберігаючи при цьому пізнавальну мету ідеографічної мови. По суті, митець використовує динаміку, структуру та емоційний заряд, властиві каліграфічному штриху, і перетворює їх на антропоморфні скульптури, чиї форми були створені на основі стародавніх каліграфічних стилів (наприклад, у роботі «Стоячі Ієрогліфи», 1999) [174, с. 467-468].

Цей процес є прикладом того, як каліграфія впливає на моделювання: скульптор переносить ритм і композицію каліграфічного письма у простір, де лінії і маси стають тілами, які стоять, обіймають або несуть певний емоційний заряд. Таким чином, як стверджує З. Мяо та П. Лінг-лін, подібна синергетична практика на перетині двох різних мистецтв, дозволяє глибше зрозуміти естетику «природної, простої та тонкої гармонії» тексту, що здатен виражати змісти пластично в об'ємі [174, с. 468].

Ще один приклад дослідження впливу зовнішнього, «нескульптурного» чинника на формування ідеї та дискурсу сучасної скульптури в Китаї показує у своєму дослідженні К. Ян. В даному разі, йдеться про вплив графічного дизайну та друкованої графіки – тобто художніх практик, які максимально віддалені від скульптури [183, с. 140-143].

На відміну від попереднього прикладу з каліграфією, де вплив є естетичним та культурним, у цьому випадку вплив друкованої культури майже повністю є концептуальним. К. Ян розглядає візуальність газет, журналів, книг, фоторепродукцій як засобу масового поширення поглядів і точок зору, що, на його думку, активно «формувало ідею сучасної скульптури в Китаї» ще наприкінці XIX – на початку XX ст. У цьому сенсі, друкована культура «створила простір для нового дискурсу про скульптуру, виводячи її з традиційних контекстів у світське, академічне та публічне поле», де саме через засоби друкованої репрезентації «почав формуватися «сучасний» концепт скульптури». Іншими словами, проведений К. Яном аналіз виявив, що ідея сучасної скульптури в Китаї, яка формувалася на межі століть, значною мірою була створена не лише в академічних колах чи майстернях, а через активний вплив друкованої культури [183, с. 143-148].

Техніко-історичний аспект модернізації китайської скульптури досліджує стаття Г. Яна (Н. Yang), фокусуючись на діалозі між традиційними методами та інноваціями. Основна увага приділяється питанню комбінування традиційної, багато в чому суто ремісничої майстерності, та сучасних технологій у створенні скульптури. Автор пропонує точку зору на сучасну скульптуру як на вкрай динамічне мистецтво, що тримається навколо ідеї форми, проте розвиває її у відмінних між собою напрямках. Наприклад, традиційна для китайської пластики формальна ідея «парадного» портрету (філософа, літератора або відомого громадського діяча) як фігуративної скульптури під впливом технічних викликів та «тиску матеріалів» абстрагує ідею тіла, концептуалізуючи її у формі знаку, ієрогліфа або формального арт-об'єкту [184].

Дослідження Луо Цзінь (Jin, L.) присвячене порівняльному аналізу використання матеріалів у традиційній та сучасній скульптурі. Автор стверджує, що саме зміни у виборі та застосуванні матеріалів є ключовим фактором, який керує розвитком скульптурного мистецтва від початку ХХІ ст. Традиційна скульптура була відносно простою у використанні матеріалів і зосереджувалася на наративності моделювання, на прагненнях приховати матеріал і підкреслити естетику форми, що в цілому відображає акцент на розумі, порядку, симетрії та реалістичних техніках. Натомість, сучасна скульптура докорінно відрізняється наголосом на поверненні мови матеріалів, тим самим виходячи за межі художнього наративу. Тому, на думку Луо Цзінь, матеріал є найважливішим елементом композиції сучасної скульптури, а використання комплексних матеріалів значно звільняє ідеї художника [167, с. 861-864].

Стаття Стенлі Ейба побудована навколо критичної деконструкції базової категорії «китайська скульптура». Сам термін вчений вважає продуктом модерної європейської практики визначення естетичної цінності мистецтва, яке європейцям було не дуже зрозумілим. Тому об'єкти, які класифікували як «скульптуру» (це, у першу чергу, аналоги західного поняття – стародавні статуї, різьблені стели, буддійські фігури тощо), у Китаї протягом століть не вважалися високим мистецтвом чи навіть цінними антикваріатом, так як відносились до практичних або релігійних предметів, і часто були результатом ремісничої творчості, а не авторського мистецтва. Тому, за висновком Ейба, концепт «китайська скульптура», було винайдено іноземцями на початку ХХ ст. з позиції «зовнішнього погляду».

Узагальнюючи, Ейб вважає, що написання порівняльної історії китайської та європейської скульптури є «неможливим завданням», оскільки це вимагає трактування китайських об'єктів як частини категорії, яка існує лише в європейській уяві. Він наголошує, що, коли ми говоримо про «китайську скульптуру», ми завжди домовляємося про розрив між китайською та іноземною інтерпретаціями цих об'єктів [153, с. 97-103].

На наш погляд, важливість точки зору Ейба полягає передусім у десакралізації традиційної скульптурної спадщини, що дозволяє більш контекстуально виважено та точно придивитись до еволюції сучасної скульптури. Наприклад, це стосується тенденцій пошуку відправної точки у розвитку сучасної скульптури, яка в межах західної історіографії визначилась як своєрідна «межа неповернення». В такій якості ціла низка дослідників схильна розглядати виставку «Зірок» 1979 р.

Так, на думку Франциски Кох, завдання виставки «Зірок» перебували у просторі інституційної критики, адже молодим митцям було важливо не формування спільного художнього висловлювання як такого (приміром, програми спільних естетичних принципів, що було характерно для більшості арт-груп на заході), а інституційна критика. Молодь бажала «підірвати існуючі критерії відбору» до музейних та галерейних експозицій, особливо щодо офіційної національної асоціації художників, а також кидала виклик існуючій академічній практиці інших незалежних груп, у тому числі і генерації «старших» митців, які були широко інституційовані до художніх структур Китаю [168, с. 15].

У зв'язку із цим Дж.Гудмен характеризує діяльність митців, що згуртувались навколо виставки «Зірок», як «протистояння тогочасним орбітам художнього смаку», що мотивувалося бажанням почути власних голос у мистецтві та здобути право на власну художню аудиторію [164, с. 87].

Важливе спостереження щодо контексту виставки «Зірок» здійснює Чжен Бо, характеризуючи його як масштабний «культурно-політичний спалах» кінця 1970-х рр., частиною якого стала діяльність нової генерації митців [154, с. 77]. Ця нова у соціальному сенсі атмосфера включала видавництво ряду незалежних літературно-мистецьких журналів та локальні виставкові акції, у світлі яких на напрямки мистецької критики вплинуло пожвавлення громадсько-політичного дискурсу.

Не менш важливою відповіддю на критичну деконструкцію Ейба є пропозиція іншого дослідника Лі Нін (Li, Ning), який наполягає на зміні оптики аналізу явищ. Центральна ідея його статті полягає в тому, що сучасна скульптура в Китаї перейшла від «гранд-нарративу» до «мікро-нарративної мови», де форма (або в китайському понятійному контексті – моделювання) використовується для вираження більш особистих, емоційних та реалістичних ідей, відображаючи зміни у суспільстві та естетиці.

Скульптура, зазначає вчений, є візуальним вираженням сучасного середовища, тому історично відігравала важливу роль у відображенні китайської культури. Однак, на тлі диверсифікації мистецтва і соціальних змін у сучасному Китаї, ідеографічні елементи скульптурної мови трансформуються. Основний перехід відбувся від фокусу на гранд-нарративних дискурсах (наприклад, універсальні історії чи релігійні теми, як це було характерно для традиційної китайської скульптури) до мікро-нарративів, де панують авторські суб'єктивні погляди. «Мікро-нарратив» є новим поняттям, яке означає оповідний зміст, орієнтований на власну перспективу митця як прототип для створення мистецтва. Це метафоричне відображення повсякденних фактів, які зазвичай залишаються непоміченими. В цьому контексті скульптура стає більш реалістичною, навіть якщо зміст є ілюзорним, оскільки він опосередковано відображає суспільне життя.

Саме форма (моделювання), яка є суттю скульптури, стає головним засобом вираження мікро-нарративної мови. Незалежно від того, чи використовується фігуративна форма людини, чи абстрактна геометрична форма, моделювання підкреслює різноманітність емоцій. Скульптори XX – XXI ст., відмовляючись від постаментів і класичних, статичних поз, починають використовувати нові прийоми, щоб «скоротити дистанцію між твором і глядачем, наповнюючи його особистими емоційними змінами та відчуттями повсякденного життя» [170, с. 388-401].

Центральна ідея дослідження Цзіфен Го (Jifeng Guo) полягає в аналізі впливу теорії деконструкції (зокрема, ідей Жака Дерріди) на сучасне

скульптурне мистецтво Китаю, а також у вивченні процесу «деконструкції» традиційних форм. Автор стверджує, що сучасна скульптура, під впливом постмодерністської думки, відійшла від суворих традиційних визначень, які були успадковані переважно із західних класичних і радянських зразків. Натомість концепція деконструкції дозволила сучасній скульптурі відійти від функціональної структури та втратити свою первісну повноту. Так як сучасна скульптура втрачає чітке визначення, в її художньому арсеналі природно з'являються такі прийоми, як зміщення, накладання, цитування та деструкція, які є основними у репертуарі скульптури постмодернізму.

Оскільки китайська скульптура тривалий час дотримувалася західних правил і стандартів (французького класицизму, радянського стилю), впровадження деконструкції стало неминучим космополітичним трендом, що дає китайським митцям теоретичну основу та простір для розширення творчої свідомості. У результаті цього процесу концептуальна складова домінує над традиційним моделюванням [165].

Стаття (Xiong, C.) зосереджена на китайській сучасній скульптурі та її розвитку, де в якості прикладу виступає творчість У Вейшаня та його покоління. Основна увага приділяється питанню, як саме китайська скульптура, яка традиційно запозичувала багато елементів із західного художнього репертуару, змогла згенерувати власну унікальну ідентичність. Автор досліджує філософські роздуми та практичні спроби китайських скульпторів, зокрема У Вейшаня, щодо створення особливого, національно-ідентифікованого стилю, який поєднував сучасні підходи з традиційними китайськими естетичними принципами [182, с. 7-9].

Дж. Ван підкреслює важливість розуміння відмінності у роботі з традиційними та новими скульптурними матеріалами. Так, має значення його висновок, щодо зміни ролі металу, як «первинного» або «вторинного» (вживаного) скульптурного матеріалу, що розглядається як проблема авторської художньої мови [179, с. 336].

Вкрай цінними є висновки Дж. Ло щодо пріоритетного значення технічних поєднань матеріалу та формальної мови, що, на думку дослідника, визначає видову та жанрову парадигму скульптури, допомагаючи в сепарації скульптури від інсталяції та арт-об'єктів [173, с. 861-864].

Серед праць західних вчених відмітимо дослідження Дж. Ч. Девідсон, присвячене репрезентації китайської скульптури в рамках венеційської бієнале [156, с. 28-40] та дисертацію Е. Рат, націлену на розв'язання проблеми авторської мови у межах викликів сучасного мистецтва Китаю [178].

1.2. Методи та джерела дослідження

1.2.1. Методи дослідження. *1.2.1.1. Методологічні підходи.* Підходи дослідження сучасної скульптури Китаю вимагало застосування кількох взаємопов'язаних аналітичних підходів, які розглядаються у комплексі. Першочергове значення мав *типологічний підхід*, що став фундаментальною основою для систематизації та класифікації всього масиву творів. В рамках цього підходу були встановлені загальні параметри типологізації, які, у свою чергу, дозволили в рамках застосування методу типології визначити критерії матеріалу та техніки, жанрового репертуару, формального значення художньої мови творів, що дозволило виокремити фігуративні, абстрактні чи концептуальні твори та визначити їхнє монументальне, станкове чи просторове спрямування. Типологічний підхід дозволив виявити взаємозв'язок між стилістичними напрямками, які є ключовими для розуміння типологічних груп у китайській художній арені (приміром, щодо топологічних рамок співіснування цинічного реалізму, політичний поп-арту чи концептуального мінімалізму).

Важливе значення мало застосування *формально-образного підходу*, який допоміг сфокусуватись на символічному та естетичному контекстах дослідженні. Цей підхід включає іконографічний аналіз, що допомагає

розшифрувати тематику та символіку творів, особливо у форматі віддзеркалення скульптурою соціальної критики, переосмислення традиції чи проблеми урбанізації. Паралельно здійснений стилістичний аналіз дозволив детально розглянути композиційні особливості того чи іншого напрямку, роботу з об'ємом, фактурами та використанням колірних акцентів, окреслюючи коло візуальних засобів, якими митці створювали інтелектуальний та емоційний вплив. Стилiстичні засоби репрезентації стали критично важливими для аналізу тих елементів китайської традиційної скульптури, які наприкінці XX – початку XIX ст. були інтегровані до сучасної пластичної естетики або набули трансформаційного значення.

Соціокультурний підхід дозволив створити необхідні методологічні умови для узагальнення типологічного та стильового репертуарів. Ми відштовхувались від того припущення, що жоден твір не можна вивчати ізольовано, тому цей підхід вимагав враховувати історичний та соціокультурний контекст, зокрема вплив історичних факторів попереднього періоду культурної революції, а також відкриття економіки Китаю світу та глобалізації. Аналізуючи художні процеси, які показували як скульптура реагує на соціальні зміни в Китаї, включаючи швидку урбанізацію та масове споживання, важливого значення набули авторські персональні мистецькі кейси сучасних скульпторів. Філософія та творчий шлях провідних фігур китайської скульптури (наприклад, Суй Цзяньго або Юе Міньцзюня) розглядались нами як маркери формування типології та образності окремих художніх напрямків. Синтез взаємозв'язку між типологією та образністю дозволив обґрунтувати методологію дослідження трансформацій китайської художньої спадщини та загального внеску сучасної скульптури у світове мистецтво.

1.2.1.2. Методи та техніки дослідження. Обрана нами методологія аналізу сучасної скульптури Китаю фокусується на завданнях дослідження типології та художній образності, що визначає її комплексність у межах двох груп методів: загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів.

На загальнонауковому рівні дослідження ґрунтується на історико-хронологічному методі, який дозволяє простежити еволюцію форм і тем з кінця ХХ ст., встановлюючи зв'язок між мистецькими змінами та ключовими політичними й економічними етапами. Метод дозволив простежити еволюцію типології та образності китайської скульптури з кінця ХХ ст. до сьогодення, виявити ключові етапів розвитку, особливо у переході скульптури соцреалізму до концептуальних практик початку ХХІ ст., встановити часові рамки для окремих стильових течій та впливу соціокультурних подій на мистецькі зміни.

Логічну основу дослідження забезпечили *методи дедукції та індукції*, що дозволяють переходити від аналізу конкретних творів (наприклад, скульптур Юе Міньцзюня) до широких узагальнень про стилістичні напрямки, а також застосовувати загальні теорії (приміром, поширену у арт-критиці Китаю на початку «нульових» років теорію постмодернізму) до окремих явищ. На рівні індукція було простежено перехід від одиничних фактів аналіз конкретних творів скульпторів зазначеного періоду часу до загальних висновків про типологію чи ключові теми сучасного китайського мистецтва. Інструментарій дедукції дозволив застосувати загальні теоретичні положення китайського мистецтвознавчого дискурсу для пояснення ідейно-художнього змісту конкретних скульптурних серій.

Порівняльний метод став необхідним для зіставлення сучасної китайської скульптури з аналогічними явищами у західному мистецтві, особливо із тими його напрямками, які розглядались в якості компаративних самими китайськими скульпторами (наприклад, з американським чи європейським поп-артом), а також для порівняння її з китайською традиційною скульптурою. В цілому це сприяло виявленню унікальних національних рис в еволюції пластичної мови та окресленню ступеня глобальної інтеграції образотворчого мистецтва Китаю у світову парадигму мистецтва.

Застосування *системно-структурного методу* з метою дослідження сучасної скульптури не як масиву розрізнених робіт, а як цілісної системи, в якій зміни в матеріалі чи техніці впливають на образність, дозволило виявити фундаментальні властивості основних напрямків, що у подальшому були використані для типологічного аналізу. Припущення, що кожен елемент (автор, твір, матеріал, техніка) пов'язаний із іншими, стало інструментом ідентифікації внутрішніх зв'язків між різними типологічними групами та критерієм визначення місце окремого твору в загальній художній структурі.

В цілому загальнонаукові методи забезпечили загальнотеоретичну та логічну основу дослідження, дозволяючи систематизувати матеріал у часі та просторі.

Група *спеціальних фахових мистецтвознавчих методів* була безпосередньо спрямована на аналіз художньої форми та змісту скульптурного твору.

В контексті *техніко-технологічного аналізу* нами був досліджений вибір матеріалу, особливо у контекстів параметрів скульптурних та нескульптурних матеріалів (наприклад, використання промислової сталі, переробленого пластику чи текстилю) та способи його обробки (лиття, зварювання, асамбляж, 3D-друк). Аналіз дозволив визначити, як саме матеріальність впливає на естетичну образність і які технологічні інновації впроваджують китайські митці у конкретних творах та проєктах.

Морфологічний аналіз дозволив сфокусуватись на вивченні зовнішньої форми, об'єму та структури скульптури, включно із дослідженням просторового рішення, закритості чи відкритості об'ємів, специфікації силуетних форма та контурів, співвідношення маси та порожнечі тощо. Цей метод став ключовим для визначення типології форми (фігуративна або навпаки абстрактна).

Композиційний синтез дозволив дослідити, як окремі елементи твору об'єднуються у єдину, цілісну структуру, що стало можливим на ґрунті попереднього аналізу ритму, динаміки/статики, пропорцій частин, організації

простору навколо скульптури (особливо для інсталяцій та монументальних робіт) та точок зору глядача, які визначає або провокує митець своїми художніми намірами. В цілому цей метод є вкрай важливим засобом для розкриття формально-композиційної логіки побудови образності.

Образно-стилістичний аналіз є найбільш змістовно насиченим, так як спрямований на розшифровку художньої образності – ідеї, символіки, емоційного навантаження. Застосування цього методу дозволило скоординувати властивості іконографії у межах авторського стилю як сукупності специфічних прийомів, що дозволяють віднести твір до певної школи чи течії (розпізнавання мотивів і символів, як, наприклад, міміка у скульптурах Юе Міньцзюня або китель Мао в роботах Суй Цзяньго для типологізації в межах цинічного реалізму або поп-арту).

Безпосередньо з мети дослідження впливає *ключова група спеціальних методів*. Першим і найважливішим серед них є *метод типологізації*, який дозволяє класифікувати твори за чіткими критеріями: 1) матеріально-технічними (бронза, текстиль, інсталяція); 2) формально-жанровими (монументальна, станкова); 3) стилістичними («новий реалізм», «цинічний реалізм», політичний поп-арт тощо), створюючи класифікаційну сітку.

Для розуміння динаміки цих типів і їхніх змін набув актуальності *метод періодизації*, що дозволив визначити у цілісному контексті явища етапи / періоди, кожен з яких характеризується домінуванням певних художніх рішень. В якості допоміжного інструментарію використовувався метод *наративно-символічного аналізу*. У поєднанні із завданнями періодизації це обумовило вивчення скульптурного образу як носія культурного повідомлення, у якому інтерпретація системи символів, алюзій та наративів є ідентичною інтерпретації художньої образності.

Нарешті, *метод компаративного аналізу* став критично важливим для зіставлення китайських типологій і образів як із власною художньою традицією, визначаючи ступінь її трансформації, так і з західними аналогами, щоб виявити унікальність та місце сучасної китайської скульптури у

світовому мистецтві. Застосування цієї методології забезпечило комплексність дослідження, охопивши формальні, змістовні та еволюційні аспекти розвитку сучасної скульптури Китаю [98, с. 15-18].

Зважаючи на потребу аналізу проблематики художнього образу сучасної китайської скульптури, нами було обрано *три спеціальних методи*, які дозволять диференціювати як семіотичну, так і ідейно-художню проблематику в умовах міждисциплінарності сучасної пластичної мови.

Метод просторової деконструкції та реконтекстуалізації критично важливий для розрізнення традиційної пластики від інсталяції, об'єкта чи редімейду, фокусуючись на тому, як простір використовується і визначається твором. Цей метод надає можливість виявити та проаналізувати перехід від «закритого об'єму» (традиційна пластика) до «відкритого простору» та «середовища» (інсталяція, асамбляж), а також показати, як контекст (місце експозиції) реконтекстуалізує буденний об'єкт [1, с. 140-143].

Наприклад, застосування цього методу для аналізу статуарної пластики (кругла скульптура) дозволило показати як художня образність у авторському рішенні стає наслідком автономності об'єму та його взаємодії з простором. На противагу цьому, оптика реконтекстуалізації дозволила у дослідженні практики редімейду виявити як саме виникає образність завдяки переміщенню буденного предмета у галерейний простір, де його функціональне значення замінюється на символічне та концептуальне. Такий зсув контексту створює нове художнє висловлювання, що потребує окремого методологічного інструментарію. У випадку із аналізом скульптурних інсталяцій образність формується не окремим об'єктом, а цілісним середовищем, у яке занурюється глядач. Відтак, зазначений метод дозволяє дослідити, свого роду, «маршрут», що створює єдиний наратив.

Метод аналізу матеріальної ідентичності (від форми до концепту) дозволив розділити твори за первинною функцією матеріалу та його роллю у створенні образності. Диференціація робіт, де матеріал є формотворчим елементом, від тих, де він є носієм концептуальної інформації, дозволило

посилити аргументацію щодо кореляції між формальними ознаками авторської мови та потенціалом матеріалів. Якщо класична скульптура слугує для створення ілюзії або враження ідеальної форми, то арт-об'єкт або редімейд у пластичній виразності формує образність на ґрунті ідентичності самого матеріалу – його історії, використання, соціального статусу. Наприклад, це помітно у роботах Інн Сячжень, де уживаний одяг транслює образність пам'яті, міграції та особистої історії.

Вивчення того, як нематеріальні елементи (відео, звук, проекція) вбудовуються в матеріальний об'єм і чи є вони доповненням до форми, чи самостійним елементом образності актуалізує проблематику міжжвидових технік у сучасній скульптурі, що вкрай актуально для скульптурних відеопроєкцій.

Насамкінець, метод *функціонально-рольової диференціації* спрямований на визначення статусу скульптури, у контексті того, чи є об'єкт самодостатнім твором мистецтва, чи лише частиною ширшої події/системи. Наприклад, в практиках 2000-х – 2010-х рр. арт-об'єкт має фіксовану, незмінну образність, його роль – бути предметом споглядання, що обумовлює функціональні та знакові властивості образної семіотики. Натомість в інсталяції скульптурні компоненти є частиною загальної сценографії, вони призначені для створення середовища, в якому образність залежить від переміщення та часу глядача.

Таким чином, аналіз кінцевої мети та ролі твору, націлений на з'ясування того, чи є скульптура завершеним об'єктом (статуя, арт-об'єкт), або навпаки компонентом, що вимагає часу та інтеракції (інсталяція, перформанс-скульптура), володіє вкрай важливим інтерпретаційним потенціалом, дослідження якого дозволяє перейти від простого опису форми до концептуальної диференціації образності між жанрами та видами скульптури.

1.2.2. Джерела дослідження. Дослідження сучасної скульптури Китаю, її типології та художньої образності вимагає опрацювання кількох груп джерел, які ми розділяємо на первинні та вторинні.

Первинні джерела включають матеріали, які здобуті у безпосередньому знайомстві із об'єктами, це, у першу чергу, самі твори скульптури та їх візуальне документування, що дозволяє вивчати матеріали, техніки та композиційно-пластичні рішення. Об'єкти безпосереднього вивчення дають змогу аналізувати роботи ключових митців та є вкрай важливими у процесах визначення типології і аналізу художньої образності.

До цієї групи відносяться і офіційні каталоги виставок, бієнале, арт-ярмарків, які містять важливий ілюстративний матеріал, біографії митців, кураторські тексти та концепції, що в різні способи пояснюють авторський задум та місце твору у сучасному арт-процесі.

Допомагають класифікувати твори, зрозуміти їхній контекст та авторську образність інтерв'ю та тексти самих митців. На наш погляд, пряме вираження точки зору митця на власну творчість, художню філософію, використані матеріали та соціальні впливи незамінні для розкриття глибинної образності та концептуального змісту скульптур.

Фото- та відеодокументація процесу створення та експонування сучасної скульптури є важливим візуальним свідченням про використання нових/нетрадиційних матеріалів та технік, а також про взаємодію скульптури з простором. Це також має значення для розуміння типології за технологічним критерієм та інтерактивної образності.

До *вторинних джерел* належать наукові розвідки, монографії та статті (особливо китайські), які систематизують етапи розвитку скульптури, пропонують типологічні схеми та здійснюють аналіз художньо-образних, композиційно-пластичних та образно-символічних рішень. Втім, щоб уникнути плутанини і забезпечити академічну чіткість, важливо відділити вторинні джерела, які містять інтерпретацію, від історіографії – процесу вивчення вторинних джерел.

У теорії мистецтва статус джерела є функціональним і залежить від того, чи використовує дослідник джерело як об'єкт аналізу (первинне) або як готову інтерпретацію (вторинне) [29, с. 18].

Відтак, розгляд джерел для дослідження сучасної скульптури Китаю, її типології та художньої образності логічно поділяється на дві основні категорії: текстові та зображальні джерела, що є первинним матеріалом для аналізу. У цю типологію не включаються вторинні джерела, які б містили готову критику чи оцінку іншого дослідника, оскільки вони є матеріалом для історіографії, а не прямим свідченням про об'єкт.

Перша група, *текстові джерела* – це письмові матеріали, які безпосередньо походять від творців або організаторів художнього процесу і містять фактичну, концептуальну чи технічну інформацію. До них належать маніфести та есеї митців, які розкривають їхню творчу філософію, ставлення до традиції та мету використання матеріалів. Сюди ж входять стенограми інтерв'ю та публічних лекцій, що є ключем до розуміння авторської образності, не завжди очевидної у самому творі. Важливу роль відіграють офіційні каталоги виставок та бієнале, що містять точні описи (дати, розміри, матеріали) та первинні кураторські анотації, які пояснюють художню логіку групування робіт. Нарешті, технічна документація (специфікації матеріалів, контракти) є незамінною для визначення технічної типології скульптур, особливо великомасштабних інсталяцій.

У свою чергу, *зображальні джерела* – це візуальні матеріали, які є безпосереднім відображенням об'єкта або процесу його створення, що робить їх незамінними для якісного аналізу форми та пластики. Перш за все, це самі скульптурні твори, доступні для прямого спостереження у фізичному просторі, які надають найвищу достовірність форми, фактури та композиції. Оскільки прямий доступ часто обмежений, критичне значення має фото- та відеодокументація. Вона включає якісні зображення з різних ракурсів (важливі для демонтованих чи недоступних робіт), а також документацію процесу створення, що розкриває інноваційні техніки та технологічну

типологію. Також до зображальних джерел належить контекстуальна документація – фотографії скульптур у їхньому оригінальному середовищі (міський простір, галерея), що є важливим для аналізу публічної функції. До цієї ж категорії слід віднести і схеми та ескізи митців, які фіксують початковий задум та дозволяють простежити еволюцію образності. Особливе місце серед зображальних джерел займають концептуальні альбоми та видання. Вони, хоча й пройшли фільтр візуальної інтерпретації куратора чи редактора (що робить їх вторинними з точки зору наративу), не втрачають потенціал першоджерела з точки зору фіксації самого об'єкта. Вони містять найкращий доступний візуальний матеріал для аналізу форми, фактури та кольору, відображаючи при цьому, як твір був концептуально оформлений у видавничому контексті.

Важливо наголосити, що обидві групи джерел, текстові та зображальні, працюють у синергії, де візуальні надають об'єкт, а текстові – концептуальний ключ до його розуміння.

Висновки до першого розділу

Китайське мистецтвознавство інтенсивно працює над осмисленням концепції «сучасності» скульптури, прагнучі чітко демаркувати її від тисячолітньої традиції, але водночас знайти способи їх синтезу. Дослідники зосереджуються навколо трьох ключових напрямків: перш за все, це проблема «сучасності» як такої, яка має власну хронологію та зміст, а її відправною точкою часто називають виставку «Зірок» 1979 р., що стала соціокультурним маніфестом і початком нової ери. Проте, існує і ширший погляд, що розглядає «сучасність» як «сто років трансформації» китайського мистецтва, де інновації часто є «інтегрованою традицією».

Другий важливий напрямок – аналіз скульптури як універсального та окремого виду образотворчого мистецтва, що виступає «дзеркалом мистецьких трансформацій» у всьому Китаї, доводячи потенціал китайських

художніх традицій до універсалізму. Це дослідження динаміки стилів та етапів розвитку, зокрема, осмислення «формальної революції» 1980-х рр., коли відбувалося засвоєння західного модернізму, і подальших тенденцій «дескульптуризації» та комерціалізації.

Ключовим теоретичним узагальненням, що дозволяє структурувати розуміння сучасності, є тріадна схема Ден Пінсяна, яка окреслює інноваційні художні якості сучасної скульптури через нову формальність пластики (відхід від реалізму, переосмислення простору), нову естетику матеріалів (використання «нескульптурних» матеріалів, їх символічна роль) та новизну авторської художньо-образної точки зору (актуальність проблематики, діалог із традицією). Ця тріада є діагностичним інструментом мистецтвознавця, а не правилом для митця, і допомагає аналізувати, чому певні твори вважаються «сучасними». Таким чином, синтез східної філософії та західних форм, про який говорить Ден Пінсян, знаходить своє відображення і в методології нашого дослідження: лише поєднання цих трьох точок зору дозволяє уникнути однобічності та зрозуміти китайську скульптуру як цілісне явище.

Критично важливою є проблему збереження національної ідентичності у процесі модернізації. Дослідники, зокрема Сунь Чженьхуа, аналізують, як сучасні майстри синтезують традицію та модерн, перетворюючи, наприклад, західну абстракцію на «китайську абстракцію», що шукає зв'язок з філософією і традиційною естетикою, на тлі чого навіть висувається гіпотеза про «китайське Відродження» початку XXI ст. Також відзначається важливість персонологічного аспекту та регіональних художніх шкіл, які збагачують загальну картину розвитку скульптури, підважуючи «моноформатність» столичного вектору.

В цілому слід наголосити на тому, що китайські дослідження, часто діалогізуючи із позиціями західної історіографії, що акцентує увагу на інституційній критиці та «культурно-політичному спалаху» кінця 1970-х як контексті появи нового мистецтва, формують комплексне бачення китайської

сучасної скульптури як простору інтенсивного діалогу між глобальними тенденціями та вкоріненою національною традицією.

Українська історіографія проблеми розвитку китайської сучасної скульптури значною мірою формується двома впливовими школами вітчизняного сходознавства: школою проф. С. Рибалко, що фокусується на цивілізаціях Східної Азії; та школою проф. Є. Котляра, яка акцентує на міжцивілізаційних Центральноазійських зв'язках, хоча її дослідники також залучають аналіз китайського мистецтва в контексті спільних образотворчих завдань. Незважаючи на різний географічний фокус, обидві школи спільними зусиллями розкривають головну проблему сучасної китайської скульптури – необхідність досягнення органічного синтезу між інтенсивним освоєнням західних мистецьких форм (від академічного реалізму до постмодернізму) та збереженням національного змісту й філософських основ, уникненням сліпого копіювання, що призводить до низькоякісних робіт. Дослідження українських учених (Тен Жи, Ібо Чжан, М. Ковльової, В. Тарасова та ін.) показують, що найбільш актуальні тенденції у баченні українськими дослідниками розвитку сучасної скульптури Китаю концентруються навколо синтезу європейської форми та китайського духу як критерію її успіху. Цей пошук балансу виражається в осмисленні скульптури як, свого роду, суспільного мистецтва, що активно формує гуманізоване середовище, та слугує посередником спілкування між людиною, архітектурою та природою. Водночас, увагу привертає діяльність знакових митців (Ву Вейшана, Чен Венлінга, Ай Вейвєя), чия творчість ілюструє застосування різноманітних концептуальних підходів.

Західна історіографія сучасної китайської скульптури демонструє еволюцію поглядів, яка виводять скульптуру за рамки традиційних мистецьких категорій, розглядаючи її як універсальний інструмент артикуляції національної ідентичності. Фундаментальні праці (Гао Мінлу, П. Гладстона та ін.) показують, що концепт «сучасності» китайської скульптури тісно пов'язана з критикою соціокультурного контексту,

політичним тиском та модернізацією, перетворюючи її на дискурсивне поле, обумовлене діалогом між державою, академічними колами та викликами західного постмодернізму. Важливість цього універсального підходу також полягає в деконструкції самого терміну «китайська скульптура» (у працях С. Ейб), що дозволяє більш точно й контекстуально оцінити автономну художню мову мистецтва. На цьому тлі важливе значення має точка зору практикуючих дослідників скульптури, зокрема, монографія Ву Вейшаня, яка змінює оптику аналізу сучасної пластичної мови з традиційної оповідності на «поетичність», яку Ву Вейшань готовий відстоювати навіть у рамках концептуальної естетики скульптури.

Також західні дослідження фокусуються на інновації матеріалів та концептуальних підходах, які радикально трансформують сучасну пластичну мову. Ключові тренди включають перехід від гранд-наративів до мікро-наративної мови (Лі Нін), де скульптура відображає особисті, емоційні та повсякденні факти, скорочуючи дистанцію між твором і глядачем. Не менш важливим постає тренд «деконструкції» традиційних форм (Цзіфен Го), що призводить до появи таких прийомів, як зміщення, цитування, деформація тощо. Крім того, вченими досліджується синергія між скульптурою та «нескульптурними» мистецтвами, наприклад, вплив каліграфії як моделюючого підходу (Лю Юнганг), або концептуальний вплив друкованої графіки на формування ідеї сучасної скульптури (К. Ян). Нарешті, активно аналізується цифрова скульптура (3D-моделювання, 3D-друк) як найбільш радикальна зміна, що звільняє образність від фізичного простору, доповнюючи традиційним матеріал невагомим або імерсивним.

РОЗДІЛ 2

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРІОДИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ КИТАЮ

2.1. Становлення сучасної скульптури Китаю у контексті мистецтва «нової хвилі» 1980-х рр.

2.1.1. «Формальна революція» 1980-х: трансформація скульптури як виду образотворчого мистецтва. 1970-1980-ті рр. стали критичним періодом у китайському мистецтві, що проявився після спаду Культурної революції та виникнення мистецтва «нової хвилі», коли скульптори почали шукати нові форми самовираження, відходячи від соцреалізму. У першу чергу, це відноситься до творчості скульпторів-авангардистів, серед яких особливу роль відіграли Ван Кепін, Бао Пао, У Шаосян та Фу Чжунван.

Хе Гуйян (何桂彦) (критик, доктор мистецтвознавства, директор Інституту сучасного мистецтва Сичуаньської академії образотворчих мистецтв, доцент) вважає, що на «Виставці зірок» (星星美展) у 1979 р. скульптури Ван Кепіна та Бао Пао привернули велику увагу мистецьких кіл. Хе Гуйян, говорить про те, що історію сучасної китайської скульптури (з 1979 р.) дуже важко писати, тому що немає єдиних правил і стандартів оцінки. Китайська скульптура дуже складна і багатогранна, і немає одного простого способу зрозуміти її, вона постійно змінюється, шукає себе (стан «постійного формування») і ламає старі правила та межі. Це динамічний процес, а не завершений факт [20, с. 50-53].

З точки зору Хе Гуйяня, китайська скульптура 1980-х пройшла шлях «дорослішання», що з точки зору еволюції пластичного мислення означало відхід від традиційних правил та норм. Головним аспектом цього процесу він називає «антимонументальність», як ще одну важливу ознаку 1980-х, яка змінила ставлення до ролі та місця скульптури в художніх і соціальних

практиках. Відтак, відмова від пропагандистських монументів на користь дослідження питань форми, можливостей нових матеріалів і розвитку кордонів художньої мови розглядалось представниками покоління вісімдесятників як повернення до «суті скульптури» [22, с. 13].

Цей процес не був простим і також спирався на внутрішні еволюційні етапи. Зокрема, дослідники сходяться на тому, що період 1980-х став одним із найбільш активним з точки зору зміни домінуючих векторів розвитку. Так, на початку 1980-х рр. загострилася увага до абстрактної скульптури та пластики т.зв. чистої форми (приміром, у напрямку геометризму). На думку Сюй Цзянь ([许建]), це обумовлювалось попередніми заборонами мистецтва авангарду та важливістю для пластичних мистецтв перебувати у актуальному контексті трендів свого часу [87, с. 37-39]. На середину 1980-х рр. стало відчутною активна роль у китайських художніх просторах західного образотворчого мистецтва, що зокрема проявилось у, свого роду, відкритті для китайського глядача напрямків модернізму першої третини ХХ ст. У скульптурі це проявило себе на ґрунті кубістичних та експресіоністських пошуків, які стали органічним наслідком руху мистецтва «нова хвиля» Насамкінець, фінальним акордом 1980-х рр. стала потужна експозиція американського художника-авангардиста та митця поп-арту Раушенберга у Китайському національному музеї у 1985 р., що справило величезний вплив на існуючі творчі концепції багатьох митців [163, с. 152-170]. Паралельно із цим у практику скульптури входить інсталяція та мистецтво арт-об'єкту, що помітно змінило традиційну картину сутності скульптури та її видову репрезентацію. Наприклад, П. Гладстон стверджував, що наприкінці 1980-х почалось «розмивання меж» скульптури, яка навіть в уявленні консерваторів перестала бути тільки «ліпленням або різьбленням» [163, с. 163-168].

Підсумки трансформацій 1980-х рр. запропонував Сунь Чженьхуа (孙振华), відомий китайських арт-критик та теоретик мистецтва. За його словами найважливішим завданням для тодішньої китайської скульптури було здійснення «формальної революції» (形式革命) та «перевідкриття»

західного модернізму у новій сучасній якості. Типологізуючи трансформації цього періоду, вчений звертає увагу на чотири ознаки «формальної революції», а саме: вихід із академічної реалістичної скульптури, де акцент поступово зміщувався з змісту та сюжету на форму та стиль роботи; пошук нової мови форми та стилю у народній та регіональній культурі; свідоме наслідування та запозичення лексики західного модернізму, надання роботам індивідуального стилю; черпання натхнення з вітчизняних візуальних культурних ресурсів та активний пошук сучасної побудови мови форми.

Концепція Сунь Чженьхуа мала лінійну структуру та нагадувала, за словами Ху Фен (洪峰) маркетинговий план «брендування» китайської сучасної скульптури [23, с. 32-33]. По суті, він пропонував почати з академізму та максимально вдосконалити реалістичну мову скульптури, але при цьому відійти від канону «красивості» та стилізації. При цьому обов'язково звернутися до аудиторії глядачів як до джерела натхнення та знайти місце у цій репрезентації для традиційної культури, навіть у тому випадку, коли традиція є маркером архаїчності або заплямована ідеологічними постулатами минулого. Трансформації цього матеріалу на «сучасну форму», на думку вченого, мало зняти з порядку денного усі протиріччя. Така ж логіка і щодо осмислення західного досвіду, який необхідно вивчати, аби на цій основі створити власну пластичну індивідуальність. І насамкінець, на останку, після накопичення потенціалу трансформації, варто «створити свій власний модернізм», свою «скульптурну сучасність», використовуючи формулу: старі китайські візуальні ідеї мають бути перетворені на сучасні форми [там само].

Ідея «формальної революції» стала центральною для теоретичного осмислення процесу, коли скульптура прагнула звільнитися від панування соціалістичного реалізму та ідеологічного контролю, які домінували протягом попередніх десятиліть. Сунь Чженьхуа, як один із провідних теоретиків мистецтва, використовував термін «формальна революція», щоб підкреслити нагальну необхідність для китайських митців відійти від

сюжетно-оповідного, «правильного» (академічного) зображення і розпочати експерименти з власне пластичними елементами – формою, матеріалом, простором, текстурою, що було не просто бажання змінити зовнішній вигляд, а глибокою потреба перебудувати мову скульптури для вираження індивідуального бачення та сучасних тем, що йшло в руслі засвоєння та адаптації західних ідей модернізму. Митці 1980-х рр. активно зверталися до кубізму, експресіонізму, абстракціонізму та інших модерністських течій, прагнучі створити справді «сучасний» китайський стиль, який би відповідав світовому контексту, але мав би й національне коріння. Таким чином, ця «формальна революція» була першим кроком до автономії мистецтва в Китаї, відділення його від політики і наближення до естетичних принципів, притаманних світовому модернізму.

2.1.2. «Абсурдна скульптура» Ван Кепіна (王克平) та «утопія» нових матеріалів у творчості Бао Пао (包泡). Ван Кепін є представником покоління «освіченої молоді» 1980-х рр., яке вийшло на художню арену у буремний період модернізації китайського суспільства після завершення культурної революції. Його поява у сучасному художньому процесі пов'язана із арт-групою «Зірки», яка стала одним з перших незалежних об'єднань, якому у 1979-1980 рр. вдалося заявити про себе публічною виставковою та видавничою діяльністю (Іл. 1-2).

Скульптурні твори, з якими Ван Кепін виступав на тогочасних виставкових акціях, цілком відповідали атмосфері часу, що характеризувалася критичним переосмисленням попередніх етапів розвитку образотворчого мистецтва Китаю та пошуками нової пластичної художньої мови. Його ранні роботи – це грубі, неотесані дерев'яні скульптури, часто з політичним підтекстом (наприклад, серія про вождів), або фігури, що виражають примітивну, але потужну сексуальність та людяність. Він використовував народну стилізацію та експресіонізм, різко пориваючи з

академічним реалізмом. Його роботи відображають «повернення до суті скульптури» та критику системи.

Самоназвою цієї мови стало поняття «абсурдна скульптура». Цей термін Ван Кепін використав для пояснення суті формальних рішень, які виникали у його роботах як реакція на відверту метафоричність та іронію художніх образів.

Варто взяти до уваги, що для китайської скульптури кінця 1970-х років не існувало нічого за межами реалізму, тому пластичне мистецтво практично не виходила за рамки «правильних» тілесних репрезентацій. Скульптура, як і решта видів образотворчого мистецтва, розглядалась як інструментарій ствердження ідеологічних постулатів або, в кращому разі, як засіб для ілюстрування офіційних героїчних історій. Як вважає Сан Пенгс, Ван Кіпін зумів «прорватися крізь традиційні методи скульптури», використовуючи художні засоби модернізму – передусім мову парадоксу та деформації [176, с. 333].

Серед творів Ван Кепіна, які були експоновані на виставках «зірок» 1979-1980-го рр., слід окремо виділити роботи «Тиша», «Ланцюг» та «Ідол» (усі 1979 р.), які стали формальним вираженням ідейної складової виставки та водночас сформували образний репертуар раннього етапу творчості скульптора.

Наприклад, у роботі «Тиша» (1979 р.), яка стало справжнім відкриття виставки «зірок» 1979 р., митець використав гостру пластичну метафору відсутності свободи слова, яка обумовила деструктивну формальність образу (Іл. 3). Міркуваннями на цю ж тема стала і скульптура «Ланцюг», яку відрізняло незвичне поєднання мімітичного та тілесного узагальнення. Проте найбільшого значення, якщо не в художньому, то в громадському контексті, набула робота «Ідол», в якій, за словами Г. Девіш, глядачі побачили «хитромудре перетворення Мао на образ вічноусміхненого Будди» [161] (Іл. 4). Іцин Лі підкреслював, що роботи Ван Кепіна «розкривали потворність реальності». Митець не ставив собі за мету сподобатись публіці, оскільки

використовував мову деформації як емоційно-образний подразник, що «неодмінно мав залишати шрами» [172, с. 55-69].

За словами Р. Мунро, очевидність соціальної критики робіт Ван Кепіна не викликала сумнівів, оскільки його скульптури вигукували протест, а не натякали на нього через неявні метафори [175, с. 37-40].

Творчість Ван Кепіна є прикладом діалогу, який умовно можна визначити у рамках формули «традиційний матеріал – сучасна форма». Якщо простежити художні особливості його пластичної мови, то стає очевидним, що, починаючи з 1980-х років, скульптор переходить до спрощеної абстрактної форми (Іл. 5-6). Його метафоризм та образність є вкрай традиційними і містять постійні відсилання до китайської народної спадщини, міфології та релігійних сюжетів (наприклад, у роботі «Образ без назви» (1982 р.) (Іл. 7).

У 1990-ті роки митець продовжує пошуки нової фактури зображення, його пластика набуває особливої гладкості, проте в художній виразності проступає характерна для сучасної мови іронія, гротеск і навіть пряма сатира (приміром, у роботі «Бюст» (1999 р.) (Іл. 8). У 2000-х роках Ван Кепін знову повертається до традиційних технік, проте вже ніколи не торкається «старих» тем, працюючи виключно в контексті актуального висловлювання (приміром, «Фігура» (2005 р.) (Іл. 9).

Бао Пао (包泡) одним з перших долучився до китайського авангардного руху кінця 1970-х – початку 1980-х років, проте став відомим завдяки участі у знаковій другій виставці «Зірок» 1980 року. Важливо, що митець почав створювати сучасну скульптуру лише наприкінці 1970-х рр., а у подальшому його творчий шлях швидко еволюціонував від авангардних пошуків в скульптурі до просування більш масштабних, концептуальних ідей. Наразі його робіт дуже мало в мистецтвознавчому або музейному обігу (Іл. 10).

Наприкінці 1980-х рр. він переїхав до історичного центру різьблення Цюйяна, де заснував першу в Китаї Школу екологічного мистецтва, неофіційно названу «Утопія Цюян» (曲阳乌托邦). Цей проєкт став

ідеалістичною спробою поєднати багаті місцеві ремісничі традиції з новими ідеями просторового мистецтва, створюючи незалежне поле для експериментів поза межами державних академічних структур [2, с. 11-13].

Проект «Цюйянська Утопія» став важливою віхою у становленні скульптури Китаю, навіть попри те, що не породив надто масштабного руху та не перетворився на повноцінну художню школу. Тим не менше, зусилля Бао Пао призвели до децентралізації мистецтва скульптури, так як митець наочно продемонстрував як саме авангардне навчання та практика можуть функціонувати поза столичними центрами скульптури у Пекіні та Шанхаї. Крім того, акцентування на використанні традицій різьблення із одночасним позиціонуванням екологічної складової, яка змінювала роль та місце нових скульптурних матеріалів, стало стимулом для міждисциплінарності пластичного мистецтва. Діяльність Бао Пао та його учнів сприяло переходу від вузької спеціалізації у традиційній скульптурі до набагато більш широкого розуміння мистецтва, яке охопило архітектуру, ландшафтний дизайн та соціальну критику. Він залучив сучасні та авангардні концепції екологічного та просторового мистецтва у середовище, де домінували традиційні техніки різьблення і тим самим розпочав важливу дискусію про сучасність китайської скульптури [64, с. 36-40].

Зрештою, у 1990-ті рр. Бао Пао остаточно перейшов до ролі гострого критика та активного прихильника сучасного екологічного мистецтва, підтверджуючи тезу, що в сучасному китайському мистецтві головне – це концепція, а не лише технічна майстерність [70, с. 58-65].

2.1.3. Подолання тілесних табу у експериментах У Шаосян (吴少湘).

Шаосян є одним із найбільш впливових і, згодом, інтернаціоналізованих скульпторів, який активно експериментував у період «нової хвилі». На початку 1980-х він став піонером у сфері абстрактної та модерністської скульптури в Китаї. Його ранні роботи, такі як серія «Out cry», були одними з перших, які демонстрували сильний вплив західного модернізму, передусім,

Арпа, Бранкузі, а також авторський абстрактно-експресіоністський стиль (Іл. 11). Його твори 1980-х рр. були сміливими, оскільки торкали тем, що були табуйовані у Китаї, включаючи абстрактне зображення жіночого тіла та сексуальної свідомості, що зробило його одним із найбільш радикальних скульпторів «нової хвилі» (Іл. 12). Він також ініціював масштабну дискусію про скульптуру, що спонукало до роздумів про міську скульптуру з точки зору абстрактних форм (Іл. 13).

У липні 1985 р. У Шаосян та його однокурсник з Академії образотворчих мистецтв Чен Сяоюй провели виставку двовимірних та тривимірних робіт у Вищій школі Центральної академії образотворчих мистецтв. Як підкреслює Шень Цзюсянь (沈久献), формально-образне рішення більшості скульптур так чи інакше зверталось до морфології статевих органів, що викликало чималий ажіотаж у мистецьких колах Пекіна [57, 18-20].

У Шаосян згадує, що його найперші скульптури, зокрема серія «Покликання», були абстрактними, але за образно-тематичним значенням стосувалися сексуальності (Іл. 14-15). Наведемо невеличкий фрагмент зі споминів скульптора, які показують тодішню соціокультурну атмосферу: «У той час у Китаї секс був табуйованою темою. Чи то в мистецтві, літературі чи драматургії, обговорення сексу було заборонено. 1980-ті рр. стали значним проривом у сфері мислення, особливо щодо сексу. ... Суспільство тоді було зовсім іншим, ніж сьогодні, студентів університетів, які закохувалися, виключали; на жінок, які носили навіть трохи відвертий одяг, плювали та лаяли на вулиці. У містах було не так погано, але гірше в сільській місцевості. Коли я створював «Серію покликання», я був молодим і цікавився тілесними формами, але я також реагував на утиски візуальної репрезентації оголеного тіла в суспільстві того часу. «Серія покликання» передусім закликала до звільнення людської природи. Наприклад, скульптура «Мотузка» зображує чоловічі геніталії з одного боку та жіночі з іншого. Вони

не були повністю розв'язані, перетворюючись на заплутану, болісну мотузку» [79, с. 79] (Іл. 16).

Наприкінці 1980-х рр., коли У Шаосян емігрував до Австрії, його творчість набула нового, ще більш концептуального напрямку, що проявило себе вже у першій «закордонній» серії «Монети». Митець використовує справжні монети та паперові гроші як скульптурний матеріал. Понад десять років він залишався поза увагою громадськості, і його прямий вплив на світ китайської скульптури поступово спав у 1990-х рр. Зрештою, звернення до редімейду та використання знайдених об'єктів стало візитівкою творчої манери митця, хоча він постійно повертався до «монетної» естетики. Для прикладу, скульптура «Яблуко» (1991 р.), виготовлена з десятків тисяч австрійських шилінгів, увійшла до Книги рекордів Гіннеса як найбільша у світі скульптура з монет (Іл. 17).

Як стверджує У Шаосян, використання грошей як матеріалу стало у його творчості гострим коментарем до споживацтва, матеріалізму та впливу капіталу на людську культуру та суспільство. Проте концептуальні рамки його авторського підходу більш виважено проаналізував Гао Мінлу. З його точки зору У Шаосян, у першу чергу, є скульптором формальної школи, тому використання «золотих та величних» монет як безпосередніх елементів моделювання форма, стало, насправді, методом трансформації форми, яку він продемонстрував на прикладі загальновідомих класичних скульптурних прецедентів: античних Венер, східних скульптур Будди тощо (Іл. 18).

По-друге, вагомим значення набуло зіткнення унікальності «класичного духу» скульптури із утилітарною функцією грошей, як символу матеріальності [79, с. 79]. З цього ми можемо зрозуміти, що У Шаосян використовує цей конфлікт, щоб розкрити соціальне значення, яке він висміює, завоювання та поглинання духу капіталом, а також той факт, що художнє виробництво як духовна діяльність зрештою стане самим товарним обігом.

2.1.4. Пластична мова Фу Чжунвана (傅中望): скульптура, інсталяція, редімейд. Фу Чжунван відомий своїм унікальним поєднанням традиційної китайської конструкції та сучасної концептуальної скульптури. На відміну від абстракціонізму У Шаосяна, Фу Чжунван знайшов свій шлях в авангарді, звернувшись до глибоко китайської культурної спадщини. Найвідоміша робота, яка визначила його місце в історії сучасного мистецтва це «Серія з'єднань *шип-паз*» (Mortise and Tenon Structure Series), в якій він демонстративно переніс традиційну китайську техніку столярного з'єднання «*шип-паз*» (榫卯), що використовується у класичній архітектурі без цвяхів, у контекст сучасної скульптури. Створюючи великі скульптури з дерева, що складаються з таких з'єднань, він робить невидиму внутрішню конструкцію видимою. При цьому це не просто демонстрація техніки, а філософське осмислення взаємозв'язку, єдності, структури та культурної спадщини в сучасному, дедалі більш фрагментованому світі. Його роботи є діалогом між сучасним мистецтвом і тисячолітньою китайською мудрістю [144].

Окрім творчості, Фу Чжунван також був активним у мистецькій адміністрації, обіймаючи посаду директора Художнього музею провінції Хубей, що підкреслює його вплив у китайському мистецькому середовищі.

Скульптор Фу Чжунван є представником генерації «вісімдесятників», яка в історії сучасного китайського мистецтва відома як найбільш контroversивна та динамічна. У 1980-х – 1990-х рр. образотворче мистецтво Китаю переживало етап оновлення, пов'язаний із переосмисленням складних явищ попереднього часу (передусім, Культурної революції та етапу повернення до ліберальної економіки). У цей час відбувалися помітні трансформації у художній мові скульптури, тривав пошук актуальних методів образного узагальнення, що віддзеркалювалось і в пластичних техніках, і в змінах формальних підходів.

Сунь Чженьхуа, один з найбільш послідовних дослідників творчості Фу Чжунвана, звертає увагу на те, наскільки непростими були шляхи молодих митців, які наважувались експериментувати в сфері скульптури, порушуючи

традиційні уявлення про реалістичне відображення дійсності. Наприклад, наприкінці 1980-х рр. декілька творів Фу Чжунвана були не допущені до експонування через їх «нескульптурну форму», яка, начебто, нагадувала «відходи міді та заліза» [66, с. 83].

Поза тим практично увесь період 1980-х – 1990-х рр. Фу Чжунван займався металопластикою, ігноруючи позиції критиків та розробляючи власну парадигму формальних підходів. Наприклад, такою є серія «Зварювання металу» (1986 р.), яка стала відповіддю митця на звинувачення у «нехудожній» манері висловлювання (Іл. 19).

У подальшому Фу Чжунван неодноразово кардинально змінював вектори творчості, експериментуючи із деревом, пластиком, бетоном. Така широка матеріально-технічна амплітуда його творчості віддзеркалилась і на жанровому репертуарі, а також стала мотивом для виходу за межі традиційної скульптурної території [144].

В якості прикладу згадаємо скульптурну композицію «Стиль танцю» (1987 р.), яка з точки зору художньо-образної виразності перебуває не перетині абстрактно-ієрогліфічного та тілесного контекстів (Іл. 20).

Фу Чжунван застосовує типовий для сучасної пластичної мови прийом об'єктивації, наділяючи форми рисами поведінки людини. Подібна візуальна провокація олюднює матеріал та поглиблює значення символізму кольору. Приміром, Го Юнцзянь вважає цей образ експлуатацією знакової сутності «червоного» весільного танцю [18, с. 53].

Починаючи з середини 1990-х рр. митець працює в царині інсталяції та мистецтва арт-об'єктів. Його роботи стають більш контекстуальними, вимагаючи від глядача взаємодії із простором. Поступово відмовляючись від тілесних образів, Фу Чжунван, тим не менше, зберігає фігуративність та неодмінно звертається до предметної виразності форм або готових об'єктів [15, с. 67-68].

Так, інсталяція «Гуманістична сцена кінця століття» (1994 р.) залучає до простору скульптурної форми тіні та світлові рефлекси, які розглядаються

автором як повноцінні компоненти системи виражальних засобів. У цій роботі важливе значення має композиційно-пластичні рішення, які дозволяють глядачеві обрати специфічну точку зору (Іл. 21).

Натомість, створена у контексті того ж спільного проекту робота «Небесні стовпи» спирається, скоріше на художню виразність арт-об'єкту, в якому все одно домінує пластична ідея «круглої» скульптури. Робота стала для Фу Чжунвана приводом переосмислити традиційні китайські підходи щодо ландшафтно-пластики. Митець ретельно досліджував принципи формоутворення таких об'єктів в минулому і на цьому ґрунті реінтегрував окремі архаїчні прийоми до актуального висловлювання (Іл. 22).

Як вважає Чжи Юй, у своїй творчій практиці Фу Чжунван експериментував переважно із проблемою «чистоти форми», намагаючись обґрунтувати сутність цього авторського концепту за допомогою застосування різноманітних матеріалів. У цьому аспекті митець є послідовником Бранкузі, творчість якого, на думку Чжи Юй, часто лідує за Фу Чжунваном «як тінь» [112, с. 87].

На сучасному етапі важливою ланкою творчості Фу Чжунвана є редімейд, який митець в більшості випадків використовує як пластичний матеріал. Так, арт-об'єкт «Ноги знають більше, ніж це» (2024 р.) може, на перший погляд, здатися хаотичним скупченням речей, предметних фрагментів, матеріалів [144]. Проте форма взуття використання митцем як візуальна провокація, що розраховує на залучення повсякденного життєвого досвіду глядача. Звичність, навіть банальність, редімейду стає джерелом для наративної складової твору, що підкреслюється митцем в самій назві (Іл. 23).

2.2. Скульптура 1990-х рр. у контексті пошуку нових пластичних виражальних засобів

З початком 1990-х рр., через зміни у зовнішньому соціокультурному контексті, відбулись і зміни у траєкторії розвитку сучасного мистецтва Китаю, які мали особливе значення для пластичних мистецтв.

Ключовими подіями початку 1990-х рр., які засвідчили еволюцію скульптури як сучасного виду образотворчого мистецтва, який активно трансформується, стали експозиційні проєкти, організовані за концептуальним принципом. У першу чергу, це «Виставка-запрошення молодих китайських скульпторів» (1992 р.) та «Виставка п'яти скульпторів Центральної академії мистецтв» (1994 р.). Як підкреслює Хе Гуян, обидві події ознаменували, що головним завданням сучасної китайської скульптури стало прийняття досягнень концептуального мистецтва та здійснення трансформацій «художньої мови форм та образів» [20, с. 51].

У 1990-х рр. поступово деактуалізувались напрямки попереднього періоду, зокрема «формальної революції» та інтеграції мистецтва абстракції у мову скульптури. Натомість новим завданням стало прийняття концептуального мистецтва, яке через нові техніки, матеріали та образи помітно розширило діапазон впливу скульптури на соціокультурні процеси. Митці 1990-х рр. намагались виступати в якості «коментаторів» реального життя суспільства, заперечували відірваність скульптури від життя.

Дослідники звертають увагу на те, що вже у середині 1990-х рр. на художній арені китайської скульптури почали все більше домінувати «міські» сюжетно-тематичні образи, в яких художня мова виразно линула в сторону деконструктивності [3, с. 28-29].

Важливим явищем цього часу стала «кітчева» скульптура, яку відомий дослідник Лі Сяньтіна (栗宪庭) підсумував авторським неологізмом «яскрава вульгарна скульптура» (豔俗), оцінивши цей феномен як закономірний наслідок трансформації «модернізму у постмодерн» [37, с. 135].

Китайське мистецтво у 1990-х рр. вперше виходить на міжнародні бієнале (у першу чергу, Венеційську та бієнале у Сан-Паулу), що актуалізує питання «китайської ідентичності» у світовому контексті. Китайські митці,

що на той момент перебували за кордоном (як, наприклад, Сюй Бін чи Цай Гоцян), активно звертались до міждисциплінарних практик, використовуючи інсталяцію та мову актуальної пластики для розповіді про китайський досвід у світі. Їхній успіх змусив багатьох китайських митців зосередитися на «культурній суб'єктності» – демонстрації того, що вони не просто копіюють Захід, а мають власний унікальний голос [96, с. 24-26].

На 45-й Венеціанській бієнале (1993 р.) китайські художники були вперше представлені офіційною групою та включені до паралельної виставки «China's New Art, Post-89», куратором якої виступив вже згаданий вище Лі Сяньтін. Скульптура в програмі не домінувала, проте була присутня в рамках інсталяцій та тривимірних форм Ван Гуан'ї, Фан Ліцзюнь та Юе Міньцзюнь. Схожа ситуація була і на 22-й Бієнале в Сан-Паулу (1994 р.), де більшість митців були живописцями. Проте їхні виставки стали каталізатором для подальшого міжнародного визнання й китайських скульпторів, таких як Суй Цзяньго та Ван Кепін [84, с. 184-186].

Таке раптове піднесення, за словами Ляо Сяоцзянь та Чжоу Лонга (廖小健, & 周龙) «закордонного легіону» Китаю (海外军团), не тільки розширило міжнародний вплив китайського сучасного мистецтва, але й посприяло розвитку мистецької творчості всередині країни. У певному сенсі, успіх цих митців посилив вимогу до художників зосередитися на культурній суб'єктності своїх робіт [38, с. 70].

Для китайської скульптури перехідний час кінця 1980-х – початку 1990-х рр. став періодом подальшого переосмислення художніх підходів мистецтва соцреалізму. Цей процес мав декілька важливих ознак. Передусім, слід назвати тенденцію вивільнення форми тіла від парадигми реалістичної тілесності, яка стала першою очевидною ознакою постмодернізму у китайській скульптурі. Не менш важливого значення набуло зняття табу на оголеність у пластиці та закріплення за скульптурою права на вільну репрезентації тіла (особливо жіночого). В остаточному цілому це призвело до

реабілітації жанру ню та переосмислення спадщини китайського модернізму першої половини XX ст. [95, с. 118-119].

Насамкінець, вихід скульптури у простори суміжних видів сучасного мистецтва, передусім, інсталяції та мистецтва арт-об'єктів, засвідчив остаточний розрив китайської скульптури цього періоду із практиками соцреалізму як безальтернативного методу. Цей процес також спонукало і повернення до пластичної художньої мови початку 1990-х рр. редімейду, файнд-арту та джанк-арту – трьох найбільших «порушників» канонічності скульптури у художньому процесі періоду модернізму.

Ключового значення для періоду 1990-х рр. набула і проблематика художньої мови скульптури. Аналіз того, як пластика набуває естетичних сенсів, особливо в роботах, що виходять за межі традиційної форми (тілесної, анатомічної, предметної чи середовищної), вимагає детального дослідження. Відповідь на це питання, на наш погляд, слід шукати в аспекті формальної мови скульптури, вивчаючи проблематику трансформації формотворення та художньої образності провідних митців цього періоду.

2.2.1. Експериментальні практики концептуальної скульптури Суй Цзяньго (隋建国). Суй Цзяньго відомий своїми монументальними, часто політично та історично актуалізованими роботами (наприклад, серія «Мао» в костюмі Сунь Ятсена, або серія «Сліпий»). Його характеристика як скульптора, який «найбільш далеко зайшов у напрямку концептуалізму» [83, с. 21], підкреслює відхід митця від традиційної фігуративної скульптури та зосередженість на ідеї, матеріалі та процесі як основі твору [82, с. 10-11].

Як вкрай важлива постать для розвитку сучасної скульптури Китаю, Суй Цзяньго у своїй творчості є, до певної міри, еталонною постаттю, творчість якої уособлює загальні тенденції у трансформації пластичного мистецтва кінця XX – початку XXI ст. (т. зв. ефект Суй Цзяньго). Наприклад, Чжан Цзі (张纪) вважає, що творчість Суй Цзяньго пройшла три періоди: модернізму (1987-1989 рр.), матеріального концептуалізму (1990-1996 рр.,

ключова серія «Гео-Мао») та аналітичного дослідження візуальної культури (1997-2007 рр., ключова серія «Одяг»), які в цілому віддзеркалюють еволюцію китайської художньої мови скульптури [103, с. 8-10].

Свідченням системного впливу Суй Цзяньго є його значення як викладача для цілого покоління молодих скульпторів, серед яких Чень Веньлін, Сян Цзін, Цюй Гуанци та інші скульптори, орієнтовані на студійну практику, арт-ринок та міжвидові трансформації скульптури, в яких пластична складова інтегрується із акціонізмом та радикальними концепціями (наприклад, трендом «нескульптурних» та «антискульптурних» матеріалів).

Вже в ранніх своїх роботах художник приділяє особливу увагу питанню подолання тілесних та анатомічних меж образів, дозволяючи глядачеві відчувати «фізіологію» форми тіла як носія певного художнього сенсу. Приміром, у гучній роботі «Scaled» («Масштабований», 1989 р.) він звертається до ідеї соціального тиску на людину, демонструючи видимі риси тиску як частину портретної мови скульптури (Іл. 24).

Голова його героя, затиснута в промислову конструкцію, провокує глядача на асоціативний ряд: тіснота, біль, скутість, неможливість свободи руху тощо. Природно, робота досить швидко набула статусу гостросоціальної і навіть політичної, порушивши питання про сутність мистецьких табу в скульптурному мистецтві Китаю кінця 1980-х рр.

Зазначимо, що з того періоду взаємозв'язок між сучасною скульптурою та соціальними табу став проблемою, яка досі хвилює митців. Аби прояснити взаємозв'язок між ними, ми повинні: по-перше, зрозуміти основні характеристики соціальних табу, які в пластичній мові часто подаються через тілесні коди та способи зображення людей; по-друге, визначити формальний контекст розвитку проблеми як скульптурної ідеї [158, с. 6].

Наприклад, у творчості Суй Цзяньго вже з кінця 1980-х рр. практично кожен великий проєкт за своєю формальною мовою намагався виходити за межі традиційних пластичних практик. Його робота «Портрет Невідомого»

(1989 р.), яку він згодом неодноразово повторював у різних матеріалах, демонструє спробу вилучити з традиційного багажу скульптури цілу низку естетичних рішень, що вважаються традиційно китайськими: цілісність, гармонія, симетризм, рівновага начал. Суй Цзяньго формує образ дисформального героя, який страждає і тому намагається вирватися назовні з власного тіла (Іл. 25).

Ідею смуг тканини, як матеріалу, що «зшиває», стримує крик, який рветься назовні, Суй Цзяньго використав згодом у серії робіт «Портрети. Гігієна» (1989–1990 рр.). Залишивши формальну (впізнавану) оболонку голови людини, художник прибрав з режиму видимості обличчя як ідентифікатор особистості. Тим самим перетворивши художню ідею особистого страждання та несвободи на проблему свободи – як форми соціального табу для всієї нації.

Одна з найцікавіших у формальному сенсі серій Суй Цзяньго називається «Legacy mantle» («Мантия спадщини», 1997–2004 рр.). Роботи в цій серії виконані в кількох напрямках, проте в кожному з них головним пластичним жестом залишається кітель Мао – знак присутності культурної революції в її візуальному компоненті. Це свого роду знак минулого, який безпомилково впізнається кожним китайцем і, безумовно, візуально знайомий західному глядачеві (здебільшого через плакат і політичне мистецтво Китаю другої половини XX ст.). Найбільш рання частина серії – це робота «Early Jacket#1, 1997» (1997 р.), у якій Суй Цзяньго повною мірою використав компонент формальної деструкції (Іл. 26).

Відносини між деконструкцією та сучасним скульптурним мистецтвом для сучасного етапу розвитку китайської пластики є важливими. Як вважає Дж. Го (J. Guo), концепція деконструкції вперше виникла в царині арт-дизайну в західній архітектурі в 1980-х рр., а вже потім вплинула на інші пластичні мистецтва. Відкритість і безперервність деконструкції як художнього акту стали «двома основами філософії деконструкції», які, своєю

чергою, сприяли оновленню та розщепленню соціальних, політичних, етичних, культурних та інших цінностей скульптурної мови [165, с.175].

Як безпосередній каталізатор постмодерністських культурних цінностей, деконструкція у своїй пластичній формі дуже швидко опанувала творчий почерк Суй Цзяньго. Кітель Мао поданий художником як артефакт далекого минулого: він загалом зберігає морфологію тіла і сприймається як зрозуміла форма, проте його фактурні особливості відсилають глядача до контексту минулого. Перед нами щось віджило, неживе. У цій формі, незважаючи на її анатомічну коректність, відсутнє життя як таке (Іл. 26).

На думку Дж. Го, прийом деконструкції «поглинає стилістичні символи з абстрактної скульптури», використовуючи скульптурну мову для інтеграції та уніфікації естетики. Деконструкція скульптури відображає загальний стан сучасного світового скульптурного мистецтва. При цьому дослідник вважає, що за останні 100 років наша країна в просторі актуальних практик не створювала скульптурних ідей і концепцій, мов і форм світового значення, а здебільшого використовувала правила і стандарти західноєвропейської скульптури. Дж. Го називає цю тенденцію «трендом космополітичної деконструкції», який неминуче вплинув на розвиток сучасного китайського скульптурного мистецтва [165, с. 175-176].

На наше переконання, у роботах Суй Цзяньго періоду 1990-х – 2000-х рр. наявна ця проблема. Зокрема, «тренд космополітизму» можна побачити в одній із ремінісценцій проекту «Legacy mantle» («Мантія спадщини», 1997–2004 рр.). У 1997–1998 рр. художник створює цікаву в морфологічному сенсі «тілку» серії, в якій бренди світової скульптури античного періоду, ренесансу та класицизму були «переодягнені» в кітель Мао. Ця підсерія отримала назву «Clothes Vient Study. Anatomy» («Анатомія», 1997–1998 рр.).

Впроваджуючи костюм Мао у вже наявний простір тіла, Суй Цзяньго створює дуже цікаву гру сенсів: з одного боку, сенсів інтерпретації (ідеологічна «плакатна» оболонка Мао стає предметом невластивих для неї дій, хоча при цьому вони анатомічно правильні й можливі в пластиці тіла); з

іншого боку – сенсів формальної мови. У другому випадку художник провокує глядача на переосмислення раніше сформованих відносин до знайомих пластичних образів, які в морфологічному сенсі починають працювати по-іншому. Одяг Мао має свою власну формальність, яка розвивається і живе згідно з власною фізикою тіла. Водночас скульптура античного періоду (наприклад «Дискобол» Мирона) у композиційно-пластичному аспекті є усталеним художнім фактом, що містить власну іконографію. У результаті іконографія голови Мао консолідується з формальними рисами класичної пластики, набуваючи абсолютно окремої (третьої) анатомічної форми (Іл. 27).

У соціальному аспекті цей проєкт був інтерпретований як політична іронія, як роздуми над тотальністю фігури Мао та його ідеології культурної революції, яка в художньому сенсі окупувала практично будь-які прояви життя в країні, зокрема й сферу приватного (того, що під одягом, сферу «анатомії»).

У цьому сенсі китайський учений Гу І (Gu Yi) наводить дуже показовий приклад творчої колаборації представників двох протилежних шкіл у скульптурі Китаю: Ван Веньхая та Суй Цзяньго. Обидва художники є викладачами в академіях мистецтв і професорами, проте працюють у межах абсолютно різних художньо-образних систем [185, с. 68].

Ван Веньхай відомий у Китаї пластичними портретами голови Мао, його роботи виконані в реалістичній манері з виразним повієм т.зв. китайського політичного романтизму. Ван десятиліттями створює безліч скульптур Мао в надії, що його творчість звертається до молодого покоління, яке потім зацікавиться дізнатися більше про великі думки Мао. У 2003 р. амбітний Ван переїхав до Пекіна, щоб, за його власними словами, стати «королем ліплення з глини». Однак, почавши співпрацю з Суй Цзяньго, художник відчув сильний тиск нової пластичної мови, яка насамперед змінювала звичні для реалістичної школи формальні рішення. На прохання Вана Суй Цзяньго виконав скульптуру Мао, який спить під ковдрою. Робота

отримала назву «Сон» і стала найбільш компромісною для творчого кредо Ван Веньхая. Скульптура експонувалася в Музеї сучасного мистецтва в Пекіні як ще один успішний акт просування маоїзму як теорії та ідеології. Проте без відома Вана «Сплячий голова Мао» був включений у нову роботу Суй Цзяньго, яку художник переназвав «Сон розуму», тим самим кардинально змінивши образний характер і саму соціальну спрямованість твору [185, с. 68].

Перехід від традиційної пластики до міжжанрового об'єкта та інсталяції показує застосування до аналізу творчості Суй Цзяньго методу реконтекстуалізації. Ми вже звертали увагу на те, що Суй Цзяньго часто бере ідеологічно навантажені або історичні об'єкти і, змінюючи їхній масштаб, матеріал і простір, трансформує їхню художню образність. Класичним прикладом реконтекстуалізації ідеологічного редімейду є серія «Спадщина», яка візуально представляє собою гігантські скульптури, що імітують костюм Мао Цзедуна (кітель) у масштабі, значно більшому за звичайний. У класичній монументальній скульптурі фігура Мао завжди була іконою влади, сили та незламності, а образність ґрунтувалася на формі, що імітує тіло. Натомість Суй Цзяньго усуває тіло, залишаючи лише порожній одяг, тим самим інтегруючи символіку соцреалізму у альтернативний контекст. У сучасному просторі гігантська порожня оболонка створює відчуття відсутності, ідеологічної порожнечі або тиску історії, а монументальний масштаб робить глядача мізерним. Центральна образна лінія авторського наративу маніфестує, що оскільки це просто одяг, глядач має усвідомити статус владного тиску лише як «костюмний редімейд», щось несправжнє та беззмістовне.

Серія «Зроблено в Китаї» демонструє різницю між мистецьким об'єктом та промисловим виробом, що Суй Цзяньго показує через іронічні скульптури динозаврів, які несуть штамп «made in China» («Зроблено в Китаї»). Відтак, клеймо стає не технічною інформацією, а ключовим елементом художньої образності. З точки зору видової типології, це

фігуративна пластика, але вона використовує матеріали і форму, що імітують дешеві промислові іграшки, які за визначенням знецінені з позиції художнього погляду. Застосування універсального символу архаїки – динозаврів, які вимерли, стає жестом із критичним зауваженням в сторону масової культури та Китаю, як «світової фабрики» дрібниць та малоцінних речей (Іл. 28).

Насамкінець, напрямок реконтекстуалізації продовжують серії «Бабаки» (1990-ті рр.) та «Сад у хмарах» (2020-ті рр.). Роботи обох серій виглядають як просторово-ландшафтні композиції, де сталева арматура намагається огорнути нерухомі камені (або навпаки) (Іл. 29-30). Роботи серії є прикладом переходу Суй Цзяньго до скульптурної інсталяції, де простір стає додатковою художньою ареною. У цьому випадку скульптура відмовляється від єдиного центру, вона стає просторовою подією, що моделює боротьбу матеріалів та сил, а образність створюється напруженою у просторі між природним та індустріальним (каміння та сталева вживана арматура). Як наслідок, художня образність постає не як статичний об'єм, а набуває ознак процесу, конфлікту та використання навколишнього середовища як активного елементу висловлювання, що досить рельєфно відокремлює її від традиційної статуарної пластики. По суті, це дозволяє переконатись у тому, що образність пластичної мови Суй Цзяньго створюється не лише формою, а й тим, як він вилучає об'єкт з його звичного простору, змінює його масштаб та накладає нові контекстуальні коди.

2.2.2. Метаморфози Чжан Вана (展望): Концептуалізація форми у скульптурі та перформансі. Чжан Ван або Чжан Ваньші (展望) пройшов типові етапи становлення, характерні для китайських митців кінця XX – початку XXI ст. Як і інші представники генерації вісімдесятників, він розпочав творчу кар'єру з експериментів у межах напрямку «нового реалізму», обравши в якості авторського стилю гіперреалізм – один із ключових підвидів «нового реалізму» [130]. За його словами, академічна

практика навчання є певною мірою «формою інерції», оскільки «будь-кому, хто закінчує академію, спочатку важко звільнитися від цього досвіду». Тому після закінчення навчання Чжан Ван зосередився на найбільш властивій для себе художній мові, яку на той час розглядав як альтернативу академізму та соцреалізму [46, с. 26-28]. Митець підкреслює, що гіперреалізм «кидає виклик репрезентативності», цей пластичний метод «повністю автентичний, він об'єктивно представляє речі такими, якими вони є». З іншого боку, гіперреалізм не має традиційних вад соцреалістичної скульптури, оскільки йдеться не про привернення уваги глядача до авторської техніки, а про концепцію, що представлена у роботі. Пояснення Чжан Вана є таким: хоча деталі повинні привертати увагу глядача, гіперреалізм робить навпаки; чим реалістичнішими є фрагменти та нюанси, тим менше люди їх помічають [58, с. 40-41].

Найбільш яскравою роботою періоду початку 1990-х рр. є «Дівчина, яка сидить» (1990-1991 рр.), яка повністю відповідає заявленій позиції автора як концептуальна реалістична скульптура, пластична риторика якої лише використовує подібність та схожість, але не робить їх самоціллю. Попри детальне представлення жіночої фігури та обличчя, а також використання редімейду – реального стільця, який задає параметри розміру тіла дівчини, ще більше актуалізуючи образ дійсності – фактурні та тонові рішення не залишають сумніву у концептуальному значенні образу (Іл. 31).

Ознакою того, що гіперреалізм стає для Чжань Вана лише одним із концептуальних варіантів експериментування з формами та образами, є твори кардинально іншого стилістичного напрямку, які уособлювали небажання молодого митця лишатися у фарватері здобутих під час навчання академічних навичок. Так, паралельно з «Дівчиною, що сидить», митець працює над серією арт-об'єктів із використанням редімейду та нескульптурних матеріалів, які він умовно називає «сміттям» (Іл. 32).

З середини 1990-х рр. Чжан Ван різко пориває з гіперреалізмом, у його творчості розпочинаються експерименти зі скульптурним перформансом та

абстрактними формами. Щодо першого, найбільш цікавим є проєкт-акція «План очищення руїн 94». Сутність проєкту полягала у створенні критичного коментаря щодо стрімкої урбанізації та руйнування традиційної архітектури в Пекіні у 1990-х рр. Сама подія відбулася на вулиці Ванфуцзін, яка на той момент була центром активної модернізації. Художник обрав напівзруйновану традиційну будівлю, призначену під знесення, і провів над нею абсурдні «реставраційні» роботи: він прибрав руїну, пофарбував червоною фарбою вцілілий цегляний стовп, а білою фарбою вкрив фрагмент дверної рами, почистив декоративну плитку тощо. Цей жест був глибоко метафоричним, адже спроба Чжана Вана відновити приречене місце була миттєво заблокована і вже через кілька днів уся локація була повністю зруйнована. Втім, проєкт став знаковим висловлюванням про ілюзію, відчуження і руйнівні соціальні та екологічні наслідки урбаністичної трансформації, а з точки зору авторської методології Чжань Вана актуалізував його перформативну складову та загострив потяг до інсталяції (Іл. 33).

Ключовим проєктом 1990-х рр., що перебував на межі абстракції та нефігуративної скульптури, стала серія «Штучний камінь» або «Рокарій». Чжан Ван покривав традиційні китайські «вчені камені» (假山石), що символізують гармонію природи, нержавіючою сталлю. Такі глянцеви, з точки зору сприйняття, скоріше індустриальні об'єкти, ніж артефакти природи, виставлені у міських ландшафтах, на думку скульптора, коментували конфлікт між традиційною китайською естетикою та урбанізацією. Перша робота серії – «Камінь Тайху», була обрана для міжнародної експозиції у Німеччині у 1995 р., що ознаменувало новий етап у творчості скульптора (Іл. 34). Зйомка експозиції дозволяє переконатись у тому, наскільки для митця було важливо долучати до пластичної композиції середовище, тим самим актуалізуючи більш масштабну мову простору та перформативні аспекти. Вже друга робота серії представлена автором як скульптурна інсталяція, що не пориває з базовими принципами пластичної

репрезентації, проте й не залишається виключно в рамках традиційної «круглої» станкової роботи (Іл. 35).

Подібні пошуки помітні і в ще декількох важливих роботах середини 1990-х рр., зокрема у скульптурній композиції «Костюм Чжуншань» та проєкті «Ефірний. Пустота – серія спокус» (Іл. 36). За словами самого Чжань Вана, найяскравішою особливістю роботи «Костюм Чжуншань» стали «складки, утворені рухом», які відкрили для нього мову текстур. У даній роботі головною текстурою стала імітація «скелястості», яку митець інтерпретував як «вираження стурбованості взаємозв'язками між суспільством і природою» [58, с. 43]. Як і в попередніх прикладах, робота виконана на межі різних пластичних мов: власне скульптури, редімейду та інсталяції. Чжань Ван знову звертається до досвіду мови тіла, використовуючи деструкцію форми. (Іл. 37).

Повноцінного значення скульптурна інсталяція набула у проєкті «Ефірний. Пустота – серія спокус» (Іл. 38), який став своєрідним просторовим та образним розвитком естетики «Костюму Чжуншань». Чжань Ван переосмислює попередню скульптуру, трансформуючи її як у композиційно-пластичних сенсах, так і з точки зору його авторської ідеї «скелястості» текстур та руху складок тканини-одягу (Іл. 39-40).

Наприкінці 1990-х рр. Чжень Ван поступово приходить до абстрактної скульптури з нефігуративною образністю, що стане його центральною темою у творчості 2000-х рр. Останньою роботою етапу 1990-х, що так чи інакше пов'язана з експериментами у рамках «нового реалізму», можна вважати «Дзеркала пейзажу». Ця скульптурна композиція ґрунтувалась на вже знайомому авторському прийомі використання редімейду як маркера тілесності. У даному разі митець задіяв предмети меблів (дерев'яні підлогові дзеркала), вмонтувавши замість дзеркальних поверхонь власні. «Дзеркала» на цих старовинних меблях – це не справжні поверхні дзеркал, а виготовлені самим скульптором пластини з нержавіючої сталі, які нагадують традиційну китайську забавку зі зім'ятим папером. Подібне «дзеркало», яке не

віддзеркалює, а є перепорою, мотивує глядача до міркувань про справжність та умовність дійсності, специфіку рефлексії та саморефлексії, «дзеркальності» власного відчуття світу, яке завжди є не тотожним самому світу (Іл. 41).

2.2.3. Монументальна мова у станковій формі: пластичні експерименти Чжу Міна (朱銘於). Серія «Тай Джі» Чжу Міна є прикладом зазначених вище трансформацій. У першу чергу, це стосується концепції «нової тілесності», яка продемонстрована скульптором на прикладі художньо-образного пошуку динамізму та естетики рухомого тіла [143].

За словами Чжу Міна, він розпочав серію ще в 1977 р., проте не мав можливості її показати аж до початку 1980-х рр. На хвилі політики відкритості 1980-х рр. серія була експонована в Японії, Гонконгу та США, а також отримала чимало позитивних відгуків з Західної Європи [40, с. 45].

З художньо-образної точки зору «Тай Чжі» є надзвичайно «східною» серією, яка спирається на ремінісценції китайської традиційної практики кунг-фу (Іл. 42). Для західного глядача це китайське «бойове мистецтва» є одним із найбільш поширених культурних стереотипів, що також слід врахувати у аналізі успішної репрезентації серії за межами КНР. Експортуючи з елементами практик кунг-фу, Джу Мін зумів створити серію скульптур як приклад суто китайської пластичної філософії (рухи, пози, формальна поведінка) [39, с. 87-103].

Таким чином, художньо-образна виразність серії «Тай Чжі» стала запорукою її сприйняття як форми національної китайської ідентичності, вираженої пластичними засобами. Натомість, з точки зору художньої мови, серія порушила питання кордонів монументальної та станкової скульптури.

Нагадаємо, що в китайському мистецтвознавстві монументальна скульптура призначена, у першу чергу, для ствердження художньої ідеї. У цьому сенсі, вкрай важливим є прийом мінімалізації виражальних засобів, що є зайвими для подібного ствердження [49, с. 32]. Іншими словами, усе що не

допомагає встановленню головного художнього меседжу має бути або ізольоване, або прибрано з форми (Іл. 43).

На противагу цьому, концепція станкової пластики націлена на розвиток художньої ідеї максимально можливими засобами. Це передбачає її осмислення на рівні деталювання, конкретних технік вираження, а також звернення до інших – більш анатомічно коректних, прийомів роботи із формою [143].

У «Тай Чжи» Джу Мін використовує монументальні прийоми абстрагування форми, але в класичному варіанті репрезентації не виходить за рамки станкового розміру (важливо вказати, що у 2000-х рр. серія «Тай Чжі» була повторена як монументальна скульптура) (Іл. 44). Використовуючи техніку різьблення по дереву, яка залишає характерні текстурні сліди та створює враження грубої рустикальної форми, він при цьому не дозволяє своїм пластичним образам залишати контекст станкової форми.

Джу Мін постійно експериментує з різними засобами і матеріалами, його улюбленими техніками є не тільки різьблення по дереву, але й формалізація губки, пінопласту, глини та інших матеріалів. Часто митець створює скульптуру, використовуючи виражальні можливості, наприклад, дерева, але при цьому в остаточному варіанті переводить завершений твір в іншу матеріальну «мову» – наприклад, відливає у бронзі [16, с. 20-21]. Це також посилює ефектність сприйняття його творів, які в образному сенсі лишаються «дерев'яними», але за пластичною морфологією набувають додаткової виразності металу. Цей прийом Джу Мін також застосував для серії «Тай Чжі» [143].

2.3. Еволюція китайської скульптури поч. XXI ст.

Трансформація китайської скульптури на початку XXI століття ознаменувалася зміщенням фокусу та загальних напрямків розвитку. Ці зміни проявилися як у технічному розмаїтті скульптурних практик, так і в

художньо-образній еволюції. Якщо для 1990-х рр. було характерним зосередження на критичних соціальних коментарях та пошуку національної ідентичності, то творчість майстрів 2000-х рр. демонструє помітний нахил у бік особистих, соціальних та філософських тем. Сюди входять дослідження статі, тіла, часу, а також самого процесу створення мистецтва.

Кардинально трансформувалися видові та жанрові межі скульптури під впливом викликів актуального мистецтва, технічних можливостей та еволюції смаків аудиторій. На початку XXI ст. скульптура стала інноваційною практикою, максимально інтегрованою до суміжних художніх просторів, таких як інсталяція, арт-об'єкти, архітектурно-ландшафтний дизайн, і навіть до альтернативних напрямків, наприклад, імерсивного дизайну чи відео-арту. Важливою рисою є те, що класична тривимірна «кругла» скульптура продовжувала існувати у контексті академічного мистецтва та навчання, часто співіснуючи із сучасними пластичними формами. Як підкреслює Ху Гуян, у 2000-х рр. стало очевидним, що «скульптура тепер може бути зроблена з чого завгодно і виглядати як завгодно» [20, с. 53].

Подібна інтеграція всіх видів та форм мистецтва у спільний потенціал пластичної художньої мови помітно розмила понятійні кордони скульптури як виду мистецтва та значно посилила конкуренцію ідей на арт-ринку Китаю. Щоб бути успішним, сучасний митець повинен мати унікальний, впізнаваний стиль, здатність порушувати важливі питання про суспільство та історію мистецтва, а також чітку особисту філософію (методологію), яка пояснює його роботу.

Наведені вище вимоги стали ознаками народження нової генерації митців на зламі 2010-х – 2020-х рр., яка зіткнулася з викликами розчинення класичної скульптури у багатоголоссі нових пластичних мов. Ху Гуян назвав цей процес «дескульптуризацією», натякаючи на те, що молоді митці хоча й продовжують мислити «як скульптори» (оперуючи традиційними категоріями простору, об'єму, маси, форми), проте не обмежують себе

традиційними правилами. Відтак, їхні роботи стають «дескульптуралізованими»: вони більше схожі на інсталяції, тимчасові об'єкти, часто з помітним перформативним вмістом. Вони існують у просторах як «скульптура», але за фактом виглядають чи є «чимось іншим або схожим» [там само]. Не буде помилкою припустити, що подібні процеси є природною та закономірною ознакою фіналу «формальної революції» 1980-х років, яка заклала для таких трансформацій необхідний фундамент.

Оскільки у 2000-х рр. почали домінувати індивідуальні методології та пластичне мислення поза традиційними формами, особливо впливовими стали ті скульптори, що змогли запропонувати власну авторську відповідь на тенденцію «дескульптуралізації». Це, у першу чергу, Інь Сючжень (尹秀珍), Сюй Чжень (徐震), Ши Хуей (施慧) та Ліу Цзяньхуа (刘建华), в творчості яких дослідженням тем ідентичності, тілесної морфології за рамками анатомічних форм, процесу розмивання меж між різноманітними видами скульптури тощо, набуло особливо виразного та актуального звучання, ілюструючи концептуальний та медійний зсув мистецтва початку ХХІ ст.

2.3.1. Тенденції «дескульптуризації» в редімейдах та пластичних інсталяціях Інь Сючжень (尹秀珍). Ілюстрацією тенденції «дескульптуризації» є творчість Інь Сючжень. Ключові ідеї її мистецької практики охоплюють теми тіла, пам'яті, глобалізації, руйнації та відновлення. «Дескульптуризація» проявляється у її масштабних інсталяціях, створених з використаних, поношених предметів одягу, які символізують тіла та спогади, та інтегрованих архітектурних фрагментів.

Сьогодні Інь Сючжень є провідним представником китайського скульптурного редімейду, пов'язаного із використанням повсякденних, тимчасових матеріалів та зосередженням на темах ідентичності, пам'яті та глобалізації через жіночу оптику. Мисткиня зазвичай використовує старий одяг, як символ пам'яті та особистої історії, сміття та матеріали, пов'язані з міським будівництвом. В більшості випадків її роботи 2010-х – 2020-х рр. це

масштабні інсталяції, які часто нагадують архітектурні або біологічні форми, виготовлені з м'яких, ношених матеріалів, що наявно ілюструє концепцію «скульптурного мислення» поза традиційними матеріалами.

При цьому як скульпторку Інь Сючжень вважають художницею «одного методу» (або «однієї техніки») через її стійку, впізнавану та майже виняткову практику використання текстильного редімейду.

Наприклад, у роботі «Пазл № 1» (2015 р.) (Іл. 45) вона використовує одяг та жіночі аксесуари для дослідження тем пам'яті та ідентичності. При цьому твір має виразні ознаки скульптурного художнього мислення, яке виражається у пластичності базових форм та застосуванні традиційних прийомів об'єктивації, характерних для митців абстракціонізму та кубізму. Сама Інь Сючжень заперечує будь-яку асоціацію із історичними стилями, вважаючи власне авторський погляд достатнім художнім наголосом.

Фан Юймен (范雨萌) вважає, що в китайському контексті ХХ ст. найбільш домінуючим ідеологічним «ізмом» був соціалістичний реалізм, тому відмова від ідеологічних рамок є типовою рисою сучасного мистецтва, яке прагне до особистої, а не державної пам'яті. Тому роботи Інь Сючжень, зосереджені на приватних історіях через вживаний одяг, прямо протиставляється державному наративу соцреалізму. Крім того, маніфестація наміру бути за межами «ізмів» проступає і в небажанні художниці асоціюватися із західними історичними стилями (кубізм, сюрреалізм, абстракціонізм тощо), які часто використовувалися китайськими митцями в процесі «модернізації» кінця 1980-х – початку 1990-х рр. – тобто того часу, на який припало навчання та становлення Інь Сючжень. Як вважає вчений, у такому підході простежується «дві лінії пам'яті», які поєднані у спільну пластичну ідею використання, вживаності, втягнення речі в «об'єм людського тіла». Ці стосується місця, архітектури, урбанізації та колективної історії змін, тобто тих тем, які турбують мисткиню у «Портативних містах» або інсталяції «Речі, що несуть пам'ять» [13, с. 75-76].

Художній метод Інь Сючжень полягає у використанні готових, знайдених об'єктів та ручної роботи із текстилем, що транслюється в авторську пластичну мову, яка зосереджена не тільки на формі, але й на матеріалі та його соціальному/емоційному значенні.

Використання одягу, що є «другою шкірою» людини, дає її роботам сильний особистий, емоційний та соціальний вимір. Цей матеріал став її художнім підписом. Так, у своєму автобіографічному есе Інь Сючжень пояснює появу авторської концепції скульптури за допомогою концепту «器皿», тобто «посудини», «об'єкту» або «вмістилища». Це поняття мисткиня вважає ключовим для пластичної мови, яка завжди щось вміщує в себе, щось несе у собі або має приховані та відкриті потенціали [99, с. 47-49].

Як матеріальний об'єкт, «вмістилище» є об'ємом, здатним на широке розмаїття інтерпретацій, що, як підкреслює Інь Сючжень, можна простежити і в ранніх творах, таких як «Скринька для сукні» (1995 р.) та «Черевики на пряженому маслі» (1996 р.) (Іл. 46), і в скульптурах та інсталяціях 2000-х рр., наприклад, у «Портативному місті» (2001 р.). «Навіть масштабні інсталяції, зшиті з різного вживаного одягу, в середину яких глядач може зайти як у кімнату, – усі вони є «об'єктами-вмістилищами» [99, с. 53].

Наприклад, у вже згаданій роботі Інь Сючжень «Скринька для сукні» (1995 р.), мисткиня використовує власний старий одяг зі свого дитинства, фіксуючи його цементним розчином у дерев'яній скриньці (Іл. 47). За її словами, художньо-образне значення цього жесту було рефлексією на соціальні трансформації: відчуючи швидкі суспільні зміни в Китаї, вона прагнула зберегти минуле аби пізніше повернутись для продовження дослідження теми особистого досвіду та пам'яті [76, с. 26-29]. Як бачимо, концепт «вмістилища» (в даному разі, пам'яті, спогадів та намірів) також присутній у концепції цієї роботи.

Особливе місце у творчості Інь Сючжень посідає серія «Портативні міста» (2002-2008 рр.). У певному сенсі саме ця серія найбільш концентрованим і впізнаваним вираженням головних концептуальних тем

скульпторки. Інь Сючжень створює мініатюрні міські пейзажі із вживаного одягу, зібраного у конкретних місцях (за принципом: у Пекіні – про Пекін), і розміщує їх у валізах. Валіза виступає метафорою переміщення, міграції та глобалізації, а тендітна форма, зшита з тканини, ставить під сумнів велич і монументальність мегаполісів. Одяг перетворює місто на колективний архів приватних історій, підкреслюючи, що міста складаються не лише з архітектури, а й з індивідуальних повсякденних стилів життя, що створює сильний емоційний контраст (Іл. 48).

По суті, кожна річ, зшита в межах серії, несе історію свого попереднього власника, перетворюючи загальний твір на колективний архів пам'яті. Її найбільш відомі роботи та монументальні інсталяції, що імітують архітектурні чи анатомічні форми, невід'ємно пов'язані з образом зшитого, пошитого або скрученого одягу.

На сучасному етапі творчості значний резонанс викликав проєкт Інь Сючжень «Невідоме» (2020 р.), який став важливим кроком в сторону від її традиційної роботи з текстилем. Центральна ідея цієї роботи – дослідити непостійність і невизначеність дійсності в епоху III та глобальних криз. Проєкт починається з інсталяції, яка фізично займає великий простір, об'єднуючи три поверхи музею, де шість екранів безперервно транслюють заголовки найгарячіших світових новин – від пандемії до соціальних рухів. Коли відвідувачі читають ці новини, спеціальні сенсори зчитують їхні мімічні реакції та емоції, які негайно слугують вхідними даними для системи штучного інтелекту. III, навчений на архіві попередніх робіт художниці, перетворює зібрані емоційні дані на форми космічних туманностей, які проєктуються на величезний круговий LED-екран. Кульмінацією стає матеріалізація найбільш інтенсивних емоційних сплесків за допомогою 3D-друку, що остаточно перетворює абстрактні дані на конкретні скульптури (Іл. 49).

Проєкт «Невідоме», як підкреслює Фен Бо (冯博), став своєрідним кібернетичним циклом, який показує, як глобальна інформація,

індивідуальна людська реакція та технології нерозривно сплітаються, ілюструючи зв'язок між приватним емоційним досвідом та великими колективними процесами у всесвіті, що постійно змінюється [14].

Таким чином, сучасність методу Інь Сючжень полягає саме у її відмові від історичної чи формальної стилістики на користь створення прямого, емоційного та насиченого діалогу з глядачем за допомогою матеріалу-носія пам'яті. Її метод позастилістичний (або навіть антистилістичний) підхід, де матеріал є не лише формою, а й концепцією. Одяг слугує ідеальною метафорою для тендітності пам'яті та швидкоплинності змін, особливо в контексті стрімкого розвитку Китаю, що є центральною темою для художниці.

2.3.2. Кроскультурні мовити у концептуальній інсталяції Сю Чжєня (徐震): не межі форми, об'єкту та дійсності. Сю Чжєнь працює на перетині різних видів та жанрів. Практика «дескульптуризації» у його роботах набуває гібридних форм провокативних інсталяцій, що поєднують елементи скульптури, редімейду та акціонізму. Важливим елементом авторського почерку є зіставлення давньогрецьких «еталонних» скульптур із несподіваними сучасними формами, що ставить під сумнів саму ідею мистецтва як унікального та сакрального об'єкта [92, с. 97].

Як підкреслює Мен Руйсі (孟睿思): «Сюй Чжєнь один із найцікавіших сучасних китайських художників, і, безумовно, один із найсуперечливіших» [48, с. 91]. Однією з його знакових і концептуально насичених скульптурних серій, що досліджує теми культурного розмаїття, глобалізації та переосмислення історії мистецтва є «Безсмертя». Скульптури серії є візуальними гібридами, які фізично поєднують репліки класичних статуй двох протилежних цивілізацій: з одного боку, це давньогрецька та давньоримська статуарна пластика, а з іншого – східні буддійські статуї (Іл. 50). У композиційно-пластичному сенсі «Безсмертя» є ансамблевим проєктом, який відсилає до західного «музейного» простору, так як і

принципи експозиції, і навіть окремі багатофігурні композиції стилізують, передусім, античну класику. Ключовий прийом полягає в тому, що ці архетипові постаті, безумовно, вкрай важливі та широковідомі у рамках своїх культур, з'єднуються одна з одною у вертикальній майже акробатичній позі (Іл. 51). Якщо до цього додати використання композитних матеріалів, які досить вдало імітують оригінальний мармур чи пісковик, стає очевидним ефект абсурдності та водночас монументальності композиції, які створює Сюй Чжун.

Проект демонструє насильницький акт поєднання культур, виводячи на перший план культурні конфлікти та боротьбу за вплив, що формували історію людства. Крім того, як вважає сам митець, ці роботи акцентують історію переміщення мистецтва, адже багато з оригіналів були вивезені зі своїх країн внаслідок колонізації чи воєн, що призвело до їх «перемішування» у музейних колекціях [25, с. 142-145].

Сама назва серії, «Безсмертя», натякає на те, що попри різне походження скульптурних символів, ці образи представляють універсальні людські ідеали краси, віри та тілесності, які є незмінними у часі.

У тому ж напрямку, що й «Безсмертя», розгортається інша серія, «Еволюція», яка базується на акцентах у відмінностях цивілізацій. Тут Сю Чжен відходить від сфери класичної культури, схилиючись до декоративного мистецтва, яке при цьому визначене субкультурними та культурними кордонами Заходу або Сходу. В більшості робіт серії об'єктами гібридизації виступають традиційні китайські скульптури та африканські пластичні твори ужиткового мистецтва. Наприклад, робота «Еволюція №1» (2017 р.) у знайомій за попередньою серією «акробатичній» манері поєднує копію знаменитої у Китаї дерев'яної фігурки служниці часів династії Тан із маскою африканської народності Бва з Буркіна-Фасо (Іл. 52). Цим художнім жестом Сю Чжен має на меті порушити питання ідентичності, культурного діалогу та типології художніх творів в історії мистецтва, адже зіставлення артефактів з таких різних культурних і географічних контекстів є метафорою сучасного

глобалізованого світу, де культури постійно взаємодіють, змішуються та впливають одна на одну. У китайському мистецтвознавстві існують досить чіткі та стереотипні розділення за територіально-географічними параметрами на східне, західне, постколоніальне тощо мистецтво, яке у проєкті Сю Чжена постають навмисно зруйнованими через поєднання символічних контекстів, які зазвичай розглядаються окремо. У певному сенсі, це є викликом традиційним класифікаціям та ієрархіям у мистецтві [72, с. 24-27].

Подібним іронічно-деструктивним потенціалом володіє і проєкт «Привіт» (2019 р.), який, у свою чергу, розвиває далі центральну ідею міжжордоння культур та сфер взаємодії між ними. Скульптурна композиція виконана як закручена у спіралевидну форму антична колона із капітеллю, яка за допомогою роботизованого механізму рухається, реагуючи на дії глядача (Іл. 53).

Не важко переконатись, що усі три проєкти, «Безсмертя», «Еволюція» та «Привіт», є демонстрацією іронічно-деструктивного потенціалу образотворчого мистецтва не стільки як матеріальної спадщини, а як набору символів, стереотипів та перепон. Усе це в якості умовних «кордонів» виражено через створення ієрархії мистецтва, показано у класифікаціях художніх творів та стилів, зрештою, присутнє у взаємодії глядачів із культурною спадщиною.

Прикладом того, як сучасне мистецтво розширює традиційні межі скульптури (вже неодноразово згаданої «дескульптуризації»), переходячи у сферу концептуальної інсталяції, став проєкт «Супермаркет Сюй Чжуна». В цьому випадку, замість того, щоб бути традиційним монолітним об'єктом, «Супермаркет» постає як цілісне фізичне середовище, яке глядач може відвідати. З точки зору жанрового та видового статусу, «Супермаркет» є асамбляжем, скупченням сотень ретельно організованих готових об'єктів, які художник збирає у єдину, значущу композицію. Як і класичні зразки дадаїзму, Сюй Чжун бере звичайні, масово вироблені товари (упаковки, полиці, касові апарати) і транслює їх в арт-контекст, в якому ключовим

скульптурним прийомом постають маніпуляції зі змістом та формами: він випорожнює пляшки та коробки на полицях, зберігаючи лише їхню форму та «культурну» оболонку (дизайн, етикетаж, рекламні звернення). Таким чином, порожнеча стає ключовим елементом, метафорою, яка замінює фізичний вміст, показуючи що у традиційній скульптурі митець працює з масою та матеріалом, тоді як у «Супермаркеті» можна використати готову форму, яка маскує відсутність реального культурного змісту (Іл. 54).

Пен Фей (彭 菲) вважає, що проєкт є гострою критикою консьюмеризму, який у такій дивній формі ставить питання: за що насправді платить покупець; чи купуємо ми продукт, чи його бренд і «красиву оболонку»? На його думку, акт вибору, взяття товару і раптове усвідомлення його порожнечі створює ефектну психологічну взаємодію з об'єктом, перетворюючи звичайну покупку на перформанс. Нарешті, коли ця порожня упаковка продається за ціною справжнього товару, а потім і за значні суми на аукціоні, художник безпосередньо знищує межу між мистецтвом і комерцією, перетворюючи саму концепцію супермаркету на товар мистецтва. [52, с. 115-116].

На сьогодні одним із найбільш впізнаваних живописних проєктів Сюй Чжуна є серія «Під небом» (2020 р.). Назва проєкту є прямим перекладом китайського терміну, який історично означав «весь світ» або «всесвіт» та часто виступав метафоричною самоназвою давнього Китаю – Піднебесної імперії. Сю Чжен використовує кондитерський мішок, наповнений густою олійною фарбою, щоб видавлювати на полотно візерунки, форми, завитки, що в результаті формує тривимірний рельєф (по суті, імпасто), який візуально перетворює площину на псевдо-десерт, викликаючи спокусу доторкнутися до нього або навіть скуштувати.

Ця техніка, як і в попередніх випадках, є авторською метафорою, яка, за зізнаннями самого Сюй Чжєня, «символізує гедонізм, надмірність та чуттєвість сучасної культури споживання, де світ перетворюється на чистий, спокусливий об'єкт бажання». «Крем» тут уособлює святкову, але

декадентську реальність, яку особливо гостро можна відчутти у вертикальному спогляданні – з позиції умовної аерофотозйомки. Цей художній жест і став алюзією, закодованою у назві: Сюй Чжун пропонує змінити ракурс погляду на цивілізацію та простежити за бурхливим життям «піднебесся» як застиглого «ландшафту розкоші» (Іл. 55).

2.3.3. Пластичний перформатизм скульптурних експериментів Чжан Хуаня (张洵). Творчість Чжан Хуань зосереджена на темах духовності, колективній пам'яті, швидкоплинності буття та мові тілесності, що є природним продовженням його перформативної практики. Хоча митець розпочинав у 1990-х рр. із радикальних перформансів та концептуальної фотографії, його творчість у 2000-х – 2020-х рр. майже повністю присвячена скульптурі. При цьому у XXI ст. митець працює із нетрадиційними матеріалами, часто використовуючи авторські та унікальні рішення, як наприклад, скульптури із пресованого та склеєного попелу, зібраного у буддійських храмах. За твердженням митця, використання попелу, по суті анти-матеріалу, для створення класичних форм, слугує в його творчості метафорою швидкоплинності та колективної пам'яті, які поєднують ключові буддійські парні категорії в цілісність (життя – смерть, спокій – плин, рух – спокій, тощо) [45, с. 189-190].

Попіл, на думку Чжан Хуаня, є концентратом молитов, людської відданості, божественної порожнечі та наших бажань і намірів, які супроводжують релігійні практики. Саме тому митець наполягає на тому, що частиною матеріальності таких скульптур є ароматичні враження, які є «шлейфом» самого матеріалу. Відтак, в описі робіт він завжди підкреслює аромат ладану як засіб створення скульптури.

Важливе значення в образній репрезентації робіт серії «Попіл» має авторське розуміння сутності релігії, яке Чжан Хуань закодовує композиційно-пластичними засобами. Наприклад, у скульптурі «Голова з попелу і ладану № 1» (2007 р.) порушення масштабу та фрагментація

обличчя Будди не є антинормативним з точки зору візуальної репрезентації для послідовників цієї релігії, проте подібні прийоми здатні запропонувати для більш широкої аудиторії новий емоційний та образний досвід (Іл. 56).

На противагу цьому, робота «Попіл з ладану Ісуса» (2011 р.) є художнім посиленням на фреску Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря», де Ісус сидить за столом в оточенні учнів (Іл. 57).

У концептуальному сенсі, пластична мова Чжан Хуаня відображає його підхід до мистецтва як «подолання страху», що скульптор розглядає у дуже широкому значенні. З одного боку, це є яскравою ілюстрацією безкомпромісного підходу до мистецтва, що робить його протилежністю так званим «митцям страху» (恐懼派): художникам, чия робота мотивована обережністю, прагненням уникнути ризику, фізичного дискомфорту, соціального чи політичного конфлікту – тобто митцями-конформістами, які створюють «безпечне» чи конвенційне мистецтво [102, с. 95]. Сам Чжан Хуань завжди перебував у постійній зміні та демонстрував готовність виходити за межі суспільних норм і практик табу, про що свідчить його рання творчість художника-перформера. Прикладом екстремальних робіт може бути проєкт «Дванадцять квадратних метрів» (1994 р.), в якому митець, обмазаний риб'ячим жиром і медом, сидів голим у громадському туалеті, приваблюючи комах. Наголосимо на тому, що фотографічне документування перформенсу дозволяє побачити схильність Чжан Хуаня до статуарності вже на цьому етапі його творчості (Іл. 58).

З іншого боку, долаття страхів – внутрішніх та життєвих – є частиною буддійських конотацій на шляху просвітлення, що також є важливим акцентом у змістовності скульптур Чжан Хуаня. Концептуальні скульптури митця часто зображують фрагментовані або монументальні фігури Будди, які виглядають незавершеними або пошкодженими часом, осмислюють теми непостійності, колективної ідентичності та циклу руйнування і відродження, продовжуючи філософські дослідження, розпочаті у його ранніх, фізично екстремальних перформансах.

Ще одна важлива особливість пластичної художньо-образної мови Чжан Хуаня пов'язана із осмисленням ролі та місця простору. Наприклад, робота «Запитавши Конфуція» є прикладом концептуальної провокації, яка є одним із найбільш типових методів в арсеналі Чжан Хуаня. На перший погляд, робота присвячена можливості прожити прямий діалог сучасного китайського митця із найбільшим філософським авторитетом китайської культури – Конфуцієм. При цьому Чжан Хуань використовує монументальний образ Конфуція як рефлексію для відображення складності сучасної китайської ідентичності, що балансує між шануванням предків та нестримною модернізацією. Сама скульптура є частиною простору, вона не сприймається монументально за межами навмисно спроектованої кімнати із дзеркальною підлогою. Простір, який нагадує одночасну і типову буддійську молитовну залу, і внутрішню частину античного периптера виконує роль маркеру масштабу (Іл. 59).

В художньо-образному сенсі, на думку, Кай Мея, Чжан Хуань адресує глядачеві класичну буддійську «загадку контрастів». Людина має сама обрати баланс між простотою та складністю, які є важливими категоріями для здобуття просвітлення. Складна історична спадщина, суперечливе ставлення сучасного Китаю до традиції, а також філософська глибина відповідей, які мав би дати Конфуцій, відображають складність пошуку такого балансу [27, с. 26-28].

Простір є важливим компонентом художньої виразності роботи «Триногий Будда (2007 р.), експонування якої є просторово орієнтованим: монументальна композиція ніби затиснута між стінами будинків, що створює враження неприродності форм та масштабів (Іл. 60). Затиснення скульптури в міському чи галерейному просторі перетворює локацію на навмисно некомфортне середовище, змушуючи глядача відчувати на собі частину того тиску, який символізує робота. Коли глядач стикається з масивною фігурою, яка займає занадто багато місця, виникає відчуття, що об'єкт дихає і тисне на простір навколо, що робить скульптуру не статичним зображенням, а

активним учасником середовища. Зрештою, величезні скульптури, що ледве вміщуються у приміщенні, відображають масштаб багатовікової китайської культурної спадщини, яку неможливо просто ігнорувати чи «вписати» у сучасний світ.

У певному сенсі, у таких випадках ми вкотре спостерігаємо за тим, як митець транслює фізичний і психологічний дискомфорт, пережитий ним у 1990-х рр. у практиках перформансу, на сам об'єкт у скульптурі (наразі це не тіло художника, а скульптура відчуває обмеження, тиск і страждання) [90, 128-130]. В цьому також знаходить прояв концепт буддистської «тимчасовості», коли скульптура, затиснута в просторі, виглядає пошкодженою, розколотою або зруйнованою на знак ідею непостійності плину буття (навіть величні образи віри та мудрості є тимчасовими і піддаються руйнуванню).

Наприклад, такою є робота «Нога Будди» (2006 р.), яка змушує глядача зосередитися на фізичності та матеріальності форми, відводячи увагу від ідеалізованого образу Будди як цілого. З іншого боку, багато традиційних скульптур Будди в Китаї було зруйновано під час культурної революції або недбалого поводження, тому скульптури-фрагменти Чжан Хуаня є рефлексією на цю втрачену спадщину та спробою її осмислення, де фрагменти, що пластично осмислені у дивному тілесному контексті, ілюструють вагу цієї історії (Іл. 61). Як підкреслює Сюй Ке та Бай Цзяфен (徐可, & 白家峰), це ніби велична спадщина не вміщується у сучасному світі і здатна існувати лише частинами [85 с. 30]. У художньо-образній мові Чжан Хуаня важливе місце посідає концепт рівноваги, який розглядається митцем як наратив про «напружену тимчасову ілюзію невагомості та про внутрішній стан» [там само].

Знову підкреслимо, що у своїх перформансах Хжан Хуань свідомо маніпулював вагою та зусиллями, доводячи тіло до межі. У скульптурах 2000-х рр. він розвиває цей фізичний виклик в сторону пластичної природу

об'єкту, створюючи сюрреалістичну сцену, де важка маса ігнорує гравітацію. Ціла низка робіт 2003-2008 рр. присвячена саме цій ідеї.

Наприклад, скульптура «Неваляшка» (2003 р.) демонструє людину, що перебуває всередині сфери, яка створена переплетінням сталевих дротів. Сфера – нестійка, вона врівноважена, технічними засобами, проте фігура чоловіка в середині перебуває у власній композиційній рівновазі, які узгоджується із просторовим положенням сфери не у всіх точках руху. Тіло людини вкрите пір'ям, що навіює метафору птаха у клітці (Іл. 62). Загальний сенс скульптури напряду стосується тем фізичної та психологічної рівноваги, нестійкості, ув'язнення/обмеження та внутрішньої свободи або індивідуальної стійкості в умовах зовнішнього тиску чи нестабільності.

Для пояснення концепту рівноваги як інструменту самопізнання та протиставлення Чжан Хуань часто використовує метафору дзеркала. За його словами: «Те, що ми бачимо у скульптурі (невагомість, напруга, опір), є дзеркалом внутрішнього стану художника або глядача. Якщо людина здатна знайти внутрішній мир або духовну стійкість, вона може «кидати виклик» зовнішньому тиску, який символізує гравітація» [85, с. 31].

Об'єкт, що опирається гравітації, стає дзеркалом, яке відображає абсурдність або парадоксальність реальності. Дзеркало тут виступає для того, щоб перевернути звичайне сприйняття законів природи і викликати питання про істину та ілюзію. Наприклад, у скульптурній композиції «Дзеркало» (2005 р.) це заявлено безпосередньо. Чоловіча фігура ніби сповзає вниз головою з дерева, впираючись обличчям у горизонтальну площину, яка є дзеркалом (Іл. 63).

У скульптурі «Чавунна шина» (2005 р.) схожа ідея рівноваги та нестійкості показана навколо точки обертання. Глядач, що вочевидь володіє власним досвідом життя серед предметів та просторів, має можливість уявити характер такого руху-обертання, роль «чавунного» колеса та специфіку тілесної поведінки фігури (Іл. 64).

Насамкінець, іронічним наративом концептів рівноваги та віддзеркалення виступає скульптура «Віслюк» (2005 р.), яка символізує діалог між Сходом і Заходом, між традицією та модерном. Скульптура є фізичним об'єктом, а її парадоксальна рівновага та нестійкість – метафізичним відображенням. Чжан Хуань використовує токсидермічне опудало справжньої тварини, балансує його в сюрреалістичній позі. Віслюк, як робоча тварина, є універсальним символом, але його абсурдна нестійкість стає «дзеркалом», яке відображає напружений стан між старим та новим світом. Іншими словами, Чжан Хуань використовує таку парадоксальну сцену, аби вкотре порушити питання про стійкість культурних цінностей та духовний спротив (Іл. 65).

Висновки до другого розділу

У 1980-х рр. китайські митці активно відкривали для себе західний модернізм та його стильове розмаїття, що сприймалося як шлях до звільнення художньої творчості та побудови справді «сучасної» китайської скульптури, здатної виражати індивідуальність та рефлексувати над часом, а не лише служити політичній пропаганді. У 1980-ті рр. в китайському мистецтві панував потужний рух за емансипацію мистецтва та пошук індивідуального вираження. Скульптура перебувала під тиском необхідності подолати консервативні академічні традиції, швидко засвоюючи західні модерністські та постмодерністські течії. Передумовою для цього стала «формальна революція». Роботи Сунь Чженьхуа та інших теоретиків (наприклад, Лі Сяньтіна, Гао Мінлу) відіграли вирішальну роль у теоретичному обґрунтуванні цих змін, визначаючи напрямки, проблеми та завдання для нового покоління скульпторів. «Формальна революція» в інтерпретації Сунь Чженьхуа стала, свого роду, гаслом китайських скульпторів 1980-х рр., що символізувало відхід від минулого та прагнення до художньої автономії та модернізму.

Таким чином, вже на початку 1980-х рр., разом із новою атмосферою «Китаю, який пробуджується», сформувався і важливий художній прецедент оновлення пластичної художньої мови. Для сучасного китайського художнього процесу це мало вкрай важливе значення, оскільки скульптура вперше стала джерелом соціальної критики, пропонуючи в якості інструментарію мову модернізму. У подальшому це позначилось на еволюції китайської сучасної пластики кінця XX – початку XXI ст. та віддзеркалилось у творчості багатьох митців.

Роль Бао Пао, Ван Кепіна, У Шаосяна та Фу Чжунвана яскраво демонструє, що інтеграція скульптури у китайське сучасне мистецтво 80-х рр. відбувалася не консервативно, а через низку радикальних та концептуальних експериментів, які, зрештою, підірвали домінування традиційної техніки. Якщо Ван Кепін був найбільш прямолінійним і політично гострим, використовуючи експресіоністське різьблення по дереву для вираження глибокої соціальної та політичної критики, то Бао Пао, хоча й починав як авангардист, швидко перейшов від об'єктної скульптури до екологічного та просторового мистецтва. У свою чергу, У Шаосян пішов шляхом засвоєння західної абстракції та модернізму, порушуючи теми тілесності та табу на сексуальність. Творчість Фу Чжунвана стала містком між традицією та сучасністю, у тому числі у питаннях відродження стародавніх технік у нових пластичних образах. Його пластична мова, використовуючи принципи «тілесної» пластики за межами круглої скульптури, відкрила нові форми вираження предметності в естетиці «готових» об'єктів.

З початком 1990-х рр. китайська скульптура зазнала помітної еволюції, остаточно пориваючи з канонами соцреалізму та активно приймаючи ідеї концептуального мистецтва, яке стало виступати в ролі «коментатора» реального життя суспільства. Цей перехід ознаменувався виходом мистецтва на міжнародні бієнале, де такі митці, як Сюй Бін та Цай Гоцян, своїми міждисциплінарними практиками актуалізували тему китайської ідентичності. Серед провідних скульпторів періоду, Суй Цзяньго став, до

певної міри, еталонною постаттю, яка найбільш послідовно втілила концептуалізм через деконструкцію форми та роботу з ідеологічно навантаженими об'єктами (наприклад, у серії «Мантія величі»).

Творчий шлях Чжан Вана відображає динамічний пошук і постійне переосмислення художніх методів. Розпочавши з гіперреалізму в межах напрямку «нового реалізму», він використовував його не як самоціль, а як засіб для концептуального висловлювання, кидаючи виклик академічній традиції та соцреалізму. Однак уже в середині 1990-х рр. митець рішуче пориває з реалістичним зображенням, переходячи до скульптурного перформансу та абстрактних форм, де ключовим стає діалог із соціальним середовищем та традиційною культурою.

У свою чергу, основою пластичних експериментів Чжу Міна стало застосування характерних для монументального пластичного мислення прийомів, але із їх використанням для вираження станкової образності. У цьому сенсі серія «Тай Чжі» є унікальним прикладом китайського постмодернізму у скульптурі, що вже наприкінці на початку 1990-х рр. засвідчило якісні зміни у розвитку китайської пластики.

Еволюція китайської скульптури на початку XXI ст. ознаменувалася «дескульптуризацією» – процесом, у якому митці, мислячи категоріями простору та форми, свідомо виводили свої роботи за межі традиційної «круглої» скульптури, інтегруючи їх в інсталяцію, редімейд та перформанс. Цей період характеризується переходом від критичного соціального коментаря до інтерпретації особистих, тілесно орієнтованих тем, що часто спонукало скульпторів до створення суто авторської методології та так само авторської художньої мови. Так, Інь Сючжень ілюструє зазначену тенденцію, використовуючи текстильний редімейд, переважно секонд-хенд, для створення авторських «об'єктів-вмістилищ» (серії «Портативні міста», «Пазл № 1»). Важливим прикладом еволюції сучасної скульптури XXI ст. стали постмодерністські експерименти Сю Чжена. Скульптор буквально поєднав віддалені культури на одному пластичному тілі, створюючи образ

культурного «кентавра», тим самим поставивши під сумнів ідею «чистої» культурної ідентичності та іронізуючи над тим, як світ сприймає та класифікує мистецтво. Його «акробатична» манера, коли фігури зображені у незручних або напружених позах, підкреслює напругу і нестійкість подібної гібридної ідентичності. У свою чергу, Чжан Хуань зосередився на темах духовності та колективної пам'яті, створюючи скульптури на широку релігійну тематику з вкрай нетрадиційного матеріалу – попелу з буддійських храмів, осмислюючи теми руйнування, відродження, інтеграції тощо.

РОЗДІЛ 3

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СКУЛЬПТУРИ КИТАЮ НА ПОЧАТКУ XXI СТ.: ПОШУК АКТУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ, ІНТЕГРАЦІЯ МАТЕРІАЛІВ, ПОЯВА «НОВОЇ ФОРМАЛЬНОСТІ»

Тенденції розвитку скульптури Китаю на початку XXI ст. відображають перехідний та інноваційний період у китайському пластичному мистецтві. Сутність цього періоду полягає у докорінному переосмисленні традиційних художніх норм та прагненні утвердити самобутню сучасну ідентичність. Актуальні образи, які у цей період приходять на зміну традиційному сюжетно-тематичному репертуару скульптури, засвідчили вагомість процесу відмови від ідеологічних кліше та пошуку тем, які резонують із сучасними соціальними, екологічними та культурними проблемами. Особливо наявно це проявляє себе у інтеграції матеріалів, знаменуючи відхід від традиційного використання каменю та бронзи і введенні «нескульптурних» матеріалів (пластику, текстилю, сміття) до техніки пластичної образності. Як наслідок, процеси початку XXI ст. інтерпретуються китайськими вченими як період «нової формальності» скульптури [106], в контексті чого розширення естетичних кордонів позначає інноваційність пластичної мови, яка є вільною від традиційних канонів «гармонії» та «балансу», включаючи натомість деконструкцію, трансформацію та абстрагування форм.

3.1. Нова пластична мова сучасної скульптури Китаю у контексті інновації матеріалів та технік

Важливим чинником у розвитку сучасної китайської скульптури є включення до її композиційно-пластичного інструментарію нових матеріалів. Ця, на перший погляд, цілком звичайна особливість у генезисі скульптури,

має для Китаю важливе значення через традиції більш метафоричного розуміння пластичної форми, її типології та ієрархічних властивостей. Крім того, важливо наголосити, що використання в практиках актуального мистецтва нових, часто невластивих для традиційної скульптури матеріалів, активує техніко-технологічні пошуки, змінює образну структуру твору і часто призводить до переоцінки смислових контекстів, що також розглядається китайськими дослідниками скульптури як виклик [32, 60-61].

Зазначені вище особливості є поясненням і специфічної термінології, яка закріпилася у китайському дискурсі про скульптуру в останні десятиріччя, зокрема, особливе значення поняття «змішана пластична техніка». На відміну від західноєвропейської студії, де подібний термін є не більше ніж констатацією специфічного репертуару матеріалів та технік, китайське мистецтвознавство використовує його в якості маркеру пост-традиції [80, с. 100-101].

«Змішана техніка» у скульптурі означає потенційні можливості автора, що прагне зберігати засадничі принципи традиційної китайської пластичної мови, надавати своїм творам нові контексти, вносити елементи трансформації або реорганізувати технічну основу художньої мови.

Ло Цзінь, аналізуючи сучасні тенденції «змішаної техніки» в актуальних практиках скульптури, розглядає 1980-ті рр. як час початку етапу нових матеріалів у скульптурі. Доба змін та політика відкритості спровокували пошуки нового художнього досвіду, що до цього часу або не взагалі існував, або розвивався як вкрай локальна та часто маргіналізована практика. Вже наприкінці 1990-х рр. естетична цінність нетрадиційних матеріалів у створенні скульптури стала беззастережною реальністю художній практик, що легалізувало у пластичній мові низку нових матеріалів: дріт, тканини, пластик, скловолокно тощо. Практично усі провідні скульптори цього періоду, як наприклад, Сюй Бін, Суй Цзяньго або Лео Пінчан, зверталися до експериментування, тим самим розширюючи

художню арену скульптури та актуалізуючи питання суміжних територій скульптури: у першу чергу, інсталяції та мистецтва арт-об'єктів.

На сьогодні вже не викликає сумніву вагомість нових матеріалів для збагачення сюжетного репертуару, а також концептуалізації мови скульптури. За словами Чжао Ліцзюнь, сьогодні сучасна скульптура Китаю еволюціонує від перспективи «скульптурних концепцій» до «концептуальних скульптур», що визначає напрямки руху від «скульптурних матеріалів» до «матеріалізації пластичної мови» [109, с. 79]. Таке метафоричне визначення, віддзеркалює довготривалі та систематичні дискусії у китайському мистецькому просторі щодо трансформації художньої мови як «сюжетно-тематичного мейнстріму» [51, с. 76-81] або пошук конкретних виражальних засобів в широкому просторі концептуальної сучасної пластики (наприклад, у контексті питання репрезентації кольору в матеріалах скульптури) [104, с. 65].

Як вважає Дж. Ло, зміни у художніх тенденціях розвитку пластичної мови скульптури, спровоковані впровадженням нових матеріалів та технік, вже на початку 1990-х рр. спричинили «розмивання» сутності мистецтва скульптури, яка почала поступово переходити зі звичного видового простору образотворчого мистецтва до універсального міжвидового контексту. Використання «інтегрованих» матеріалів та залучення до пластичної мови практично будь-яких компонентів дійсності призвело до глибоких концептуальних зрушень у мистецтві [167, с. 862].

Рекомендації Дж. Ло, пов'язані з аналізом використання матеріалів у сучасній пластиці, відштовхуються від дослідження традиційного формоутворення скульптури. У класичній парадигмі скульптури матеріал наперед виключав певні типи вираження форми. Це особливо важливо для мистецтва Китаю, де у процесі тривалого розвитку традиційна скульптура сформувала власну візуальну мову, орієнтовану у тому числі на властивості матеріалів.

Наприклад, у сюжетно-тематичних напрямках, де західна пластична традиція зверталася до використання мармуру, на Сході віддавали перевагу бронзі, дереву та кераміці (передусім, теракоті). При цьому для китайських митців не останнє значення мали фактори «регіональності» матеріалів, що впливало на ідентичність художньої мови [167, с. 861].

Дж. Ло підкреслює, що класична західноєвропейська скульптура використовувала принципи «розповіді» та «образної відтворюваності», що мотивувало митців до «твердих» скульптурних матеріалів з чистим тоном, які своєю внутрішньою матеріальною риторикою не заважали оповідам [167, с. 861-862].

У контексті особливої ролі «регіональності» матеріалів викликають увагу твори Суй Цзяньго (隋建國), автора, який відомий у Китаї як найбільш послідовний прихильник новаторства та технічних експериментів у пластиці. У своїх роботах скульптор часто діє як дослідник морфології сучасної форми, де естетика «змішаної техніки» є інструментом імпровізації.

Наприклад, його скульптура «Поле гравітації» маніпулює візуальною і тактильною пам'яттю китайського глядача, для якого металева пластика (передусім, бронзова) є знаком урочистості та ідейного пафосу (героїка, ствердження важливих ідеологічних цінностей тощо). Натомість реальним матеріалом, який візуально та пластично сперечається із стереотипами класичного скульптурного металу, стає крихка штукатурка і практично неконтрольований поліуретан, який формується аерозольним способом. Ці дешеві та очевидно нехудожні, з точки зору традиції, матеріали стають «співавтором» характерної пластичної історії, орієнтованої на формування нового емоційного досвіду [173, с. 231].

В якості ще одного прикладу згадаємо проаналізовану раніше серію робіт Джу Міня («Серія Тайцзі / Тайху»), яка, на думку З. Мяо та П. Лінг-Лін характерна для зазначеної вище проблематики. Скульптор використовує традиційний матеріал, проте працює з новими техніками обробки, комбінуючи текстури та форми [174, с. 466]. Його пластичний ієрогліф зовні

нагадує абстракцію, але з точки зору китайського пластичного метафоризму (Іл. 42-44).

Художником, що постійно звертається до пошуку технічних особливостей нових матеріалів є Цай Гоцянь (蔡国强). На сьогодні він є одним з найвідоміших китайських митців контемпорарі арт, проте свій високий художній авторитет митець здобув саме на ґрунті скульптури, де відомий як модернізатор скульптурної іконографії. Як підкреслюють дослідники, його твори постійно перебувають на кордоні «між іронією та доповненою реальністю», а більшість скульптур не піддаються звичайній жанровій регламентації. Так, проєкт «Врізаючись у стіну» (2006 р.) містить скульптурну основу та формується за класичними композиційно-пластичними принципами побудови скульптурного висловлювання (Іл. 66). Однак за фактом свого експонування, що вимагає специфічного простору та кутів огляду, є, скоріше, інсталяція з певним «станковим» пластичними акцентом [86, с. 101-102].

Скульптурні роботи Цай Гоцяня у більшості випадків виражають дискусійні проблеми, актуальність яких поєднує художні дискурси Китаю та Заходу: це питання екології, специфіки національної творчості, присутність минулого Китаю в загальносвітових процесах тощо. Як вважає К. Го, скульптури Цай Гоцяня транслують «двозначність», створюючи «неоднорідні алегоричні резонанси», які з китайського контексту потрапляють у «нерв» глобального художнього світу [180, с. 9].

На думку Е. Рат, творчість Цай Гоцяня як скульптора часто набуває «артівського» характеру, оскільки митець не є прибічником певної ідеології та постійно декларує дотримання «законів толерантності». Це також посилює акцентування матеріалів та технік, які начебто промовляють не від імені автора, а паралельно із ним. Митець неодноразово проголошував важливість для скульптури, надавати простори інтерпретацій глядачам та аудиторіям, тим самим дозволяючи «відкривати нову реальність» і «навчити новому способу сприйняття світу» [178, с. 27].

У контексті аналізу творів «змішаної» техніки не можемо не згадати один із найпопулярніших прикладів китайської сучасної скульптури, який на сьогодні вже має хрестоматійний статус. Йдеться про скульптурну композицію Цай Гоцяна, яка увійшла до програми Венеціанської бієнале 1999 року «Двір для збору податків у Венеції» (Іл. 67). В основу твору покладена інша легендарна робота китайського скульптора 1960-х рр. Е Юйшаня та його учнів, створена у Сичуаньській академії образотворчих мистецтв у 1965 р. (Іл. 68). Класичний твір об'єднує понад 100 скульптур із глини і є типовим прикладом художньої мови соцреалізму.

Вперше спроба «оновити» композицію Е Юйшаня була здійснена ще в середині 1970-х рр., коли реставрована скульптурна група, виконана зі скловолокна, готувалася для першої презентації на Заході. У подальшому кожна експозиція цього проекту у США чи Європі додавала до матеріальної структури композиції технічні нововведення, які часто були рішеннями, що спрямовувались на матеріальну реабілітації крихкої глини. Проте кожна реставраційні ідея залишала свої сліди у факторному та навіть формальному контекстах скульптурної групи. Наприклад, наприкінці 1990-х рр. втручання у каркасні рішення під час Франкфуртського книжкового ярмарку або доповнення із металопластику на експозиції у Нью-Йорку, загострили питання автентичності роботи Е Юйшаня, потрапивши на вістря дискусії щодо «змішаної техніки» сучасної китайської пластики.

Цай Гоцянь, який займався останнім проектом в США, не мав наміру копіювати твір. Його завдання актуалізувались у контексті цілого спектру контroversивних проблем: справжності чи оригінальності твору; можливостей та межі його копіювання в мистецтві; процесу творчості та руйнування – індивідуального та колективного тощо. Важливим стало і своєрідне зіткнення художніх ідей соцреалізму та постмодернізму, що спровокувала зміна базового матеріалу з глини на металопластик та скловолокно [156, с. 41-42].

Ще одну важливу проблему у розвитку інновації китайської скульптури, що пов'язана із викликами «змішаної техніки», виявляє Дж. Ван. Ґрунтуючись на вивченні китайської традиційної скульптури, а також досліджуючи тенденції розвитку практик сучасного мистецтва, вчений розглядає матеріал та техніку його обробки як своєрідний сукупний «носій властивостей», яке безпосередньо не пов'язане з видимими основами матеріалу. Будь-який матеріал потенційно здатний «дихати» певним середовищем (природним або штучним), і таким чином «змінюватися в рамках своїх власних законів життя». Таким чином, значення матеріалу полягає у «розширенні простору художнього перформансу», а при необхідності – зміни художньої мови фізичного простору, в якій існує скульптура [179, с. 337].

На думку Дж. Вана, цей процес пов'язаний з певними естетичними характеристиками нових матеріалів у скульптурі, що відрізняються за своїми художніми характеристиками від традиційних. Серед таких він насамперед називає кілька типів текстури, вважаючи цей параметр одним із ключових у сучасному баченні актуальних пластичних технік.

Характеризуючи текстуру як прояв системи засобів виразності, Дж. Ван відзначає її залежність від фактури матеріалу та спектру технічних прийомів, які скульптор готовий застосувати для її виявлення. Головне завдання майстра – не змінювати характерні межі матеріалу, знайти його художню природу, аби повною мірою розкрити матеріальний потенціал. Для сучасних технік характерно використання кількох текстур, їх поєднання з метою збагатити естетику об'єкта або надати художній ідеї нового змісту (наприклад, коли м'який матеріал виглядає «твердим» і навпаки) [179, с. 337-338].

Так, Сюй Бін (нар. 1955 р.), як один із найкреативніших сучасних китайських художників, побудував своє творче кредо саме на взаємодії із текстурними властивостями нових матеріалів. За його словами, «відносини між матеріалами та художниками є головним джерелом натхнення», а самі

матеріали можуть наперед визначити вектори розвитку форми та художньої ідеї твору [173, с. 230]. Його робота «Фенікс» дозволяє зрозуміти, наскільки важливою є поєднання візуальних якостей пластичного джерела з ідейним контекстом твору. Використовуючи редімейд та металеві «знайдені» об'єкти, Сюй Бін виключає їхній статус «сміття» (скульптура складається із залишків землерийного верстата, екскаватора, захисних шоломів, лопат, металевих бочок тощо). Ця скульптура має екологічний контекст, однак у своїй композиційно-пластичній основі вона відображає пошуки формальної сутності образу, що досягається мистцем за допомогою композиції фактур, форма та несподіваних ракурсів «об'єктної» природи привласнених речей. Все це породжує вкрай неочікувані ефекти сприйняття художньо-образної цілісності твору (Іл. 69).

З точки зору Дж. Вана, текстурні властивості поширюються і на нетипові для традиційної пластики матеріали (пластмасу, «втомлений» метал, редімейд тощо). У цьому аспекті вчений пропонує принципи роботи з такими матеріалами, спираючись як на власний досвід, так і на дослідження творчості сучасних китайських скульпторів. Серед них: широке залучення натуральних художніх властивостей текстури матеріалу; використання художнього «збагачення» штучних текстур за рахунок зміни різноманітних ефектів сприйняття матеріалу: шліфування, обробка лезами, ставка, штампування, фарбування, методи зварювання та ін.; спрощення роботи з базовими текстурами; використання фактурного поверхневого методу обробки і при цьому недопущення практики бездумного «слідування за матеріалом» [179, с. 337].

Радикально новою тенденцією у китайській сучасній скульптурі стало впровадження у пластичну мову особливих «м'яких» матеріалів, що межують із повсякденними практиками та є артефактами з життя людей або «знайденими» об'єктами.

Наприклад, арт-група GU Wenda у проекті «United Nations» використовувала для створення образного ефекту людське волосся, матеріал

для гардин та силікон (Іл. 70). Природно, що подібне поєднання матеріалу формує специфічну морфологію скульптурного висловлювання, що межує з інсталяцією та містить елемент перформативності.

Звернемось ще раз до думки Дж. Вана, який вважає, що для художньої мови сучасної китайської скульптури є характерним використання практик «присвоєння» матеріалу, і водночас – постійне апелювання до традиційного формоутворення та метафоричності висловлювання. Оцінюючи цей процес як, свого роду, «мутацію» скульптури, дослідник припускає подальше зіткнення стародавнього та нового на полі скульптурного матеріалу та техніки. На його думку, використання широкого спектру сучасних скульптурних матеріалів й надалі неминуче змінюватиме цілісність китайської художньої метафори. Це особливо помітно у межах тих проєктів, де в якості матеріалу використані такі специфічні виражальні засоби, як аудіальна мова, текст, фотографія, діаграма, звук, світло, електрика та навіть «люди» в якості скульптурного матеріалу [179, с. 335-336].

На наш погляд, важливо у цьому процесі побачити ті вагомні зміни, що виникають на перетині європейських та китайських підходів у пошуку нової пластичної художньої мови. Якщо західноєвропейська традиція звертається до «почуття об'єму форми» [174, с. 466], як до ключової пластичної властивості, то китайська скульптура досліджує об'єм як такий. Це особливо помітно у деталях фактур, де побудова складок, ліній тіла чи руху об'єктів інакше позначає загальне уявлення про форму. Зрештою, як підкреслює Цзин Юймін: «Технологія, матеріали та методи роботи є лише зовнішнім допоміжним фактором у процесі прориву в художній мові скульптури» [26, с. 9-10].

Аналіз розвитку скульптури Китаю початку XXI ст. показує, що роботи, виконані в одному й тому ж матеріалі (наприклад, глині), по-різному сприймаються у різному соціальному чи художньому контекст. Як приклад наведемо проєкти Суй Цзяньго «Сліпий портрет» (2008 р.) та «Planting trace

constellation» («Слід від садіння сузір'я», 2018 р.) (Іл. 71-72), що тривав ціле десятиліття.

В обох проєктах матеріал «обманює» глядача. Назва «Сліпий портрет» буквально описує процес створення портретного об'єкта в глині (або скульптурному пластиліні). Суй Цзяньго працював із пов'язкою на очах, актуалізуючи лише тактильні рецептори. Ідея роботи полягала у встановленні взаємодії між автором і матеріалом. Глина, використовуючи свою художньо-пластичну мову, мала підказати художнику конкретні рішення. Образність скульптури виникала як результат активної дії митця, який працює з піддатливою формою. Згодом отримана станкова форма була транспонована в монументальну. І на цьому етапі твір набував нових художньо-образних сенсів, виходячи за межі початкового художнього завдання. Глина перетворювалася на метал, а ідея пізнання форми руками – на абсолютно нетактильну сферу, яку неможливо досягнути тілесно. Проте Суй Цзяньго наполягав на тому, що роботи зберігають портретність, свого роду, тактильної пам'яті (пам'яті руки майстра).

Продовженням цієї ідеї на рівні розвитку художньо-образного потенціалу став проєкт 2018 року «Planting trace constellation» («Слід від садіння сузір'я») (Іл. 73). На наш погляд, якщо аналізувати цю серію в аспекті роботи з матеріалом, то в цьому прикладі домінує проблема інверсії художнього образу. Суй Цзяньго пропонує глядачеві імітацію «м'якого як твердого» і навпаки.

У проєкті безпредметність пластичної мови акцентує і робить першочерговою саме пластику матеріалу. Тут нефігуративність розуміється як наслідок зіткнення з матеріалом, що є водночас алюзією на форму, фігуру й об'єкт. На наш погляд, це можна назвати об'єктивацією пластичної мови.

У роботі «Слід від садіння...» справді присутнє щось техногенне. Ці форми відсилають глядача до технічної деструкції: немов глядача запрошують уважно роздивитися уламки якогось промислового цілого, яке до моменту деструкції функціонувало за своїми законами форми. У такій

фрагментованій формі скульптури не втрачають естетичного начала, що присутнє внаслідок ілюзії руйнування чогось цілого, довершеного, функціонального, і при цьому незрозумілого.

На сучасному етапі актуальна скульптура застосовується практично в будь-яких матеріалах, що порушує питання про характер власне скульптурної мови та перспективу відокремлення художніх творів від пластичного шуму. Ця проблематика, на наш погляд, має явну перспективу для подальшого дослідження ще й тому, що в сучасному мистецтві в цілому ключовим питанням стає тема цінності та смислового наповнення художнього узагальнення. Якщо будь-який матеріал може бути потенційно матеріалом для художнього висловлювання, необхідно визначити критерії, які відрізняють сучасну скульптуру від випадкового об'єкта чи будь-якого присвоєного художником факту реальності.

Відповідаючи на це питання, наведемо точку зору китайського дослідника Чень Сяояна (陈晓阳). У своєму дослідженні він запроваджує поняття «загальні матеріали». На його думку, філософія нових матеріалів починає проникати у скульптуру на початку XX ст. (після Родена). Це передвіщає сучасну епоху «тривимірності», яка загалом не сприймає відсутність «комплексних матеріалів у творах мистецтва» [7, с. 19-20].

Таким чином, концепція так званих сучасних комплексних матеріалів пов'язана з традиційним мистецтвом тривимірного моделювання – традиційними матеріалами, що використовуються в скульптурному мистецтві, тривимірному ремісничому образотворчому мистецтві тощо. Іншими словами, з тими, що стосуються металу, дерева, каменю, глини та ін.

Загалом актуальна практика впровадження нових матеріалів очевидно потребує нової типології та її осмислення. Ми вже неодноразово констатували, що чимало дослідників звертають увагу на такі виклики в сторону скульптури, як промислова сировина, готові предмети повсякденного вжитку, відходи життєдіяльності людини, нова енергія та

винаходи, пов'язані з кінетизмом, зрештою, навіть людське тіло, навколишнє середовище та природні об'єкти.

3.2. Трансформація академічного напрямку у сучасній скульптурі початку ХХІ ст.

В історії китайської скульптури є низка митців, творче становлення яких припадає на період культурної революції, що обумовило їх особливе ставлення до академізму, а також визначило важливість у їхньому творчому репертуарі соцреалістичних творів. У першу чергу, серед представників цієї генерації назовемо Лю Хуанчжана (刘焕章), Пан Сіжоу (潘锡柔), Тянь Шисіня (田世信) та У Вейьшаня (吴为山). Зазначених скульпторів відрізняє те, що їх творчість не просто продовжувала лишатись актуальною в художній атмосфері трансформацій 1990-х рр. та в обставинах кардинальної зміни пластичної мови 2000-х рр., а й слугувала важливою ознакою еволюції академічного напрямку сучасної скульптури Китаю. Ці майстри не були консерваторами, які опиралися змінам, а навпаки їхня творчість стала важливим прецедентом, який дозволив академічному реалізму трансформуватися і зберегти свою актуальність у новій, постмодерній чи постсоціалістичній епосі. Багато в чому їхня творчість – це доказ того, що академізм у скульптурі Китаю еволюціонував, а не був просто механічно замінений на сучасні, постмодерні та метамодерні художні мови.

Згадані у заголовку скульптори зіткнулися з необхідністю трансформувати власну художню мову, відходячи від застарілих норм. У свою чергу, це вимагало подолання ідеологічних обмежень, заміни практики ілюстрування та шаблонної репрезентації типових тем на авторську філософську рефлексію, що також означало чітку відмову від обов'язку «служити політиці» [5, с. 41-43].

Увесь спектр таких завдань не міг відбутись тут і відразу, що яскраво віддзеркалено у творчих біографіях вказаних вище митців. Наприклад, Лю

Хуанчжану знадобилося майже сорок років аби перейти від ранньої соцреалістичної «Збирачки чаю» (1955 р.) до формальних пошуків у таких роботах, як «Лао-цзи покидає заставу» та «Без назви» (обидві 1993 р.). Аналогічно, Пан Сіжоу пройшов тривалий шлях зміни власного художнього почерку, що помітно у порівнянні монументальності «Сівби» (1955 р.) (Іл. 74) із камерними особистими темами у «Сімейному щасті» (2001 р.) або філософсько-поетичному образі «Сонце сідає на Заході» (2013 р.).

Митці були змушені переосмислити формальне обмеження, замінивши ідеалізований соцреалізм на стилізацію, експресію та суб'єктивність, які часто розглядались представниками академічної школи як вторинні засоби. Тянь Шисінь поступово відмовився від нормативів соцреалізму, інтегрувавши примітивізм етносів Гуйчжоу та експресіоністичні тренди у такій роботі, як, наприклад, серія «Мати і дитя», створюючи більш вільну, на межі формальної деструкції, образність. У свою чергу, Пан Сіжоу у скульптурі «Креслення. Ескіз» (1991 р.) почав рухатись шляхом нових технік та матеріалів, використавши блочне різання та тріщини, що у першому експонуванні роботи створило у глядачів візуальний шок, неможливий у скульптурі початку 1970-х рр. [75, с. 37].

Нарешті, усі зазначені майстри пройшли через подолання штучних культурних обмежень, коли у ХХІ ст. відмовились від наслідування західних або радянських зразків заради національної естетики. Лю Хуанчжан у роботі «Цар звірів», звернувся до первісного мистецтва меншин та техніки лінійного різьблення, щоб створити справжній китайський стиль. Тянь Шисінь доклав чимало зусиль, аби відродити у роботі «Велич Короля» традиційну східноазійську техніку лакування по сухому зліпку, що стало яскравою ознакою його авторського «нового східного стилю». І хоча сама скульптура була посиленням на книгу Мао Цзедуна, її виконання та формальність рішення закріпили за цим твором статус експериментального прецеденту.

Історія сучасної китайської скульптури на початку ХХІ ст. була невіддільна від процесів трансформації академізму та соцреалізму, що

дозволило митцям «старої школи» зберегти статус актуальних авторів навіть у 2010-х – 2020-х рр. Мистецьке становлення цієї генерації припало на період, коли освітня система Китаю базувалася на паризькому академізмі 1920-х – 1930-х рр., який згодом був жорстко модифікований радянським соцреалізмом [42, с. 42-43]. У свою чергу в скульптурі соцреалізм, хоч і був ідеологічною доктриною, служив формою академізму, вимагаючи досконалої техніки та реалістичності, але при цьому нав'язуючи ідеологічні теми. Саме необхідність подолати це ідеологічне та формальне обмеження визначила їхню пізню творчість, а також викладацьку практику [110, с. 60-61].

3.2.1. Пошуки авторського амплуа у творчості Лю Хуанчжана (刘焕章) та Пан Сіжоу (潘锡柔). Лю Хуанчжан є помітною постаттю у китайському мистецтві другої половині XX – початку XXI ст. Його творчість була частиною модерністського руху, в рамках якого митці зверталися до мистецтва національних меншин. Використовуючи ці естетичні особливості, Лю Хуанчжан прагнув відобразити у своїх роботах простоту та дійсність життя, зосереджуючись на мистецтві без явного політичного контексту.

Його шлях почався з класичної освіти у Центральній академії мистецтв, де він сформувався як митець та викладач. Авторський стиль Лю Хуанчжана закорінений у національній мистецькій спадщині, поєднуючи академічну складову із візуальною простотою етнічного мистецтва. Звернемо увагу на те, що потяг скульптора до етнографізму та локальної художньої спадщини ніколи не ґрунтувався на його власній етнічній ідентичності. Фактично в усіх регіонах Китаю, де він працював упродовж 1960-х – 1970-х рр., Лю Хуанчжан прагнув інтегрувати місцевий художній матеріал із власним баченням сюжетно-тематичного потенціалу, формального розвитку теми або імітації засобів виразності. У його творах раннього періоду відчувається стриманість, внутрішня емоційність та глибока любов до життя, що при цьому виражені без зайвої пишності та реалістичного пафосу. Він майстерно поєднував великі форми зі скульптурною технікою лінійного різьблення, що

візуально окреслило його авторську манеру як одночасно монументальну та інтимно-суб'єктивну. У будь-якому разі, основні теми його творчості випливають з особистого досвіду подорожей та завжди є результатом вражень, спостережень, візуальних досліджень натурного матеріалу.

На ранніх етапах, у 1950-х – 1960-х рр., скульптор закладав основи свого реалістичного стилю. До цього періоду належить одна з його найвідоміших робіт, «Борець» (1958 р.), яка виявила його авторську манеру та окреслила специфічне розуміння реалістичної натури із легким акцентом імпресії (Іл. 75).

Лю Хуанчжана передусім цікавило повсякдення та звичність – тобто теми, в яких молодий скульптор міг проявити майстерність поза рамками офіційного розуміння пластичної мови, як «служниці культурної революції». У композиціях цього часу ця лінія побутописання простежується максимально чітко, її можна побачити у роботах «Дівчина» (1962 р.), «Баскетболіст» (1952 р.) та «Дівчинка з водним м'ячем» (1953 р.), а також у порцеляновій скульптурі «Збирачка чаю» (1955 р.), яка пізніше була повторена у станкових скульптурних матеріалах (Іл. 76).

Період 1970-х та 1980-х рр. став часом розквіту його індивідуального стилю, що віддзеркалилось у провідній для митця етнографічній темі. Спілкування з монгольськими скотарями під час роботи на луках Хулунбуїр у північно-східній частині Внутрішньої Монголії стало для Лю Хуанчжана місцем справжнього етнографічного дослідження, що в цілому заклало підвалини авторського національно-орієнтованого стилю. За декілька років митець зробив десятки ескізів, які пізніше стали основою серій та виступали джерелом для його творів навіть у XXI ст. У 1970-х – 1980-х рр. Лю Хуанчжан активно звертався до життя національних меншин (переважно монголів та народу даї), зосереджуючись на сюжетно-тематичній репрезентації праці, віддзеркалені особливостей побуту та підкреслення етнічного колориту. З цього циклу походять такі знакові роботи, як «Дівчина народності Дай» (1978 р.) (Іл. 77), «Старий пастух» (1978 р.), а також

численна анімалістична пластика, наповнена символізмом: «Пантера» (1977 р., камінь), «Антилопа та Олень» (обидві 1980 р.). Важливим доповненням до репертуару етнографічних робіт стали його африканські скульптурні ескізи, які у пластичному контексті репрезентувались у т. зв. африканський цикл робіт: «Дівчина Йоруба» та «На березі річки Нігер» (1983 р.) (Іл. 78).

Ліричні інтонації, переплетені із особливою здатністю Лю Хуанчжана до спостереження за звичайними побутовими практиками, можна побачити у його роботах «Дитинство (1972 р.), «Нова книга» та «Короткий відпочинок» (обидві 1980 р.), а також «Неслухняне дитя» (1981 р.) та «Чиста джерельна вода» (1984 р.). Остання робота стала першим авторським жіночим ню, виконаним у контексті художньої філософії «нового реалізму» на тлі дискусій про саму можливість реалістичного представлення оголеного жіночого тіла (Іл. 79).

Творчість Лю Хуанчжана у 1990-х рр. є найбільш експериментальним часом з точки зору еволюції формальних образів, осмислення кордонів тілесності та пошуку власного погляду на модерністську скульптуру Китаю початку ХХ ст. (діалог із митцями «паризької» школи). Особливо значення ці властивості набули у серії проникливих жіночих образів, як у жанрі ню, так і в сюжетно-тематичному контексті.

Щодо авторських ню цього часу, то вони виражають пошук границі між академічною та імпресіоністичною манерою репрезентації. Характерною рисою таких робіт стала тілесна дефрагментація, яка у випадку візуального декларування естетики жіночого тіла навіювало експресивні враження. У цьому контексті виділимо три роботи, які найбільш яскраво віддзеркалюють зазначені пошуки: «Поза контролем» (1991 р.) (Іл. 80), «Lay Flat» (1997 р.) (Іл. 81) та «Вперед! Вперед (1998 р.) (Іл. 82). У цей період скульптор особливо тонко відчуває художньо-образні властивості матеріалу, звертаючись в етнографічних темах до потенціалу дерева. Навмисно груба та спрощена стилізації фігур, особливо жіночих ню, справляє враження примітивної та архаїчної простоти – тобто тих рис, які митець завжди підкреслював у своїй

роботах 1970-х рр. В даному разі, перебуваючи на вістрі власного авторського експерименту із формою та образністю, Лю Хуанчжан вкотре узагальнює досвід першого покоління китайських модерністів поч. ХХ ст., звертаючись до естетики етносів Китаю, як до носіїв «несучасних» та «архаїчних» змістів. Такими є скульптури «Небо» (1998 р.) (Іл. 83), «Ранок» (1999 р.) (Іл. 84) та «Приречені на бездіяльність» (1999 р.) (Іл. 85).

На початку ХХІ ст. митець працює над серією скульптурних портретів, які розглядає як психологічно орієнтований жанр. У серії важливого значення набули проникливі портрети видатних особистостей та сучасників, а саме: «Письменник Шень Цунвень» (2013 р., бронза), «Юрист Жуй Му» (2007 р., бронза), «Ветеран Війни та Опору» (2014 р., бронза) та «Автопортрет» (2013 р., чорний мармур).

Творчий шлях Пан Сіжоу (潘锡柔), професора кафедри скульптури Китайської академії мистецтв, можна умовно поділити на два основні періоди, які віддзеркалюють етап його сучасної творчості за рамками соцреалізму та класичного академізму. Початковий період 1980-х – 1990-х рр. ознаменувався поступовим відходом від монументальної, політично забарвленої тематики. Вже на середину 1980-х рр. Пан Сіжоу шукав нові засоби виразності, експериментуючи з формою, матеріалами та сюжетами. Хоча, як представник старшого покоління з глибокою академічною підготовкою, він не відійшов далеко від реалізму, його увага перемістилася на осмислення та інтерпретацію повсякденних тем. Саме у цей час він створив скульптура «Весняний світанок на Західному озері» (1984 р., дерево), яка принесла йому широке визнання (Іл. 86). У цій роботі він майстерно використав теплу текстуру дерева для зображення трьох жінок провінції Цзяннань у живій, трикутній композиції, втілюючи оптимізм епохи реформ, який арт-критики метафорично назвали «весняним настроєм», поєднуючи соціокультурні зміни із візуальною алюзією Пан Сіроу [17].

Після з урядової навчальної поїздки до Франції та Великої Британії Пан Сіжоу почав працювати над композицією «Цзінань ніколи немає вільного

часу» (1989 р., лита мідь), де ідеї сучасної європейської скульптури поєдналися з місцевими сільськими мотивами. Скульптура була задумана для 7-ї Національної художньої виставки та відтворює іронічну ідею створити «одну фігуру в дії як три, з кількома мелодіями, що лунають долиною, створюючи безперервний, радісний ритм, який ідеально відображає теплий клімат, рясні ресурси та насичене життя Цзяннаня протягом усіх чотирьох пір року» (Іл. 87).

Кульмінацією цього періоду стала одна з найвідоміших його робіт цього періоду «Креслення» (1991 р.), в якій митець застосував виразні засоби деструкції обличчя, з метою створення «відчуття металевості» та передачі стану інтелектуального прориву (Іл. 88).

Другий етап, що розпочався на початку ХХІ ст. став часом саморефлексії та закріплення новітнього індивідуального стилю. У ліричній роботі «Сімейне щастя. Небесна радість» (2001 р., бронза) Пан Сіжоу повертається до зосередившись на затишку: зображення дідуся з онуком і собакою виконане у ескізів 1970-х рр., проте втілює їх по новому. Митець застосовує пірамідальну композицію, його техніка стає більш вільною, з віртуозним використанням світлотіні, що, як вважає Цань Юньке (钱云可), нагадує про вплив імпресіонізму Огюста Родена (Іл. 89) [53].

Філософська глибина такого переосмислення творчих здобутків 1970-х рр. проявилися у роботі «Сонце сідає на Заході» (2013 р., бронза), натхненній класичною китайською поезією. Тут Пан Сіжоу навмисно розмиває оточення, але перебільшує образи персонажів, щоб передати глибоку, меланхолійну та філософську атмосферу класичного вірша (Іл. 90).

3.2.2. Від традиційного до нового: трансформація художніх засобів виразності у творчості Тянь Шісіня (田世信) та У Вейшаня (吴为山). Тянь Шісінь (田世信) є знаковою постаттю в історії сучасної китайської скульптури, чия творчість стала виразним китайським зразком, що сильно відображає дух свого часу. Він особисто пережив численні соціальні та

мистецькі зміни, відігравши вирішальну роль у руйнуванні домінуючого положення радянської академічної школи в Китаї і відкривши нові, більш суб'єктивні мистецькі шляхи. Його роботи, виставлені в Китайському художньому музеї, справили на мистецьке середовище значний і довготривалий вплив, принісши в нього свіжу, суто індивідуальну енергію.

Скульптор стверджує, що справжня творчість повинна досягти «точки кипіння», викликані сильними емоціями [105, с. 73]. Цей принцип він утілює у роботах, створених у Гуйчжоу: дерев'яних скульптурах «Дівчина Дун», «Дівчина Мяо» та «Стовп Радості», а також роботах з глини «Цю Цзінь», «На високому схилі» та «Мати і дитя» (Іл. 91).

У цих творах майстер поєднав експресіонізм, примітивізм, романтизм і традиційне китайське «відображення духу» (т.зв. *сїей*), наповнивши їх пристрастю до життя, незважаючи на їхню зовнішню таємничість та узагальненість тілесних форм. Тянь Шісінь вважає, що скульптура – це ліплення як таке, а створення унікального голосу, який має резонувати з оточенням. Його скульптури мають «епічну музикальність», що походить не тільки від формального ритму, але й від змістовного пафосу. Це особливо помітно в серії, що складається з дванадцяти робіт «Мати і Дитя», де він звільнив образи від ідеологічних обмежень, досягнувши цілком індивідуалізованого вираження через «стискання та скручування» об'ємів, подібне до складної музичної гармонії. Подібна естетика притаманна і серія масштабних скульптурних портретів (зокрема, «Портрет Хуан Бейхуна»), який вважається одним з найбільш типових у художній манері скульптора, що віддзеркалює його пошук трансформацій академізму (Іл. 92).

У своїх пошуках східної ідентичності скульптор сформував авторську мистецьку мову, яку назвав «новий східний стиль». Найбільш повно цей пошук віддзеркалився у специфічній серії «Велич короля» (2008-2009 рр.), яка поєднала принципи монументальної та станкової скульптури із авторською технікою скульптора. Серія складається з шести скульптур, присвячених п'ятьом найбільшим імператорам-засновникам китайських

династій (Цінь Шихуан, Хань У-ді, Тан Тайцзун, Сун Тайцзу (Іл. 93), Чингісхан) та шостому діячу XX ст. – Мао Цзедуну (Іл. 94). Скульптури виконані в традиційній китайській техніці сухої лакової скульптури (夾紵胎漆藝), яку Тянь Шисінь багато років намагався відновити за допомогою експериментів (його авторська технологія, зрештою, отримала національний патент). [11, с. 55].

За останні десятиріччя китайське образотворче мистецтво подолато складний шлях, що був багатим на художні події та зафіксував чимало мистецьких феноменів. Одним з таких є простір експериментування із традиційними моделями пластичного мови.

На думку китайського дослідника Сунь Чженьхуа (振华), в основі проблематики «строго» та «нового» в еволюції сучасної китайської скульптури ключовим питанням постає зв'язок між сучасною китайською скульптурою та її тисячолітньою традицією. Китайські митці надзвичайно гостро відчують поклик традиції, який співіснує із нагальною потребою до модернізації. Це особливо помітно у мистецтві скульптури, яке часто супроводжує архітектурно-ландшафтні інновації, співіснує із проблематикою контемпорарі арт та цілому є предметом для постійного суспільного інтересу [63, с. 160].

Окремої уваги заслуговує дослідження творчості найвідоміших китайських майстрів сучасної скульптури, серед яких, у контексті зазначеного питання, виділимо художні пошуки У Вейьшаня (吴为山). Він є скульптором «нової генерації» – покоління митців 1970-х – 1980-х рр., який зумів поєднати традиційну художню освіту із західною (на сьогодні він є академіком Французької академії образотворчих мистецтв) [141].

Шан Лянься та Шан Жун (尚莲霞, & 尚荣) використовують для аналізу його творчості поняття «концептуальна поетична скульптура», тим самим акцентуючи увагу на двох важливих компонентах його авторського почерку. Передусім, у Вейшань звертається до складних та багатозначних образів, які

потребують особливого вираження у формально-пластичних рішеннях. Митця не цікавить реалізм у скульптурі як такий [55, с. 550-551]. Його точка зору на дійсність завжди є художньо-образним баченням, в контексті якого предметність та фігуративність поступаються символічним інтерпретаціям.

Наприклад, скульптура «Шан Шань Ру Шуй – Лао Цзи» (2006 р.), що була відзначена золотою медаллю на Міжнародній художній виставці Парижі в 2012 р. поєднує два характерні прийоми, які ми можемо побачити в багатьох творах майстра. З одного боку, однофігурна композиція не витрачає формальної тілесної правильності, у цьому сенсі образ філософа та поета Лао Цзи є майже традиційним портретом (звісно, у контексті історичної іконографії його зображення). Проте, по-друге, концептуальне рішення додає до статуарного плану фігури ідею внутрішньої семантики філософії Лао Цзи, його афористичного стилю філософствування. Лао Цзи показаний як тілесний і безтілесний одночасно, пластичність його постаті є ремінісценціями долонь, що приймають в себе людину, яка шукає розради (Іл. 95).

У таких роботах У Вейшаня особливо яскраво виражається концептуальна складова його творчості. Митець часто заявляє про те, що пластика не є імпровізацією, хоча в своєму технічному арсеналі скульптури мають і «спонтанні» техніки. На його думку, варто «кодувати» художній твір власним баченням, яке повинне надавати глядачеві більш широкі простори інтерпретації, дозволяти йому бачити «авторську концепцію» у власному погляді на шедевр [141].

По-друге, У Вейшань вважає себе послідовником естетики т.зв. літературоцентризму – концепції, що розглядає оповідну систему скульптури як важливу частину пластичної мови. Скульптура, на думку Шао Дачжень (邵大箴), повинна виходити за межі свого матеріального контексту, як справжній шедевр, вона має бути «не тільки зображенням, але й текстом». Це пов'язано із особливою близькістю пластичної мови до тілесності, а в більш широкому сенсі – до світу дійсності, повсякдення, фізичної реальності. Тому

«вигляд» і «бачення» є для скульптора елементами поетизації образу, або його представлення як метафори чи алюзії [56, с.19-21].

Наприклад, в такій якості можна розглянути найбільш відому на сьогодні роботу У Вейшаня – 36-метрову монументальну скульптуру «Стрибаючий зі смолоскипом», виконану для Олімпійських ігор у Нанкіні (2012-2014 р.). Ця робота є прикладом майстерного опрацювання ідеї тіла людини в русі, де скульптор не фіксує анатомічно коректну фізіологію стрибка, натомість розгортаючи гіперболізовану та емоційно заряджену ідею зусилля, яка за визначенням має бути присутнє в художньо-зображальному контексту такого твору. Важливо і те, що У Вейшань врахував місце розміщення скульптури та точки огляду, можливі для глядача. «Стрибаючий зі смолоскипом» розташований поряд із Нанкінською автомагістраллю, що дозволяє додатково вплинути на емоційне значення образу та репрезентувати його у вкрай рухомому і динамічному контексті (Іл. 96).

Насамкінець, важливо відзначити, що програмний характер роботи У Вейшаня визначає його вплив на шляху розвитку пластичної мови сучасної скульптури Китаю. Про це свідчить і увага до його академічних проєктів, націлених на зміну характеру навчання скульптурі в Китаї [141].

3.3. Костюм як частина пластичного художнього образу сучасної скульптури Китаю: реалізм, умовна формальність та абстрагування

Взаємопов'язаність пластичної репрезентації образів людського тіла у сучасній скульптурі із художнім узагальненням костюму є загальновизнаним академічним фактом. Зокрема, в китайській наукових дослідженнях про мистецтво скульптури, роль художньої образності костюму розглядається на рівні із проблематикою тілесності (нагота, оголеність, ню) [81, 194-195]. У зазначеному контексті костюм виступає у ролі універсального маркера, що має вкрай широкий виражальний потенціал: від розв'язання формальних завдань побудови тілесної морфології, до представлення складних знаково-

символьних образних рішень, де костюм постає засобом семіотичної актуалізації [78, с. 112-113].

Окрім наведених вище міркувань, слід наголосити і на тому, що в сучасній скульптурі Китаю костюму відведене важливе значення виразника традиційної естетики. В таких межах статуарна пластика розглядається як фактор збереження та поширення соціокультурного коду, який насичений ремінісценціями історичних форм та образів [107, с. 269]. Традиційна репрезентація костюму в скульптурі часто розглядається як засіб художньої комунікації, який дозволяє через закріплення у візуальності скульптури знаків або форм минулого (специфіка крою, композиції, практики носіння, поєднання із аксесуарною частиною) сформувати сюжетно-тематичне повідомлення. Важливим фактором розвитку морфологію жіночого костюму в пластичному мистецтві Китаю стала еволюція образу краси, яка напряду впливала із соціокультурних змін, ставала наслідком публічного дискурсу в межах політики династій

Наприклад, в історичному контексті це пов'язано із відмінністю між характером представлення жіночої фігури в річищі скульптурних стилів різних династій, соціокультурні традиції яких часто маргіналізували певні елементи або комбінації елементів в одязі аж до повного табу. Так, згідно із збіркою трактатів «Сун Хуей Яо» (1408 р.), наказом імператора сунської династії заборонялося наслідувати одяг та прикраси попередньої династії Ляо [36, с. 110].

У цьому сенсі, мистецтво династії Сун розглядається як «золота доба» реалістичної художньої образності у Китаї. Як підкреслює Чжан Сяошуан (张潇爽), прагнення до візуальної реалістичності був особливо помітним у фігурних картинах та скульптурах митців сунського періоду, де роль костюму та методів його відтворення мала особливе значення: «Фігури загалом були точнішими, ніж раніше. Їхні вирази були яскравішими та природними, сповненими життя (наприклад, у роботах У Цзунюань, Лі Сун, Су Ханьчен)» [108, с. 52].

У XX ст. як вважає Янь Єгуан (颜治光) мистецтво скульптури пройшло через справжню візуальну революцію, змінивши дуже багато елементів в традиції моделювання людської одягненої фігури. Цей процес особливо посилювався наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., а в пластичних експериментах 2000-х рр. набув значення «сучасного» мистецтва. Революційність змін проявила себе у відмові від одноманітності канонічної формальної мови, яка була замінена на масштабне розмаїття концептуальних авторських підходів. Скульптури звернулись до більш універсальних концепцій простору та утворення форми, що, у свою чергу, змінило роль та місце традиційних маркерів, серед яких і принципи представлення одягу [89, с. 273-274].

Таким чином, в сучасній скульптурі Китаю простежуються три напрямки художньої репрезентації костюма – реалізм, умовна формальність та абстрагування, які відображають різноманітність складної еволюції китайського образотворчого мистецтва, його прагнення до збереження традиції із одночасними тенденціями модернізації.

Усі зазначені напрямки знаходять своє віддзеркалення у сучасній науковій літературі. Взаємопов'язаність костюму та художньої мови скульптури розглядається в мистецтвознавчих дослідженнях переважно в контексті актуальних питань, де соціокультурні виклики поєднані із творчими. Це надає історіографії проблеми певну публіцистичність, проте дозволяє ставити питання більш гостро. Наприклад, центральною темою лишається художня образність жіночого ню, що дозволяє Ван Цзяцзюню (王嘉军) стверджувати, що «не одяг, а оголеність символізує розрив між цивілізацією та природою, тому у китайських творах не бракує фігур, але бракує оголеності» [71, с. 82]. Саме тому аналізу феномену тілесності у скульптурі належить така вагома роль і це, у свою чергу, актуалізує низку питань, які дослідники прагнуть розв'язати на прикладі, умовно кажучи, взаємодії костюму та тіла. Наприклад, Лі Сін'ке (李新珂) звертається до аналізу ролі костюму у формуванні статичних та динамічних станів фігури як

провокатора образних вражень [35, с. 103-104]. Питання деконструктивної репрезентації тілесності аналізує Лю Руй (刘锐) для якого це є проблемою подолання вузькості формальних завдань через долучення засобів композиційного репертуару та простору [44, с. 186-187]. Зрештою, в якості цілком окремого напрямку досліджень варто назвати винесену у заголовок проблему, що переважно розглядається вченими як взаємодія трьох поглядів на сучасну скульптуру: конкретного [54, с.83-85], умовного [91, с. 28-31] та абстрактного [142].

3.3.1. Костюм у контексті реалістичних підходів: не межі дійсного та художнього. В сучасній скульптурі реалізм розглядається як актуальне завдання, в якому поєднуються прагнення до переосмислення художнього досвіду західноєвропейської скульптурної традиції із власними китайськими здобутками. Китайська скульптура досить великий проміжок часу взагалі не розвивалась за межами реалізму (1950-ті – 1970-ті рр.), що з одного боку, сформувало потужну традицію станкової скульптури, а з іншого позбавило пластичне мистецтво альтернативи.

З точки зору принципів представлення одягу, зазначений напрямок практично не виходить за рамки пошуків тривимірності форми, що має, за словами Лю Лі та Цзюй Дехуей (刘丽, & 巨德辉) бути одночасно і скульптурною (художньою), і життєво правдивою [43, с. 43-44]. Такі завдання актуалізують використання одягу в якості ознаки прямого зв'язку пластичного образу із дійсністю, де «одягнена фігура означає наперед зрозумілу фігуру», що заявляє про сюжет або образ через візуально конкретні прийоми: повідомлення, вираження дії, характеристики типової поведінки тощо [93, с. 119-120].

Наприклад, у роботах Ю Шаня (叶毓山), одного з найвідоміших представників реалістичної станкової та монументальної скульптури, костюм використовується як невід'ємна частина тілесної репрезентації, що передусім спрямована на ствердження онтологічної ідеї «буття пластичного образу у

дійсному художньому значенні» [65, с. 9]. Особливо помітною такою властивістю є у жанрі скульптурного портрету на історичну тематику.

Наприклад, в роботі, що присвячена Су Чже, китайському поету XI ст., Ю Шань використовує узагальнений середньовічний чоловічий костюм, не вдаючись до деталювання. На наш погляд, це обумовлено художніми завданнями та природно випливає із обраної митцем пластично-тілесної композиції: крокуюча динамічна фігура, збагачена додатковими виражальними засобами руху (Іл. 97). Так само у скульптурі, яка присвячена легендарному поету XVIII ст. Ду Фу, Ю Шань зосереджує основну увагу на морфології тіла, де костюм (так само узагальнений) є гештальтом фігури (допомагає розкрити тілесну мову персонажа) (Іл. 98).

3.3.2. Умовна формальність як один з напрямків в художній образності сучасної скульптури Китаю. Умовна формальність виникає на межі реалістичного та абстрактного підходів у художній практиках 1970-х рр. у вигляді природної реакції на засилля соцреалізму. У дослідженнях початку 1990-х рр. ця тенденція вже розглядається як частина феномену «нового реалізму», який в цілому характеризує тодішні потуги митців образотворчого мистецтва (серед яких були і відомі скульптори, наприклад Ван Кепінг) знайти альтернативу і для соцреалізму, і для модернізму.

Якщо використовувати засоби пластичного представлення костюму в скульптурі в контексті цього підходу, можна простежити характерну тенденцію: костюм як формальний засіб виконує не ту ж саму роль, що і в житті людини, він є маркером пластичної мови та художнього задуму скульптора, а не віддзеркаленням дійсної манери поведінки людини, її зовнішнього вигляду або звичайної тілесної репрезентації.

Чжоу Яньхуа та Лю Іхань (周彦华, & 刘伊菡) звертають увагу на те, що остаточна легалізація умовної формальності як художнього підходу фіксуються у скульптурі Китаю на початку 1990-х рр., коли і в дослідженнях про пластичні мистецтва, і в самих практиках скульптури почали домінувати

риси деконструктивізму та феміністичні акценти. З одного боку, це перемістило увагу митців на зовнішні аспекти форми, проте з іншого дозволило більш масштабно охопити проблему візуальності оголеної та одягненої фігури, а також протиставити ці підходи між собою [113, с. 158-164].

Порівняємо дві роботи Лі Сянцюня (李象群), в основу яких покладено розробка одного і того ж самого жіночого образу. Слід зазначити, що митець сформувався у 1980-х – 1990-х рр., як художник нової генерації, що активно шукала актуальну мову пластичної виразності та часто нехтувала традиційними нормами реалістичної скульптури [8, с. 59-61]. Його серія «Скупчення снігу» присвячена жіночим образам, які не мають чіткої авторської або часової репрезентації, та поєднує оголеність та одяг в єдину виражальну систему. Обрані для порівняння твори представляють дві стадії естетики умовної формальності: гіперреалістичну, яка ігнорує кордони соцреалізму (жіноча фігура представлена вкрай відверто та, з точки зору китайського глядача, провокативно) та скульптуру у форматі «нового реалізму», яка виражає тенденцію стилізації у представленні жіночого тіла (узагальнено, без деталювання, із властивим авторським геометризмом). (Іл. 99-100). В обох варіантах твору роль одягу є особливо важливою. Якщо у першому випадку верхня частина жіночого *qináo* (旗袍) є, скоріше, запланованою перепоною для пред'явлення оголеного тіла, то в другому той самий елемент костюму виконує важливу функцію формоутворення: його формально-геометрична функція полягає у побудові, свого роду, контр-тілесності (тобто зображального елемента, що взаємодіючі із мовою тіла, додає або віднімає додаткові значення).

Серія є частиною більш масштабного циклу робіт «Скупчення хмар, скупчення снігу», яка досліджує тему тимчасовості та змін. Можна припустити, що відверті та провокативні жіночі образи, в яких тіло та одяг виконують опозиційні функції, є спробою показати баланс між дійсним і міфічним. Сам митець не пояснює естетично-філософського задуму, проте

натякає на проблему плинну життя, у якому «все має свої причини для існування та умови для зникнення» (саме тому використовується метафора хмар та снігу – найбільш мінливих та тендітних явищ природи) [9, с. 17].

Схожу модель репрезентації ми бачимо у роботі «Подорож вітру та хмар», яка присвячена пам'яті видатного китайського поета Фен Юнь Сіна (Іл. 101). Скульптура побудована так, що одяг та тіло нібито складають єдину динамічну систему. Проте композиційно-пластична задача є більш складною та в цілому характерною для напрямку умовної формальності: рефлексувати образ людини, якій затісно у наперед визначеній фізичній формі костюму.

Наголосимо на тому, що напрямок умовної формальності розглядається сьогодні як один із визнаних академічних методів навчання у художніх академіях. Наприклад, Ван Інань та Чжан Сяо (王軼男 & 张晓) зазначають, що в програмах навчання сучасної скульптури обов'язково вивчається художня мова нових матеріалів, аби «студенти змогли органічно прийняти можливості їх формального потенціалу» та «не турбувалися про те, чи може, наприклад, пряма металева скульптура бути реалістичною» [77].

3.3.3. Художня мова пластичної абстракції у контексті проблеми природного (тіло) та штучного (одяг). Третій напрямок, абстрагування, розглядається китайськими дослідниками скульптури у двох контекстах: як прояв художніх експериментів періоду модернізму, які актуалізувались у вигляді постмодерних трендів у 1990-х рр.; та в якості сучасних ремінісценцій художньої традиції «мистецтва літераторів», яке уникало реалістичної образності. Відмінність між двома зазначеними поглядами полягає у ступені традиційності або модерності абстрактного підходу в межах пластичної мови. У першому випадку, в якості першоджерел фігурує західноєвропейська практика, яка стала частиною образотворчого мистецтва Китаю в епоху т. зв. першого покоління китайського модернізму (початок – перша третина XX ст.). У другому китайська художня традиція сама по собі проголошується джерелом абстрактної мови, природа якої в специфічному

уявленні про візуальну художню образність. Проаналізована творчість сучасних китайських скульпторів дозволяє стверджувати на пріоритеті першого підходу.

Наприклад, Ван Цзяцзюнь (王嘉军), розглядаючи принципи представлення оголеної фігури в образотворчому мистецтві Китаю, звертає увагу на відсутність мотивації у митців до початку XX ст. звертатися до реалістичного пластичного відображення тіла людини. На його думку, для китайських скульпторів об'єкт художнього узагальнення не викликав потреби в його імітації, натомість очевидним було «прагнення відстежити принципи його (життєвої) енергії»: формальні, образні принципи, який змушують певний об'єкт дійсності бути собою («каменю бути камінням, а людині – людиною»). Таким чином, пропонуючи образ людської фігури, скульптор природно звертається до абстрагування, в якому вираження внутрішньої логіки процесів буття було важливішим за просту формальну подібність [71, с. 81]. Саме завдяки такому підходу до узагальнення фігури, традиційний китайський погляд на тіло людини «не розвинув скульптурну анатомію», лишаючись у просторі пошуку абстрактних принципів (наприклад, зв'язку внутрішнього із зовнішнім) [71, с. 82].

Прикладом використання абстрактного підходу у репрезентації костюма в скульптурі є творчість митця із генерації «освіченої молоді» Чжань Вана (展望). Як підкреслює Ї Ін (易英), творчість Чжан Вана є одночасно дослідженням абстрактних форм та духовною подорожжю. Періодично звертаючись до гіперреалізму, сюрреалізму та геометричної абстракції, він прагне створювати «думаючі скульптури». При цьому техніка його роботи передбачає «складний процес поєднання одягу з глиняними формами для вираження деструкції образів, які віддзеркалюють боротьбу із внутрішньою темрявою та є метафорою духовного способу життя» [94, с. 18-19].

Наприклад, у роботі «Finite/Infinite 3#» присутність костюму як зображального мотиву не простежується візуально поза контекстом

концептуального осмислення задуму скульптора. Проте сам Чжань Ван наполягає на тому, що центральною ідеєю твору є дослідження пластичної поведінки рухомої фігури людини, що передбачає діалог між тілом та костюмом (Іл. 102). Лі Сяюнь (李晓云) пояснює таку манеру творчості скульптора базовими принципами абстрагування, згідно з якими одяг – це лінії, площини, складки. Іншими словами, з точки зору абстрактного підходу в скульптурі не існує предметності як такої, так як «елементи є лише формами» [34, с. 106-107].

Проблематику співставлення абстрактних категорій природного (тіло) та штучного (одяг) можна простежити у творчості Чжан Юнцзянь (张永见). Художня мова його скульптур спирається на переосмислення традиційних пластичних мотивів, зокрема митця особливо цікавить статуарна пластика династії Хань, яку він інтерпретує та осучаснює. Тен Сяосон (滕小松) звертає увагу на те, що його скульптури поєднують природні «маси» каменю зі штучним «різьбленням», що породжує ефект тілесності образу [69, с. 36-39]. Наприклад, у роботі «Не викручуйся!» митець використовує знайомі геометричні форми жіночого верхнього одягу *чаншань* (长衫), який упізнається за характерними «надутими» рукавами. На наш погляд, авторський задум навмисно використовує гендерний маркер у діалозі двох природних матеріалів, кожен з яких має власну фактурно-образну мову (Іл. 103).

Важливим елементом абстрактного підходу в сучасній скульптурі Китаю стало звернення до специфіки зображальних засобів, які у випадку реалістичної скульптури природно відступали на другий план, стаючи лише допоміжним засобом [54, с. 83-85].

Наприклад, тактильна морфологія традиційних китайських тканин (передусім шовку та похідних від шовкового волокна парчі, атласу та крепу) вже наприкінці 1990-х рр. стала розглядатись у категоріях пластичної репрезентації в скульптурних образах митців-експериментаторів. Як зазначає

Хан Ленг (韓冷), на прикладі ролі одягу в скульптурі це особливо помітно у візуальній репрезентації жіночого традиційного *чонсаму* (旗袍), який виступав в якості універсального маркера жіночої одягненої фігури. Проте на відміну від західного костюму, у китайській традиційній носі не припускалося можливості ігнорування фактур та тактильного потенціалу тканини, що свідчив про статус жінки [19].

У контексті тенденції постмодерністської скульптури, яка стала актуальним феноменом в образотворчому мистецтві Китаю 2010-х рр., зазначена особливість репрезентації візуальних якостей тканини одягу (особливо жіночого) безпосередньо вплинула на експерименти із матеріалами та техніками скульптури.

Лі Ванцзюнь та Ма Інін (李万军 & 马一宁) розглядають цю тенденцію не тільки у формальному напрямку пластичної мови скульптури (як текстурне та фактурне моделювання), але й в якості залучення до палітри виражальних засобів т.зв. не скульптурних матеріалів: від пластикових сурогатів до звичайного пожовклого листа або в'язаних форм з анти-тканини (наприклад, силіконового волокна) [33].

В якості прикладу такого підходу можна згадати твори Тянь Шисінь (田世信), зокрема серію «Жінки Тан». В роботах цієї серії скульптор прагне максимально тонко актуалізувати виражальні можливості дерев'яних текстур для посилення ефекту тактильності одягу [11, с. 54]. Костюм у його скульптурах є фактором стримування мови тіла, яку митець прагне візуально проілюструвати на межі об'ємної каліграфії (пластика ієрогліфу) та власне статурності малої форми (узагальнення на межі предмету та абстракції) (Іл. 104).

Важливо наголосити на тому, що усі три напрямки співіснують та часто поєднуються у репертуарі конкретного скульптора чи галерейного або публічного простору. Так, художня палітра міського ландшафту Нанкіна розглядається дослідниками скульптури як справжній атлас із образів,

мотивів та підходів, в якому поєднуються «кам'яні садові скульптури давніх постатей, сучасна металопластика та постмодерністські абстрактні твори», що в цілому формує враження «грандіозного поєднання різних методів, матеріалів та жанрів мистецтва скульптури» [88, с. 127].

Висновки до третього розділу

Таким чином, розвиток сучасної скульптури Китаю засвідчує особливу увагу митців до проблеми пошуку нової пластичної мови. Важливі трансформації образної суті скульптурних творів упродовж кінця XX – початку XXI ст. стали можливими завдяки актуалізації нових матеріалів та технік. Впровадження у композиційно-пластичний мову потенціалу т. зв. нескульптурних матеріалів (пластмас, полімерів, редімейду тощо) збагатило естетику творів, додавши до їхньої внутрішньої образної суті актуальні виражальні засоби.

Важливим параметром розвитку сучасної китайської скульптури лишається діалог класичного та нового, який на початку XXI ст. набув масштабу повноцінного програмного пошуку актуальної художньої мови. У багатьох роботах класична пластична основа виконує роль своєрідного художнього фундаменту – основи, від якої скульптори починають творчі пошуки нового змісту (власне, пошуку художньо-образних, композиційно-пластичних, образно-символічних рішень). Важливу роль у цьому процесі відіграють нові матеріали, що поступово змінює традиційні підходи до формоутворення та пластичності скульптури, а також активує нові художні тренди.

В художній мові сучасної скульптури костюм має значення важливого маркера тілесної репрезентації, який в залежності від конкретики художнього завдання набуває або *стверджувальних* (формування абрисів фігури, моделювання ліній, форм та площин тіла), або *діалогічних* (контр-тілесність, вираження протидії природного та штучного) конотацій. Наявність в

сучасному репертуарі скульптури декількох альтернативних способів інтерпретації костюму як художнього пластичного засобу надає можливість митцям збагатити образну амплітуду творів.

Роль костюму (або у більш широкому сенсі – одягу) у *контексті реалістичних підходів* актуалізує художню образність не межі дійсного та умовного. У реалізмі такої скульптури костюм виступає органічним продовженням мови тіла, методології його моделювання – рухатись слідом за анатомічною мовою, не вступаючи із нею у протиріччя (наприклад, у творчості Ю Шаня).

На противагу цьому, скульптура *напрямку умовної формальності* використовує інше композиційно-пластичне завдання. В даному разі, як показано на прикладі творчості Лі Сянцзюня, костюм перебуває між естетикою одягненої рухомої фігури та образом людини, якій затісно у наперед визначеній фізичній формі.

В *абстрактних пошуках* пластичної мови (на прикладі творчості Чжан Юнцзянь, Ван Цзяцзюнь та Чжань Вана) костюм є частиною формально-композиційної знакової репрезентації, що актуалізує мову символів та геометризм, посилюючи значення системи виражальних засобів (передусім, фактурних та текстурних).

Для становлення образу «сучасності» скульптури 2010-х – 2020-х рр. важливе значення мали процеси трансформації академізму та соцреалізму, які на початку ХХІ ст. дозволили скульпторам «старої школи» лишатись в статусі актуальних митців. Так, Лю Хуанчжану, класичному представнику «чистого» академізму, вдалося інтегрував народний дух «вільної форми» у реалістичну скульптуру. Пан Сіжоу, відомий майстер монументального та реалістичного мистецтва Цзяннань, засвідчив у своїх роботах ХХІ ст. важливість балансу між академічними нормами візуальної репрезентації та особистою художньою рефлексією, яка дозволяє інтегрувати прийоми постмодернізму до базової реалістичної форми (приміром, формальну деструкцію або контекстуалізацію). Справжнім новаторством стала творчість

Тянь Шисіня, який подолав монополію радянської школи соцреалізму, залучивши образи та художні прийоми примітивізму та експресіонізму у національний «східний стиль».

ВИСНОВКИ

1. Вивчення історіографії досліджень розвитку сучасної скульптури Китаю з точки зору доробку китайської, західної та української наукових шкіл, дає підстави отримання комплексного та багатогранного розуміння цього мистецького феномену. Визначено, що китайський мистецтвознавчий підхід є фундаментальним, оскільки визначає власну внутрішню логіку процесів та осмислює самоідентифікацію мистецтва скульптури у розрізі біографій ключових митців та еволюції центральних явищ. Водночас, західна оптика, як зовнішня оцінка, на яку часто орієнтувались китайські дослідники та самі скульптори у першій половині XX ст., дає масштабну контекстуалізацію, можливість порівняльного аналізу та розуміння інституційної критики, яка наприкінці XX – початку XXI ст. була рушійною силою для системних узагальнень (як, наприклад, окреслення особливої ролі виставки «Зірок» 1979 р. як точки росту сучасного скульптурного мислення у Китаї).

Нарешті, українська історіографія показує специфіку сприйняття сучасної китайської скульптури. Вчені з України – як китайські дослідники, що студіюють образотворче мистецтво в межах українських сходознавчих студій, так і власне українські сходознавці – пропонують аналіз трансформаційних процесів через призму власного пострадянського та сучасного досвіду, який часто має синхронні або симптоматично близькі ознаки. У першу чергу, це стосується подолання вузькості скульптури соцреалізму й осмислення форм співіснування та взаємодії національного мистецтва зі світовими трендами.

2. На підставі узагальнення всіх етапів розвитку сучасної скульптури Китаю з 1980-х до 2020-х рр. прослідковано динамічний процес, що одночасно представляє складну та несинхронну зміну стилів, напрямків та трендів на тлі синтез індивідуального погляду та національного поступу. Цей шлях був продиктований потребою трансформувати художню мову та

звільнитись від ідеологічних шор соцреалізму із художніх табу 1960-х – 1970-х рр., що стримували творчість десятиліттями.

Творчість скульпторів, як і представників інших видів образотворчого мистецтва 1980-ті рр. відзначилась «формальною революцією», в контексті якої сформувалась генерація «нової хвилі», що обумовило чітку та яскраву персоніфікацію цього етапу. Такі митці, як Ван Кепін зі своєю «абсурдною скульптурою», У Шаосян, що долав табу на репрезентацію тілесності, ставали рушійною силою цього процесу. Їхні індивідуальні, суто авторські експерименти із формою, матеріалом та системою подачі скульптури засвідчували прагнення до звільнення від умовностей художньої мови та стали першими кроками у відмежуванні від офіційного мистецтва. Вони, по суті, робили спроби посилити звучання китайської скульптури саме як сучасної, а не лише як продовження традиційної чи ідеологічно заангажованої.

Показано, що зазначений процес продемонстрував також і складність виходу за рамки «скульптурних» форм та матеріалів, що історично сформувалися. Саме це покликала до життя спроба змінити призначення та естетику матеріалів у контекстах «нової формальності» скульптури. Якщо на початку такі митці як Бао Пао чи Фу Чжунван інтегрували традиційні техніки різьблення або використовували інсталяції та редімейд як засіб критики форми, то вже у 1990-х рр. пошук нових пластичних засобів переріс у концептуальні практики. Це був період, коли творчість Суй Цзяньго та Чжан Вана яскраво ілюструвала, як особистий експеримент перетворює традиційну скульптурну форму (наприклад, у відомій формулі Суй Цзяньго «тіло плюс простір породжує динаміку») на концепцію, використовуючи, зокрема, монументальність у станковій формі, як у Чжу Міна.

На початку ХХІ ст. цей процес еволюціонував у тенденцію «дескульптуризації», яка за практично одностайної думкою китайських мистецтвознавців, набула ключового значення. Скульптура перейшла межі класичного об'єкта, ставши пластичним перформатизмом у роботах Чжан

Хуаня або крос-культурною концептуальною інсталяцією у Сю Чжена. Роботи Їнь Сючжень із редімейдами підкреслили, що мета сучасних митців полягає не просто у створенні об'ємної форми у просторах, а використання скульптури для артикуляції актуальних соціальних, культурних та філософських питань. Усвідомлення цього змусило скульпторів початку ХХІ ст. звернутися до більш розлогої репрезентації технік, форм та матеріалів, залучити до системи виражальних засобів скульптури невластиві з позиції традиційного погляду методи, а також мислити за рамками видового простору скульптури.

Доведено, що зрештою, кожен етап від «абсурдної скульптури» до перформативних інсталяцій привів до того, що авторські висловлювання стали каталізаторами для національного, системного руху, який невпинно намагався утвердити китайську скульптуру на міжнародній арені як цілком сучасне явище.

3. Визначено, що розвиток скульптури початку ХХІ ст. став етапом зміни художнього статусу пластичної мови, в межах чого скульптура набуває значення не тільки як фізичний об'єкт, але й як засіб для концептуального висловлювання, що часто виходить за рамки звичного уявлення про «скульптурність» форми.

Важливою ознакою цього процесу стає інновація матеріалів та технік. Використання нетрадиційних матеріалів на початку «нульових» років стало справжньою провокацією, яка звільнила митців від академічних обмежень і дозволила створювати нові, часто несподівані, художні образи. Матеріал перестав бути лише носієм форми, перетворившись на активного учасника художнього висловлювання, що несе додатковий символічний або соціальний зміст (наприклад, контраст між «дорогим» і «дешевим» природним і штучним). Ця «велика свобода» матеріалу безпосередньо призвела до концептуалізації скульптури та активного розвитку її міжжанрових форм.

Рушійною силою змін стала трансформація академічного напрямку у творчості визнаних майстрів, таких як Лю Хуанчжан, Пан Сіжоу, Тянь Шисінь та У Вейшань. Їхній творчий пошук і експерименти слугували доказом важливості змін у самій системі мистецької освіти та офіційного мистецтва. Ці митці, маючи класичну підготовку, використали свій авторитет, щоб легалізувати право академізму змінюватись та пропонувати сучасні форми, інтегруючи модерністські та концептуальні прийоми, продемонструвавши, що «нове» здатне виростати з «традиційного», коли змінюються не стільки навички, скільки художнє мислення і засоби виразності, створюючи місток між «старим» і «новим» Китаєм.

Усі зазначені аспекти трансформації сучасної скульптури Китаю простежено в роботі у рамках особливо значимого для китайської пластики образу тіла та костюма – ключового елементу для вираження тілесності та «тілесної поведінки». Показано, що у китайській сучасній скульптурі костюм функціонує на різних рівнях – від реалістичних підходів, де межі дійсного та художнього майже зникають, до умовної формальності, що межує між реалізмом і абстракцією. До цього слід додати і мову пластичної абстракції, де одяг та тіло перетворюються на гру природного та штучного. Цей акцент на одязі та тілесності є характерною рисою китайської сучасної скульптури, що дозволяє говорити про особистість, людину, її манеру поведінки та форми як про невичерпний потенціал для трансформацій.

4. Визначено, що для сучасної китайської скульптури вкрай важливою лінією розвитку є пошук формальних композиційно-пластичних рішень, які видозмінюють художню образність скульптури, розширюючи її соціальну роль у суспільстві. У цьому процесі простежуються дві тенденції. З одного боку, китайські майстри продовжують розвивати традиційний пластичний модуль скульптури, який умовно можна визначити за допомогою формули: *метафора-лінія-об'єм-фактура*. І хоча в його рамках твори все одно набувають невластиві для академізму риси сучасності, ця мова глибоко закорінена в традиції китайського художньо-пластичного бачення.

З іншого боку, саме в контексті експериментального простору сучасної пластичної мови проступають кардинально нові тенденції нетрадиційного пластичного формалізму. У його рамках не передбачається суворе дотримання канонів, а розвиток формальних структур творів часто слідує суб'єктивній авторській логіці. Дослідження типології сучасних форм китайської скульптури свідчить про наявність широкого спектру формальних прийомів і технік роботи з морфологічними особливостями творів. Типологічно сучасна китайська скульптура може бути сепарована на *експериментальні форми базової традиційної монументальної та станкової пластики* (переважно у рамках «виклику» матеріалів), а також на *принципово нові форми актуального пластичного мистецтва* (імерсивні, мультимедійні, 3D-друк).

Сучасна скульптура Китаю зосереджує основний фокус уваги на зміні образно-стильових завдань. Простежується тенденція до своєрідного мистецького пластичного дослідження нових матеріалів, фактурно-текстурних властивостей, не характерних для традиційної пластичної мови. Дослідження показало, що саме в контексті станкового експерименту в китайській скульптурі вперше особливо гостро проявила себе тенденція до деструкції форми та абстрактної безпредметності.

5. Еволюція китайської скульптури наприкінці XX – початку XXI ст. засвідчує масштабну трансформацію, зумовлену соціокультурними змінами та виходом на міжнародну арт-арену (умовно: від соцреалізму до актуальних практики скульптури). У 1990-х рр. такі митці, як Суй Цзяньго та Чжан Ван, зосередилися на деконструкції форми та критичних інтерпретаціях соціальних феноменів, використовуючи переважно редімейд, інсталяції та мову нових матеріалів, що підкреслювало дистанціювання від традиційної фігуративної пластики. На початку 2000-х рр. цей процес поглибився у явище «дескульптуризації», де фокус змістився на особисті, філософські та міждисциплінарні теми. Яскравим свідченням цього стала творчість цілої генерації митців, серед яких, наприклад, Інь Сючжень звернувся до

текстильного редімейду як носія пам'яті, а Сюй Чжень створив власний пластичний світ із іронічними культурними гібридами, поєднуючи класичні артефакти та комерційні об'єкти. Зрештою, приклад творчого пошуку Чжан Хуаня, який за допомогою поєднання невластивих матеріалів (попелу) та гострого соціального фокусу запропонував осмислення швидкоплинності буття, ретранслював екстремальні ідеї у монументальні скульптурні форми. Таким чином, сучасна китайська скульптура еволюціонувала в інноваційну, концептуально-орієнтовану практику, що стирає міжвидові кордони образотворчого мистецтва та активно взаємодіє із середовищем, як у соціальному, так і фізичному аспектах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література китайською мовою:

1. 白巍. (2006). 从西方几种艺术史研究方法看中国绘画史研究. 北京大学学报: 哲学社会科学版, 43(5), 139-146. / Бай Вей. (2006). Дослідження історії китайського живопису з точки зору кількох методів дослідження західної історії мистецтва. *Журнал Пекінського університету: філософія та соціальні науки*, 43 (5), 139-146.
2. 北人. (2006). 百年回望—从“雕塑百年展”说起 (上). 雕塑, (1), 11-13 / Бейрен. (2006). Озираючись на минуле століття: з точки зору «Виставки скульптури до сторіччя» (Частина 1). *Скульптура*, (1), 11-13.
3. 蔡增杰. (2010). 20 世纪 80 年代后中国雕塑审美样式的漂移. 美与时代: 创意 (上), (1), 28-29 / Цай Цзенцзе. (2010). Дрейф естетичного стилю в китайській скульптурі після 1980-х років. *Краса і час: творчість* (Том 1), (1), 28-29.
4. 曾繁森. (1999). 内涵与外延• 传统与融合— 二十世纪现代中国画格局管见. 成都师范学院学报, (1), 79-82 / Цзен Фансен (1999). Конотація та розширення, традиція та інтеграція: погляд на модель сучасного китайського живопису 20-го століття. *Журнал педагогічного університету Ченду*, (1), 79-82.
5. 曾倩婷. (2011). 古典精神的回归—传统雕塑语言的演进. 美与时代: 美术学刊 (中), (5), 41-43 / Цзен Цяньтінг. (2011). Повернення класичного духу: еволюція традиційної скульптурної мови. *Краса та час: Журнал образотворчих мистецтв* (китайська), (5), 41-43.
6. 陈力石. (2012). 浅析中国画创作的现代性. 文艺评论, (11), 119-120 / Чень Ліші. (2012). Короткий аналіз сучасності творчості китайського живопису. *Літературно-мистецький огляд*, (11), 119-120.
7. 陈晓阳. (2003). 作为材料本体的综合材料. 雕塑, (6), 19-21. / Чень Сяоян. (2003). Композитні матеріали як матеріальне тіло. *Скульптура*, (6), 19-21.

8. 岛子. (2008). 论李象群雕塑艺术. 艺术生活, (4), 59-61. / Дао Цзи. (2008). Про скульптурне мистецтво Лі Сянцюня. *Мистецьке життя*, (4), 59-61.
9. 岛子. (2011). 李象群雕塑艺术创作论. 美术大观, (11), 14-21 / Дао Цзи. (2011). Теорія створення мистецтва скульптури Лі Сянцюня. *Мистецький огляд*, (11), 14-21.
10. 邓平祥. (2004). 关于未来艺术的猜想—一个新世纪中国的文艺复兴假说. 艺术评论, (5), 44-45. / Ден Пінсян. (2004). Роздуми про майбутнє мистецтва: гіпотеза китайського Відродження в новому столітті. *Мистецький огляд*, (5), 44-45.
11. 邓平祥. (2008). 田世信的雕塑艺术. 美术, (10), 52-57 / Ден Пінсян. (2008). Скульптурне мистецтво Тянь Шисіня. *Образотворче мистецтво*, (10), 52-57.
12. 邓平祥. (2009). 当代雕塑艺术 “现代性” 三题. 雕塑, (4), 58-59 / Ден Пінсян. (2009). Три теми «Сучасність» у сучасному мистецтві скульптури. *Скульптура*, (4), 58-59.
13. 范雨萌. (2013). 故土与故人: 记忆的两条线—“主义” 之外的尹秀珍. 东方艺术, (17), 74-79 / Фан Юймен. (2013). Батьківщина і народ: дві лінії пам'яті — Інь Сючжень. Поза межами «ізмів». *Східне мистецтво*, (17), 74-79.
14. 冯博. (2022). 折叠的情绪, 且有重量: 尹秀珍作品《未知》 中的公共性. *Public Art*, (3) / Фен Бо. (2022). Складені емоції та з вагою: публічність у роботі Інь Сючжень «Невідоме». *Паблік-арт*, (3).
15. 傅中望作品. 雕塑, 2004, (1), 66-69 / Роботи Фу Чжунвана. (2004). *Скульптура*, (1), 66-69.
16. 高蒙. (2006). 朱铭的艺术人生. 雕塑, (3), 20-21 / Гао Мен. (2006). Художнє життя Джу Мінга. *Скульптура*, (3), 20-21.
17. 高照. (1985). 生活· 气质· 基本功—欣赏雕塑《 西湖春晓》. 新美术, 1. / Гао Чжао. (1985). Життя, темперамент та основні навички — оцінка скульптури «Весняний світанок на Західному озері». *Нове мистецтво*, (1).

18. 郭勇健. (2004). 对“舞蹈是流动的雕塑”的质疑. 厦门大学学报: 哲学社会科学版, (4), 51-58 / Го Юнцзянь. Постановка питання про те, що «танець – це плавна скульптура». *Журнал Сяменського університету: Філософія та соціальні науки*, (4), 51-58.
19. 韓冷. (2015). 流行背後的神秘: 中國現代服裝的文化內涵 (Vol. 19). 獨立作家-新銳文創 / Хан Ленг. (2015). Секрет моди: культурні конотації сучасного китайського одягу (Т. 19). Незалежні письменники – Нові культурні та креативні індустрії.
20. 何桂彦. (2012). 中国当代艺术“再编码”—修辞与叙事的重建. 艺术评论, (11), 50-54 / Хе Гуйян. (2012). «Перекодування» китайського сучасного мистецтва – реконструкція риторики та наративу. *Мистецтвознавство*, (11), 50-54.
21. 何桂彦. (2013). 现代主义雕塑终结了吗?. 美术观察, (8), 29-31 / Хе Гуйян. (2013). Модерністична скульптура закінчилася? *Мистецьке спостереження*, (8), 29-31.
22. 何桂彦. (2013). 中国当代艺术需要建立自身的语言, 修辞与表述方式. 中国美术, (4), 13-15 / Хе Гуйян. (2013). Китайське сучасне мистецтво потребує встановлення власної мови, риторики та експресії. *Китайське мистецтво*, (4), 13-15.
23. 洪峰. (2010). 中国当代新具象雕塑语言. 艺术研究: 哈尔滨师范大学艺术学报, (3), 32-33 / Хун Фен. (2010). Нова мова фігуративної скульптури в сучасному Китаї. *Мистецькі дослідження: Журнал мистецтв Харбінського педагогічного університету*, (3), 32-33.
24. 胡晓岚. (2013). 纯粹的人与欲王克平雕塑作品. 艺术与设计, (11), 146-148. / Ху Сяолан. (2013). Чиста людина і бажання Ван Кепіна. *Мистецтво та дизайн*, (11), 146-148.
25. 霍雨佳. (2013). 徐震: 身份只是个工具. 艺术与设计, (6), 142-145 / Хо Юйя. (2013). Сюй Чжень: Ідентичність — це лише інструмент. *Мистецтво та дизайн*, (6), 142-145.

26. 景育民. (2020). 技术全球化背景下的雕塑“在地”思维. 当代美术家, 2020 (2), 8-11 / Цзин Юймін. (2020). «Локальне» мислення скульптури в контексті технологічної глобалізації. *Сучасні художники*, (2), 8-11.
27. 凯梅. (2011). 艺术之简, 艺术之繁—从《问孔子》解读张洵的观念艺术. 画刊, (12), 26-28 / Кай Мей. (2011). Простота мистецтва, складність мистецтва: інтерпретація концептуального мистецтва Чжан Хуаня з твору «Запитавши Конфуція». *Образотворче мистецтво*, (12), 26-28.
28. 郎绍君. (2008). 中国画的“现代性”. 中国书画, (3), 69-73 / Лан Шаоцзюнь (2008). «Сучасність» китайського живопису. *Китайський живопис і каліграфія*, (3), 69-73.
29. 李倍雷. (2013). 艺术学理论研究方法. 民族艺术研究, 26(6), 16-23. / Лі Бейлей. (2013). Методи дослідження теорії мистецтва. *Журнал етнічних мистецтвознавчих досліджень*, 26 (6), 16-23.
30. 李昌菊. (2009). 成就与开拓—新中国美术 60 年学术研讨会综述. 美术 (11), 102-109 / Лі Чанцзюй. (2009). Досягнення та новаторський дух: короткий виклад академічного симпозіуму «60 років образотворчого мистецтва в Новому Китаї». *Образотворче мистецтво*, (11), 102-109.
31. 李朝霞. (2015). 中央美术学院雕塑教学特色探析 (1950-1966). 新疆艺术学院学报, 13(1), 83-88 / Лі Чжаося. (2015). Аналіз характеристик викладання скульптури в Центральній академії образотворчого мистецтва (1950-1966). *Журнал Сіньцзянського інституту мистецтв*, 13 (1), 83-88.
32. 李俊. (2015). 中国当代雕塑材料语言创新手法简论. 雕塑, (1), 60-61 / Лі Джун. (2015). Коротка дискусія про інноваційні техніки мови матеріалу в сучасній китайській скульптурі. *Скульптура*, (1), 60-61.
33. 李万军, 马一宁, & 冯安然. (2025). 织物香韵: 从感官体验维度探寻织物嗅觉体验设计策略. *Journal of Silk*, 62(7) / Лі Ванцзюнь, Ма Інін та Фен Аньран. (2025). Аромат тканини: дослідження стратегій дизайну нюхового досвіду тканини з точки зору сенсорного досвіду. *Журнал шовку*, 62 (7).

34. 李晓云. (2016). 人物雕塑中衣纹的风格形成与处理—试论中西方雕塑的衣纹处理. 大众文艺: 学术版, (012), 106-107 / Лі Сяююнь. (2016). Утворення та обробка складок на одязі у фігурних скульптурах: Про обробку складок на одязі в китайських та західних скульптурах. *Популярна література та мистецтво: академічне видання*, (012), 106-107.
35. 李新珂. (2010). 当代雕塑身体现象解析. 牡丹江教育学院学报, (1), 103-104 / Лі Сіньке. (2010). Аналіз феномену тіла в сучасній скульптурі. *Журнал Муданьцзянського педагогічного коледжу*, (1), 103-104.
36. 李玉珉. (1986). 西元第十至十三世紀的中國佛教雕塑. 故宮文物月刊 = National Palace Museum Monthly of Chinese Art, (4), 106-115 / Лі Юймін. (1986). Китайська буддійська скульптура з X по XIII століття нашої ери. *Національний палацовий музей. Щомісячник китайського мистецтва*, (4), 106-115.
37. 栗宪庭. (1999). 对“农民式的暴发趣味”的仿讽—中国艳俗艺术语境述评续补. 黄河, (4), 133-138 / Лі Сянтін. (1999). Пародія на «Спалах смаку в селянському стилі»: Додаток до коментаря про китайське кітчеве мистецтво в контексті. *Жовта річка*, (4), 133-138.
38. 廖小健, & 周龙. (2012). 华人移民中的“海外军团”现象探析. 五邑大学学报: 社会科学版, 14(4), 69-72 / Ляо Сяоцзянь та Чжоу Лонг. (2012). Аналіз феномену «закордонного легіону» серед китайських іммігрантів. *Журнал Університету Уї: видання соціальних наук*, 14 (4), 69-72.
39. 林以珞. (2013). 探討朱銘的《人間系列》之運動系列作品. 雕塑研究, (10), 85-109 / Лін Ілюо. (2013). Обговорення серії «Світова скульптура людини». *Дослідження скульптури*, (10), 85-109.
40. 林振莖. (2015). 心印—1980 年代朱銘在美國紐約的奮鬥歷程. 雕塑研究, (14), 43-86 / Лін Чженькі. (2015). Печатка серця — боротьба Джу Міна в Нью-Йорку, США в 1980-х роках. *Дослідження скульптури*, (14), 43-86.

41. 刘淳. (2008). 艺术与新时代—1979 年“星星”美展回顾. 山西文学, (6), 30-39. / Лю Чун. (2008). Мистецтво і нова ера – огляд художньої виставки «Зірки» 1979 р. *Література Шаньсі*, (6), 30-39.
42. 刘礼宾. (2007). 20 世纪二三十年代巴黎国立高等美术学院的雕塑教学. 雕塑, (3), 41-43. / Лю, Лібін. (2007). Викладання скульптури в École Nationale Supérieure des Beaux-Arts у Парижі в 1920-1930-х роках. *Скульптура*, (3), 41-43.
43. 刘丽, & 巨德辉. (2015). 浅谈服装造型的立体雕塑性. 山东纺织经济, (12), 43-44 / Лю Лі та Цзюй Дехуей. (2015). Про тривимірну скульптуру моделювання одягу. *Текстильна економіка Шаньдуну*, (12), 43-44.
44. 刘锐. (2014). 走近解构主义美学—从四位雕塑家对 “身体, 创伤” 的探索谈起. 艺术教育, (12), 186-187 / Лю Руй. (2014). Підхід до деконструктивістської естетики: дискусія про дослідження «тіла, травми» чотирма скульпторами. *Художня освіта*, (12), 186-187.
45. 刘秀仪. (2010). 张洵: 创世纪. 艺术界, (2), 188-191. / Лю Сюї. (2010). Чжан Хуань: Буття. *Світ мистецтва*, (2), 188-191.
46. 刘艳萍, & 刘明生. (2013). 二十世纪五, 六十年代苏联雕塑教育模式对新中国雕塑教学的影响. 雕塑, (4), 26-28. / Лю Яньпін та Лю Міншен. (2013). Вплив радянської моделі освіти у сфері скульптури 1950-х та 1960-х років на викладання скульптури в Новому Китаї. *Скульптура*, (4), 26-28.
47. 卢野. (2011). 中国画的现代性. 美术观察, (1), 115-117 / Лу Є. (2011). Сучасність китайського живопису. *Мистецьке спостереження*, (1), 115-117.
48. 孟睿思, 杨一婧, & 王艺璇. (2014). 有中国特色的艺术市场. 中国经济报告, (6), 91-93 / Мен Руйсі, Ян Іцзін та Ван Ісюань. (2014). Ринок мистецтва з китайською специфікою. *Економічний звіт Китаю*, (6), 91-93.
49. 孟玉芳. (2010). 朱铭的艺术新修行. 东方艺术, (15), 32-32 / Мен Юфан. (2010). Нова художня практика Джу Мінга. *Східне мистецтво*, (15), 32-32.

50. 潘锡柔. (1994). 鲁迅铜像. 新美术, 15(1), 94-94 / Пан Сіроу. (1994). Бронзова статуя Лу Сюня. *Нове мистецтво*, 15 (1), 94-94.
51. 庞茂琨, 黄宗贤, 孙振华, 黎明, 吕品昌, 龙翔, ... & 唐勇. 守正创新: 新时代雕塑艺术的成就与展望学术研讨会. 当代美术家. 2020 (1), 76-81 / Панг Маокун та ін. (2020). Зберігаючи цілісність та інновації: Академічний семінар про досягнення та перспективи скульптурного мистецтва нової доби. *Сучасний художник*, (1), 76-81.
52. 彭菲. (2016). 徐震:“超市”只是开始 未来要开“徐震专卖店”. 全球商业经典, (5), 114-117. / Пен Фей. (2016). Сюй Чжень: «Супермаркет» – це лише початок. У майбутньому ми відкриємо «спеціалізовані магазини Сюй Чжень». *Глобальна бізнес-класика*, (5), 114-117.
53. 钱云可. (2020). 润物无声—记潘锡柔雕塑艺术. 雕塑. / Цянь Юньке. (2020). Мовчазний вплив — літопис скульптурного мистецтва Пань Сіроу. *Скульптура*.
54. 曲鸣. (2011). 论具象语言和抽象语言在现代雕塑中的表现. 学术论坛, 34(10), 83-85 / Цюй Мін. (2011). Про вираження конкретної мови та абстрактної мови в сучасній скульптурі. *Академічний форум*, 34 (10), 83-85.
55. 尚莲霞, & 尚荣. (2006). 雕塑的诗化意境—论吴为山雕塑艺术兼谈中国雕塑品评方式. 淮阴师范学院学报: 哲学社会 科学版, 28(4), 548-552. / Шан Лянься та Шан Жун. (2006). Поетична концепція скульптури: про скульптурне мистецтво У Вейшаня та методи оцінки китайської скульптури. *Журнал Хуайїнського педагогічного університету: видання з філософії та соціальних наук*, 28 (4), 548-552.
56. 邵大箴. (2006). 刚柔相济的个性风格—吴为山的雕塑艺术. 美术研究, (3), 19-23 / Шао Дачжень. (2006). Унікальний стиль, що поєднує силу та ніжність: скульптурне мистецтво У Вейшаня. *Мистецтвознавство*, (3), 19-23.
57. 沈久献. (2016). 从江西走向世界的雕塑家—国际著名雕塑艺术家吴少湘雕塑艺术三十年探索展回乡展出. 江西画报, (6), 16-23 / Шень Цзюсянь. (2016). Скульптор, який приїхав з Цзянсі у світ: Виставка тридцяти років

- дослідження скульптурного мистецтва всесвітньо відомого скульптора У Шаосяна повертається до рідного міста. *Ілюстрований район Цзянсі*, (6), 16-23.
58. 宋歌. (2008). 扩张的雕塑—黄笃与展望对话录. 东方艺术, (7), 40-47 / Сун Ге. (2008). Розширення скульптури: діалог між Хуан Ду та Чжан Ваном. *Східне мистецтво*, (7), 40-47.
59. 孙贺. (2017). 中国画的创作教学方法研究. 中文科技期刊数据库 (文摘版) 教育, (07), 00356-00356 / Сунь Хе (2017). Дослідження створення та методів навчання китайського живопису. Китайська науково-технічна періодична база даних (видання дайджесту). *Освіта*, (07), 00356-00356.
60. 孙振华, 薛卉, & 龚存雪. (2010). “当代文化语境中学院雕塑的状态和问题” 学术研讨会. 雕塑, (6), 12-15 / Сунь Чженьхуа, Сюе Хуей, Гун Куньсю. (2010). Науковий семінар «Стан і проблеми академічної скульптури в сучасному культурному контексті». *Скульптура*, (6), 12-15.
61. 孙振华. (2007). 中国式的抽象—读周鹏生先生的山水雕塑. 雕塑, (2), 30-35. / Сунь Чженьхуа. (2007). Абстракція в китайському стилі — читання пейзажних скульптур пана Чжоу Пеншена. *Скульптура*, (2), 30-35.
62. 孙振华. (2008). 当代雕塑回头看. 艺术当代, (3), 24-27 / Сунь Чженьхуа. (2008). Оглядаючи сучасну скульптуру. *Сучасне мистецтво*, (3), 24-27.
63. 孙振华. (2009). 雕塑向何处去—中国当代雕塑三十年. 山花: 上半月, (1), 155-163 / Сунь Чженьхуа. (2009). Куди рухається скульптура? Тридцять років сучасної скульптури Китаю. *Гірські квіти: Перша половина місяця*, (1), 155-163.
64. 孙振华. (2012). 转型的年代—1980 年代的中国当代雕塑. 艺术当代, (2), 36-41 / Сунь Чженьхуа. (2012). Епоха трансформації: сучасна китайська скульптура 1980-х років. *Сучасне мистецтво*, (2), 36-41.
65. 孙振华. (2015). 叶毓山的贡献. 当代美术家, (3), 6-11 / Сунь Чженьхуа. (2015). Внесок Є Юшаня. *Сучасний художник*, (3), 6-11.

66. 孙振华. (2018). 过程之美 傅中望雕塑手稿研究. 东方艺术, (7), 78-87 / Сунь Чженьхуа. (2018). Крása процесу: дослідження рукописів скульптури Фу Чжунвана. *Східне мистецтво*, (7), 78-87.
67. 唐建文. (2002). 雕塑空间的言说. 美术之友, (4), 11-13 / Тан Цзяньвень. (2002). Мова про простір скульптури. *Друзі мистецтва*, (4), 11-13.
68. 唐尧. (2008). 惰性与激活——浅议中国当代雕塑的现状. 艺术评论, (5), 40-43 / Тан Яо. (2008). «Інерція та активація — Коротка дискусія про поточну ситуацію в сучасній китайській скульптурі». *Мистецький огляд*, (5), 40-43.
69. 滕小松. (2005). 妙手天成——张永见雕塑艺术评析. 雕塑, (6), 36-39 / Тен Сяосон. (2005). Природний шедевр: аналіз скульптурного мистецтва Чжан Юнцзяня. *Скульптура*, (6), 36-39.
70. 王宝菊, 栗宪庭, 刘骁纯, 黄笃, 顾振清, 包泡, ... & 朱其. (2005). 面对当代艺术的上下文——《今日美术》“当代绘画的状态”讨论会. 东方艺术, (5), 56-67 / Ван Баодзю, Лі Сянтін, Лю Сяочунь, Хуан Ду, Гу Чженцін, Бао Пао, ... і Чжу Ці. (2005). Зіткнувшись із контекстом сучасного мистецтва: «Стан сучасного живопису» дискусійний форум Today's Art. *Східне мистецтво*, (5), 56-67.
71. 王嘉军. (2023). 本质与欲望: 反思朱利安的中西裸体观比较. 华东师范大学学报 (哲学社会科学版), 55(2), 80 / Ван Цзяцзюнь. (2023). Сутність і бажання: Роздуми про порівняльні погляди Джуліана на оголеність у Китаї та на Заході. *Журнал Східнокитайського педагогічного університету (філософія та соціальні науки)*, 55 (2), 80.
72. 王凯梅. (2015). 徐震: 归去来兮. 艺术当代, (2), 24-27 / Ван Каймей. (2015). Сюй Чжень: Повернення додому. *Сучасне мистецтво*, (2), 24-27.
73. 王林. (1997). 当代中国雕塑的创作状态. 美术观察, (7), 8-9 / Ван Лін. (1997). Творчий статус сучасної китайської скульптури. *Мистецький огляд*, (7), 8-9.
74. 王明贤. (2006). 超越城市和国界的瓦园——威尼斯双年展第 10 届国际建筑展中国国家馆. 艺苑, (11), 12-14 / Ван Мінсянь. (2006). Плитковий сад за

- межами міста та країни: Китайський павільйон на 10-й Венеційській бієнале Міжнародної архітектурної виставки. *Художній сад*, (11), 12-14.
75. 王守云. (2004). 对雕塑艺术的思索. 戏剧文学, (12), 95-39 / Ван Шоюнь. (2004). Роздуми про мистецтво скульптури. *Драматична література*, (12), 95-39.
76. 王薇. (2018). 个体精神的纪念碑: 尹秀珍作品中的“平凡”与“崇高”. 画刊, (2), 26-30 / Ван Вей. (2018). Пам'ятники індивідуальному духу: «Звичайне» та «Піднесене» у творах Інь Сючжень. *Ілюстративність*, (2), 26-30.
77. 王轶男, 张晓, & 董书兵. (2024). 现代金属雕塑实验教学的创新思考--以清华大学美术学院实验课程为例. *Experimental Technology & Management*, 41(2) / Ван Інань, Чжан Сяо та Дун Шубін. (2024). Інноваційне мислення щодо сучасного експериментального викладання металевої скульптури: тематичне дослідження експериментального курсу Академії образотворчих мистецтв Університету Цінхуа. *Експериментальні технології та менеджмент*, 41 (2).
78. 魏珺. (2009). 中国民族服饰的符号特征分析. 文学教育, (23), 112-113 / Вей Цзюнь (2009). Аналіз символічних характеристик китайських етнічних костюмів. *Літературна освіта*, (23), 112-113.
79. 吴少湘, & 蒋朔. (2007). 吴少湘和蒋朔雕塑展. 艺术市场, (12), 78-80. / У Шаосян і Цзян Шуо. (2007). Виставка скульптур Ву Шаосян і Цзян Шуо. *Арт-маркет*, (12), 78-80.
80. 夏晶阳. (2009). 中国现代雕塑艺术拓展材料技术的必要性. 湖北美术学院学报, (1), 100-101 / Xia Jingyang. (2009). Необхідність розширення матеріальних технологій у сучасному китайському мистецтві скульптури. *Журнал Хубейської академії образотворчих мистецтв*, (1), 100-101.
81. 谢恒强. (2014). 当代陶瓷雕塑中被“异化” 的身体符号. 美术观察, (7), 124-125 / Сє Хенцянь. (2014). Символ «відчуженого» тіла в сучасній керамічній скульптурі. *Мистецький огляд*, (7), 124-125.

82. 胥建国. (1999). 意象 2000 前雕塑艺术的终结. 西北美术: 西安美术学院学报, (3), 10-12 / Сюй Цзяньго. (1999). Зображення 2000: Кінець скульптурного мистецтва. Північно-західні образотворчі мистецтва: *Журнал Сіаньської академії образотворчих мистецтв*, (3), 10-12.
83. 胥建国. (2002). 打造雕塑文化品牌 促进当代艺术发展. 雕塑, (4), 20-22 / Сюй Цзяньго. (2002). Створення культурного бренду скульптури для сприяння розвитку сучасного мистецтва. *Скульптура*, (4), 20-22.
84. 徐飞. (2015). 平民化与戏谑性—20 世纪 90 年代中国人物雕塑创作特色. 南京艺术学院学报: 美术与设计, (3), 184-187 / Сюй Фей. (2015). Популяризація та грайливість: характеристики створення китайської фігурної скульптури у 1990-х роках. *Журнал Нанкінського університету мистецтв: образотворче мистецтво та дизайн*, (3), 184-187.
85. 徐可, & 白家峰. (2010). 从个人隐喻到集体记忆—张洹与他的“创世纪”. 艺术当代, (2), 27-31 / Сюй Ке та Бай Цзяфен. (2010). Від особистої метафори до колективної пам'яті: Чжан Хуань та його «Буття». *Сучасне мистецтво*, (2), 27-31.
86. 徐腾飞. (2021) 中外当代 艺术的新材料运用与跨学科趋势表达 [J]. 艺术与设计 (理论版). (1), 101-103 / Сюй Тенгфей. (2021). Використання нових матеріалів та вираження міждисциплінарних тенденцій у китайському та зарубіжному сучасному мистецтві. *Мистецтво та дизайн*, (1), 101-103.
87. 许建. (2016). 20 世纪 80, 90 年代中国当代艺术流变刍议. 美术教育研究, (4), 37-39 / Сюй Цзянь. (2016). Про еволюцію сучасного китайського мистецтва у 1980-х та 1990-х роках. *Дослідження художньої освіти*, (4), 37-39.
88. 许逸灵. (2015). 浅析当代公共艺术中的城市雕塑: 以南京为例: 以南京为例. *미술문화연구*, (7), 125-135. / Сюй Ілін. (2015). Короткий аналіз міської скульптури в сучасному публічному мистецтві: на прикладі Нанкіну. *Сучасне мистецтво*, (7), 125-135.

89. 颜治光. (2011). 现代雕塑艺术的视觉革命. 大舞台, (8), 273-274 / Янь Єгуан. (2011). Візуальна революція сучасного скульптурного мистецтва. *Велика сцена*, (8), 273-274.
90. 杨简茹. (2013). 行为的困惑与突围—以 80 年代以来的中国行为艺术为例. 东方艺术, (7), 128-131 / Ян Цзяньру. (2013). Плутанина та прорив перформансу: тематичне дослідження китайського перформансу з 1980-х років. *Східне мистецтво*, (7), 128-131.
91. 杨涓. (2013). 形象与寓言—1990 年代以来的中国当代人物雕塑案例. 艺术生活, (3), 28-31 / Ян Цзюань. (2013). Образ та алегорія: тематичні дослідження сучасної китайської фігурної скульптури з 1990-х років. *Мистецьке життя*, (3), 28-31.
92. 杨心一. (2005). 徐震的艺术语言和艺术自主权. 艺术当代, 4(4), 96-99 / Ян Сінйі. (2005). Художня мова та художня автономія Сюй Чженя. *Сучасне мистецтво*, 4 (4), 96-99.
93. 叶秀娟. (2016). 浅谈服装造型的立体雕塑性. 工业设计, (12), 119-120 / Сюцзюань. (2016). Про тривимірну скульптурну природу моделювання одягу. *Промисловий дизайн*, (12), 119-120.
94. 易英. (1996). 形的变异与人的主题—展望雕塑评析. 雕塑, (4), 18-19. / Ї Ін. (1996). Варіація форми та тема людини: огляд скульптур Ван Чжао. *Скульптура*, (4), 18-19.
95. 易英. (2002). 20 世纪 90 年代艺术: 理论的回顾. 文艺研究, (5), 112-122 / Ї Ін. (2002). Мистецтво 1990-х років: теоретичний огляд. *Журнал літератури та мистецтвознавства*, (5), 112-122.
96. 殷双喜. (2010). 上世纪 90 年代以来的中国装置与雕塑. 艺术生活, (1), 24-27 / Ін Шуансі. (2010). Китайські інсталяції та скульптура з 1990-х років. *Мистецьке життя*, (1), 24-27.
97. 尹吉男. (2002). 新国粹:“传统”的当代效用—中国当代艺术家对中国传统文化资源的利用. 文艺研究, (5), 123-135 / Ін Цзінань (2002). Нова національна

- сутність: сучасна корисність «традиції»: використання китайських традиційних культурних ресурсів китайськими сучасними митцями. *Дослідження літератури та мистецтва*, (5), 123-135.
98. 尹文. (2016). 中国艺术品评体系的确立及其艺术情境的概括. 民族艺术研究, 29(2), 14-20 / Інь Вень. (2016). Становлення китайської системи оцінки мистецтва та її художній контекст. *Журнал досліджень етнічного мистецтва*, 29 (2), 14-20.
99. 尹秀珍. (2017). 尹秀珍陶瓷自述. 天津美术学院学报, (12), 46-59 / Інь Сючжень. (2017). Автобіографія Інь Сючжень у мистецтві кераміки. *Журнал Тяньцзіньської академії образотворчих мистецтв*, (12), 46-59.
100. 于明刚. (2012). 雕塑艺术现代性中的“伟大自由”. 吉林艺术学院学报, (2), 43-44 / Ю Мінган. (2012). «Велика свобода» в сучасному мистецтві скульптури. *Журнал Цзілінського університету мистецтв*, (2), 43-44.
101. 余熙. (2003). 王克平和他的东方写意木雕. 雕塑, (4), 56-57 / Юй Сі. (2003). Ван Кепін і його східна скульптура від руки. *Скульптура*, (4), 56-57.
102. 元元. (2010). 自然与宗教—由“张洄: 放虎归山”展想到的. 荣宝斋, (8), 94-99. / Юань Юань. (2010). Природа та релігія: Роздуми про виставку «Чжан Хуань: Випуск тигра назад у гору». *Жунбаочжай*, (8), 94-99.
103. 张纪. (2009). 对中国当代城市雕塑存在的问题的反思—胥建国访谈. 艺术生活, (3), 9-11 / Чжан Цзі. (2009). Роздуми над проблемами сучасної міської скульптури в Китаї: інтерв'ю з Сюй Цзяньго. *Мистецьке життя*, (3), 9-11.
104. 张楠, & 都伟. (2013). 色彩在中国当代雕塑创作中的应用与发展. 美术大观, (4), 65-65 / Чжан Нань і Ду Вей. (2013). Застосування та розвиток кольору в сучасній китайській скульптурі. *Мистецький погляд*, (4), 65-65.
105. 张鹏. (1997). 田世信的雕塑. 美术研究, (1), 72-74 / Чжан Пен. (1997). Скульптури Тянь Шісіня. *Дослідження мистецтва*, (1), 72-74.
106. 张启彬, 赵映, & 李晓娟. (2022). 现当代艺术与批评. 华中科技大学出版社有限责任公司. 114 / Чжан, Цібінь; Чжао, Ін; та Лі, Сяоцзюань. (2022).

- Сучасне та сучасна мистецтво та критика*. Видавництво Хуачжунського університету науки і технологій, 114 с.
- 107.张顺. (2009). 浅析传统雕塑语言与现代雕塑语言的对应关系. 科教文汇, (14), 269-269 / Чжан Шунь. (2009). Короткий аналіз відповідного зв'язку між традиційною мовою скульптури та сучасною мовою скульптури. *Науково-освітня література*, (14), 269-269.
- 108.张潇爽. (2010). 宋代人物画和雕塑之写实性探析. 文学与艺术, (6), 52-52 / Чжан Сяошуан. (2010). Аналіз реалізму фігурного живопису та скульптури династії Сун. *Література та мистецтво*, (6), 52-52.
- 109.赵丽珺. "当代雕塑创作中的材料创新" 论坛综述.公共艺术.年 06 期 2021, 78-83 / Чжао Ліцзюнь. (2021). Резюме форуму «Матеріальні інновації у створенні сучасної скульптури». *Публічне мистецтво*, (2), 78-83.
- 110.郑先觉, & 孙兰. (2015). 高等院校雕塑专业教学改革探析. 当代教育理论与实践, 7(11), 59-61 / Чжен Сяньцзюе та Сунь Лань. (2015). Дослідження реформи викладання спеціальності «Скульптура» у вищих навчальних закладах. *Сучасна освітня теорія та практика*, 7 (11), 59-61.
- 111.郑泽辉. (2008). 装饰性雕塑与写实性雕塑之比较认识. 美术大观, (5), 194-195. / Чжен Цзехуей. (2008). Порівняльне розуміння декоративної скульптури та реалістичної скульптури. *Мистецька панорама*, (5), 194-195.
- 112.支宇. (2022). 具身心智:傅中望雕塑艺术的身体经验,物感叙事与时间意识[J]. 认知诗学,(1), 81-97 / Чжи Юй. (2022). Втілений розум: фізичний досвід, матеріальний наратив і свідомість часу в скульптурі Фу Чжунвана. *Когнітивна поетика*, (1), 81-97.
- 113.周彦华, & 刘伊菡. (2018). 视觉文化转向与晚期现代主义雕塑“自足性”问题的变迁. 西南大学学报 (社会科学版), 44(4), 158-166. / Чжоу Яньхуа та Лю Іхань. (2018). Поворот візуальної культури та еволюція проблеми «самодостатності» в пізньомодерністській скульптурі. *Журнал Південно-Західного університету (видання з соціальних наук)*, 44 (4), 158-166.

114. 宗涛. (2015). 当代雕塑创作中材料语言与观念的转变. 美术界, (11), 78-79.
Цзун Тао. (2015). Трансформація матеріальної мови та понять у сучасному мистецтві скульптури. *Світ мистецтва*, (11), 78-79.
115. 邹文. (2001). 中国美协雕塑艺委会 2001 成都年会综述. *西北美术*, (3), 25-25 /
Цзоу Вен. (2001). Підсумок щорічної зустрічі Комітету скульптурного мистецтва Асоціації художників Китаю в Ченду 2001 року. *Північно-західне образотворче мистецтво*, (3), 25-25.

Література українською мовою:

116. Алфьорова З. (2025). Історіографія китайської сфери сучасного мистецтва: деякі аспекти проблеми (стаття перша). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 89 (1), 70-77.
117. Білик А. (2023). Особливості сучасної скульптури. *Українська академія мистецтва*, (33), 100-105.
118. Ван В., Тарасов В. (2022). Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (1), 109-118.
119. Ван В., Тарасов В. (2023). Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, (50), 59-70.
120. Гао С., Алфьорова, З. (2022). Соціокультурний контекст трансформацій в образотворчій сфері Китаю на сучасному етапі. *Collection of Scientific Papers «SCIENTIA»*, (September 30, 2022; Pisa, Italia), 127-128.
121. Ген Ч. (2017). Між гохуа і сіянхуа: розвиток реалістичного живопису в Китаї у XX – XXI ст. (на прикладі жіночого портрету). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (3), 94-104.
122. Жи Т. (2008). Монументальная скульптура Китая (кон. XX - нач. XXI ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (14), 117-120.

123. Жи Тен. (2008). Основные тенденции развития китайской монументальной скульптуры в XX в. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (9), 99-104.
124. Жи Тен. (2009). Китайская монументальная пластика: традиции и новации. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (4), 136-141.
125. Ковальова М., Лю Ф. (2020). Олійний пейзажний живопис в Китаї XX століття (традиційні та інноваційні особливості) *Актуальні питання гуманітарних наук*, (33), 68-75.
126. Корнєв А. (2022). Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 57 (1), 137-143.
127. Корнєв А., Чжан Чже. (2022). Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України*, (78), 119-125.
128. Лагода О., Котляр, Є. (2025). Костюм... Костюм на людині—людина в костюмі... Виміри образотворення. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*, 27(1), 6-11.
129. Лю, М. (2023). Вплив європейської художньої школи сіяньхуа на розвиток міського пейзажу в китайському живописі XX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 65 (2), 74-82.
130. Лю, Х. (2024). Сюжетно-тематичні та художньо-образні особливості раннього нового реалізму у китайському живописі (кінець 1980-х—початок 1990-х років). *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*, 26(1), 113-123.
131. Михайлова Р. Д. (2022). Китайський митець Ай Вейвей: принципи буття. Психологічні проблеми творчості: матеріали XXII Міжнародної науково-практичної конференції, 23 липня 2022 року / за ред. В. О. Моляко. Київ: Інститут психології імені Г.С. Костюка НАПН України, 292 с., 193-199.
132. Пічкур М. О. (2024). Сутність цифрової скульптури та її значення в сучасному соціокультурному просторі. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство, (25), 3-17.

133. Пономаренко М.В. (2024). Візуальний словник мистецтва *Memento mori*. *АРТ-платФОРМА*, 1(9), 242-262.
134. Пономаренко М.В. (2020). Імпресіоністичні ремінісценції Віктора Чауса: колористична структура портретних творів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 28 (5), 166-162.
135. Пономаренко М.В. (2020). Триптих М. Пономаренко «Сімейні реліквії»: особливості образного та художньо-стилістичного ладу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29 (5), 161-167.
136. Рибалко С. Б. (2022). Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (5), 54-60.
137. Рибалко С. (2023). Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (3), 91-98.
138. Рибалко С.Б., Чжан Чже. (2023). Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини ХХ століття: шанхайська школа. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайн*, (1), 66-77.
139. Соколюк Л. Д., & Чурсін, О. В. (2014). Пленерна традиція та її регіональні особливості в українському пейзажі (1920–1940-і рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (8), 85-96.
140. Сун Я. (2024). «Абсурдна скульптура» Ван Кепіна (王克平) кін. 1970-х – поч. 1980-х рр. *Дванадцяті наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)*, присвячені 65-річчю заснування факультету теорії та історії мистецтва в НАОМА: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, НАОМА, 30 листопада 2024. НАОМА. Львів-Торунь: Liha-Pres, 199-200.
141. Сун Я. (2025). Від «строного» до «нового»: трансформація художніх засобів виразності у творчості китайського скульптора У Вейшаня (吴为山) Міжнародна наукова конференція *Другі Таранушенківські читання*, 17-18 квітня 2025, ХДАДМ, 140-142.

- 142.Сун Я. (2025). Роль костюму як художнього засобу тілесної репрезентації в сучасній скульптурі Китаю. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*, XXVII (1), 177-186.
- 143.Сун Я. (2024). Монументальна мова у станковій формі: пластичні експерименті Чжу Міна (朱銘於) на прикладі серії «Тай Джі» (1980-ті – 1990-ті рр.). Тези VI Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», 13–14 листопада 2024 року. К.: НАОМА, 200-204.
- 144.Сун Я. (2025). Пластична мова Фу Чжунвана: скульптура, інсталяція, редімейд. *2nd International Scientific – Practical Conference «Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives»*, Klaipėda University, March 7th, 2025. Klaipėda, 166-169.
- 145.Сун Я. (2024). Розвиток скульптури Китаю 1980-х – 2020-х рр. у китайських дослідженнях про мистецтво. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*, XXVI (2), 102-108.
- 146.Тан Ч., Пашкевич К. (2022). Традиції та новаторство у різьбленні по нефриту в китайській культурі. *Art and design*, 3 (19), 140–148.
- 147.Тарасов В., Ван В. (2024). Зображальні принципи у художній візуальності китайського сучасного мистецтва: від живописної норми до дизайн-практики. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (6), 189-196.
- 148.Тарасов В., Сун Я. (2024). Пошук нової пластичної мови сучасної скульптури Китаю у контексті інновації матеріалів та технік. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (5), 145-152.
- 149.Чжан І. (2014). Візуальна ідентифікація творів Чен Венлінга. *Художня культура. Актуальні проблеми*, (10), 257-274.
- 150.Чжан І. (2015). Просторові інспірації Шен Цян Гуо із Суджоу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (4), 34-43.
- 151.Чжан І. (2016). Спілка скульпторів Сучжоу: симбіоз традицій та модерності. *Українська академія мистецтва*, (25), 268-277.

152. Чжан І. (2017). Творчість Ву Вейшана у контексті національних класичних традицій та вільного експресіонізму. *Українська академія мистецтва*, (26), 335-344.

Література англійською мовою:

153. Abe, S. (2017). Sculpture: A comparative history. In *Comparativism in art history* Routledge, 94-108.
154. Bo, Z. (2010). Creating publicness: From the Stars event to recent socially engaged art. *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 9 (5), 6.
155. Clunas, C. (1997). *Art in China*. Oxford University Press, USA.
156. Davidson J. C. (2016). The body of the archive: Chineseness at Venice Biennale (1993-2005). *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3 (1-2), 27-46.
157. Deng, W., Chen, Y., & Hu, S. J. (2013). Analysis of current situation of digital sculpture development. *Advanced Materials Research*, 690, 3482-3485.
158. Fenglian C., Li L. (2012). On the Relationship between Contemporary Sculpture and Social Taboos. *Sculpture*. 5-10.
159. Gao, Minglu, (2011). *Total modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art*. MIT Press.
160. Gao, Minglu, G., & Bryson, N. (Eds.). (1998). *Inside/out: new Chinese art*. Univ of California Press.
161. Girish, D. (2021). Beijing Spring. *The New York Times*, C8-L.
162. Gladston, P. (2014). *Contemporary Chinese art: a critical history*. Reaktion Books.
163. Gladston, P. (2020). ROCI China and the Prospects of «Post-West» Contemporaneity. *The Journal of Transcultural Studies*, 11(2), 150-177.
164. Goodman, J. (2011). Blooming in the Shadows: Unofficial Chinese Art, 1974–1985. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 11(1).

165. Guo, J. (2019). Analysis of the Influence of Deconstruction and Integration on Contemporary Sculpture Art. 2019 International Conference on Art Design, Music and Culture (ADMC 2019), Francis Academic Press, UK, 175-180.
166. Ippolito, Jean. (2010). Parody and Appropriation: European Art Traditions in the Digital Media Art of China. *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review* 5 (4): 183-190.
167. Jin, L. (2017, July). A comparative study application of traditional sculpture and contemporary sculpture. Y 2017 7th International Conference on Social Network, Communication and Education (SNCE 2017). Atlantis Press, 861-864.
168. Koch, F. (2014). Strategies of mediation. Considering photographs of artworks created by the 'Stars' in 1979/80 and their changing historiographical status. *Journal of Art Historiography*, (10), 1-42.
169. Lago, F. D. (1999). Personal Mao: Reshaping an icon in contemporary Chinese art. *Art Journal*, 58(2), 46-59.
170. Li, N. (2024). The Micro Narrative Language Embodied by Shapes in Contemporary Sculpture Art. *Cultura: International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 21(1), 386-402.
171. Li, V. Y. (2015). Art's Public Lives: Sculpture in China After 1949 (Doctoral dissertation).
172. Li, Y. (2021). Abstract painting: The formation of new aesthetics in post-Mao China. *Modern Chinese Literature and Culture*, 33(2), 49-97.
173. Luo J. (2016). Latest Application of Mixed Media in Modern Sculpture // 2016 International Conference on Social Science, Humanities and Modern Education (SSHME 2016). Atlantis Press, 229-233.
174. Miao Z., Ling-ling P. (2015). Chinese Contemporary Sculpture Spiritual Based on Traditional Culture. *US-China Foreign Language*, 464-467.
175. Munro, R. (1982). Unofficial art in China: How artists like the 'Stars' have fared since 1978. *Index on Censorship*, 11(6), 36-40.

176. Peng, S. (2021, November). Walking with History. In 2021 3rd International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2021) Atlantis Press, 332-335.
177. Qian, Z. (2003). The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens. University of Virginia Press.
178. Rath A. (2016). Made in China: Implications of Authorship and Historical Studio Practices on Modern Chinese Art. Thesis is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, East Asian Studies Stanford University. 61 p.
179. Wang, J. X. (2013). Study on Sculpture Based on New Materials. *Applied Mechanics and Materials*, 340, 335-338.
180. Wedell-Wedellsborg A., Guo C. (2010). Contextualizing Cai Guo-Qiang. *Kontur* (20), 9-18.
181. Wu, Weishan. The poetry of sculpture. World Scientific, 2008.
182. Xiong, C. (2019). Chinese Modern Sculpture on the Example of Wu Weishan's Creative Work. *Text and Image: Essential Problems in Art History* (3), 6–11.
183. Yan, K. (2023). Modernizing Sculpture: Print Culture and the New Discourse on Sculpture in China, circa 1880-1929. *East Asian Publishing and Society*, 13(2), 133-169.
184. Yang, H. (2024). Sculpture skills—exploring the combination of traditional craftsmanship and modern technology. In SHS Web of Conferences (199), 02027. EDP Sciences.
185. Yi G. (2016). The “Peasant Problem” and Time in Contemporary Chinese Art. *Representations*, (136), 54-76.
186. Zhang, L. (2023). The Matrix of Art Institutions and Organisations and Unofficial Art Exhibitions in Shanghai in the 1980s. In The Spirit of Individualism: Shanghai Avant-Garde Art in the 1980s. Singapore: Springer Nature Singapore, 61-102.
187. Zhou, Y. (2020). A history of contemporary Chinese art: 1949 to present. Springer Nature.

ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1. Виставка «Зірок». Ван Кепін (王克平) коментує свої твори відвідувачам виставки. 1979 р.
- Іл. 2. Виставка «Зірок». Фрагмент експонування скульптурних творів. 1979 р.
- Іл. 3. Ван Кепін (王克平). «Тиша», 1979 р., дерево.
- Іл. 4. Ван Кепін (王克平). «Ідол», 1979 р., дерево.
- Іл. 5. Ван Кепін (王克平). «Жіноче тіло». 1979 р., дерево.
- Іл. 6. Ван Кепін (王克平). «Ланцюг», 1979 р., дерево, 53 x 37 x 13,2 см.
- Іл. 7. Ван Кепін (王克平). «Образ без назви», 1982 р., дерево.
- Іл. 8. Ван Кепін (王克平). «Бюст», 1999 р., дерево.
- Іл. 9. Ван Кепін (王克平). «Фігура», 2005 р., дерево.
- Іл. 10. Бао Пао (包泡) та його твір «Хань Цзі». 1979 р.
- Іл. 11. У Шаосян (吴少湘). Серія «Out cry». Кін. 1970-х – поч. 1980-х рр.
- Іл. 12. У Шаосян (吴少湘). «Дівчина», 1982 р., гіпс, висота 60 см.
- Іл. 13. У Шаосян (吴少湘). «Тихе спостереження», 1988 р., висота 260 см.
- Іл. 14. У Шаосян (吴少湘). Серія «Покликання. Примірка 1», 1986 р., бронза, кольорова патіна, 46 x 47 x 19 см.
- Іл. 15. У Шаосян (吴少湘). Серія «Покликання. Мрія», 1988 р., дерево, фарби.
- Іл. 16. У Шаосян (吴少湘). Серія «Покликання. Мотузка», 1988 р., дерево, фарби.
- Іл. 17. У Шаосян (吴少湘). Серія «Монети. Яблуко», 1991 р., бронза, 180 см
- Іл. 18. У Шаосян (吴少湘). Серія «Монети. Торс богині Перемоги та служіння народу», 2007 р., австрійський шилінг та мідна монета Улуо, 92 x 47 x 28 см.

- Іл. 19. Фу Чжунван (傅中望). «Зварювання металу» (Фрагмент № 3). 1986 р., залізо, 500 x 45 x 170 см, Музей мистецтв Хубея.
- Іл. 20. Фу Чжунван (傅中望). «Стиль танцю», 1987 р., метал, червоний лак. 72 x 100 см., галерея «Ehrman Art Space».
- Іл. 21. Фу Чжунван (傅中望). «Гуманістична сцена кінця століття», 1994 р., дерево, 45 x 45 x 58 см, Музей мистецтв Хубея.
- Іл. 22. Фу Чжунван (傅中望). «Небесні стовпи», 1994 р., дерево, 150 x 150 x 230 см, Музей мистецтв Хубея.
- Іл. 23. Фу Чжунван (傅中望). «Ноги знають більше, ніж це», 2024 р., взуття, змішана техніка, приватне зібрання.
- Іл. 24. Суй Цзяньго (隋建国). «Масштабований», 1989 р.
- Іл. 25. Суй Цзяньго (隋建国). «Портрет Невідомого», 1989 р.
- Іл. 26. Суй Цзяньго (隋建国). «Early Jacket#1, 1997», 1997 р.
- Іл. 27. Суй Цзяньго (隋建国). «Clothes Vien Study. Anatomy» («Дискобол»), 1998 р., мармур, 172 см.
- Іл. 28. Суй Цзяньго (隋建国). «Зроблено в Китаї. Динозаври», 2002 р., бронза, наповнена свинцем, 25-40 см, Художній музей Сіхай.
- Іл. 29. Суй Цзяньго (隋建国). «Бабаки», 1990-1994 рр., натуральна галька, сталеві прутки, 50 x 60 x 70 см x 21, Художній музей Сіхай
- Іл. 30. Суй Цзяньго (隋建国). «Сад у хмарах / 40 миттєвостей», 2021, 3D-друк, 600 x 600 x 1200 см.
- Іл. 31. Чжан Ван (展望). «Дівчина, що сидить», 1990 р., розпис під смолу, дерев'яний стілець, 122 x 117 x 53 см.
- Іл. 32. Чжан Ван (展望). «Підземний», 1990 р., знайдені об'єкти, сміття, дріт, 16 x 16 x 16 см x 2.
- Іл. 33. Чжан Ван (展望). «План очищення руїн», 1994 р., комплексні матеріали, фотофіксація перформенсу, Ванфуцзін, Пекін.

- Іл. 34. Чжан Ван (展望). «Рокарій №1», 1995 р., нержавіюча сталь, 80 х 50 х 60 см.
- Іл. 35. Чжан Ван (展望). «Рокарій №2», 1995 р., нержавіюча сталь, 175 х 120 х 90 см.
- Іл. 36. Чжан Ван (展望). «Костюм Чжуншань», 1994 р.. Бронза, земля. 80 х 72 х 39 см.
- Іл. 37. Чжан Ван (展望). «Костюм Чжуншань» (фрагмент), 1994 р., бронза, земля, 80 х 72 х 39 см.
- Іл. 38. Чжан Ван (展望). «Ефірний. Пустота. Серія спокус» (загальний план), 1994 р., Галерея Центральної академії образотворчих мистецтв.
- Іл. 39. Чжан Ван (展望). «Ефірний. Пустота. Серія спокус» (фрагмент), 1994 р., Галерея Центральної академії образотворчих мистецтв.
- Іл. 40. Чжан Ван (展望). «Ефірний. Пустота. Серія спокус» (деталь), 1994 р., Галерея Центральної академії образотворчих мистецтв.
- Іл. 41. Чжан Ван (展望). «Дзеркало пейзажу». 1997 р., нержавіюча сталь, старі меблі, 190 х 90 х 40 см; 166 х 75 х 60 см.
- Іл. 42. Джу Мін (朱銘於). Серія «Тай Чі», 1991 р., дерево; ліворуч: 23 х 21 х 50 см праворуч: 60 х 25 х 50 см.
- Іл. 43. Джу Мін (朱銘於). Серія «Тай Чі» (кам'яна скульптура, що обертається та б'є ногами), 1998 р., 68 х 63 х 50 см.
- Іл. 44. Джу Мін (朱銘於). Серія «Тай Чі» (одинарний удар вниз), 1985 р., бронзова репліка 2005 р., 268,5 х 496 х 206 см
- Іл. 45. Інь Сючжень (尹秀珍). «Пазл № 1». 2015-2022 рр., порцеляна, гудзики, вживаний одяг, 10 х 13 х 13 см.
- Іл. 46. Інь Сючжень (尹秀珍). «Черевики на пряженому маслі», 1996 р., вживаний одяг, фотофіксація скульптурної композиції.
- Іл. 47. Інь Сючжень (尹秀珍). «Скринька для сукні». 1995 р., старі дерев'яні коробки для одягу, зроблені батьком художниці; одяг, який мисткиня носила понад тридцять років; цемент та латунні таблички.

- Іл. 48. Інь Сючжень (尹秀珍). «Портативне місто Шеньчжень». 2008 р., валіза, вживаний одяг.
- Іл. 49. Інь Сючжень (尹秀珍). «Піднесене. Невідоме». 2020 р., фотозйомка інсталяції та надрукована на 3-D принтері скульптура.
- Іл. 50. Сю Чжень (徐震). «Безсмерття». 2013-2014 рр., склобетон, мармурові гранули, арматурна сталь, мінеральні пігменти, 464 x 1522 x 110 см.
- Іл. 51. Сю Чжень (徐震). «Безсмерття». 2013-2014 рр. (деталь), склобетон, мармурові гранули, арматурна сталь, мінеральні пігменти, 464 x 1522 x 110 см.
- Іл. 52. Сю Чжень (徐震). «Еволюція №1». 2017 р., композит, мінеральні пігменти, сталь, 195 x 88 x 50 см.
- Іл. 53. Сю Чжень (徐震). «Привіт». 2019 р., роботизовані механічні компоненти, поліуретанова піна, силіконове покриття, електрична система керування, 350 x 600 x 800 см.
- Іл. 54. Сю Чжень (徐震). Проєкт «Супермаркет Сюй Чжуна», 2016 р., фотофіксація інтер'єру супермаркета.
- Іл. 55. Сю Чжень (徐震). «Під небом», 2020 р., фрагмент експозиції.
- Іл. 56. Чжан Хуань (张洵). «Голова з попелу і ладану № 1», 2007 р., попіл з ладану, сталь та дерево, 228 x 244 x 227 см.
- Іл. 57. Чжан Хуань (张洵). «Попіл з ладану Ісуса», 2011 р., попіл з ладану, сталь та дерево, 260 x 320 x 320 см.
- Іл. 58. Чжан Хуань (张洵). «Дванадцять квадратних метрів», 1994 р., фрагмент пластичної композиції з фіксації перформансу.
- Іл. 59. Чжан Хуань (张洵). «Запитайте Конфуція № 2», 2011 р., силікон, сталь, вуглецеве волокно та акрил, 380 x 980 x 660 см.
- Іл. 60. Чжан Хуань (张洵). «Триногий Будда», 2007 р., бронза, 430 x 600 x 180 см.
- Іл. 61. Чжан Хуань (张洵). «Нога Будди», 2006 р., бронза, 460 x 700 x 194 см.

- Іл. 62. Чжан Хуань (张洵). «Неваляшка», 2003 р., метал, скловолокно та пір'я, 211 x 211 см.
- Іл. 63. Чжан Хуань (张洵). «Дзеркало», 2005 р., скловолокно, 260 x 300 x 140 см.
- Іл. 64. Чжан Хуань (张洵). «Чавунна шина», 2005 р., чавун, 200 x 312 x 197 см.
- Іл. 65. Чжан Хуань (张洵). «Віслюк», 2005 р., сталь, опудало віслюка, 323 x 220 x 80 см.
- Іл. 66. Цай Гойцянь (陈晓阳). «Врізаючись у стіну», 2006 р., фотофіксація пластичної композиції
- Іл. 67. Цай Гойцянь (陈晓阳). «Двір для збору податків у Венеції», фрагмент експозиції китайського національного павільйону Венеціанської бієнале, Італія, 1999 р.
- Іл. 68. Е Юйшань (葉毓山) та його учні. «Двір для збору податків», 1965 р., Сичуаньська академія образотворчих мистецтв.
- Іл. 69. Сюй Бін (徐冰). «Фенікс». 2020-ті рр., метал, фарби, лаки, 31 м, Художній музей Ченду.
- Іл. 70. Гу Вэньда (谷文达). Проект «United Nations». 1993-2010-ті рр., людське волосся, тканина, статуарна пластика .
- Іл. 71. Суй Цзяньго (隋建国). «Сліпий портрет», 2008 р., скульптурний пластилін.
- Іл. 72. Суй Цзяньго (隋建国). «Слід від садіння сузір'я-1», 2018 р., метал.
- Іл. 73. Суй Цзяньго (隋建国). «Слід від садіння сузір'я-2», 2018 р., метал.
- Іл. 74. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Посів насіння», 1958, лита мідь, 35 x 30 x 80 см, Національний художній музей Китаю.
- Іл. 75. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Борець», 1958 р., бронза, 46 x 24 x 102 см, Національний художній музей Китаю.
- Іл. 76. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Дівчина», 1962 р., дерево, 33 x 19 x 38 см, Національний художній музей Китаю.

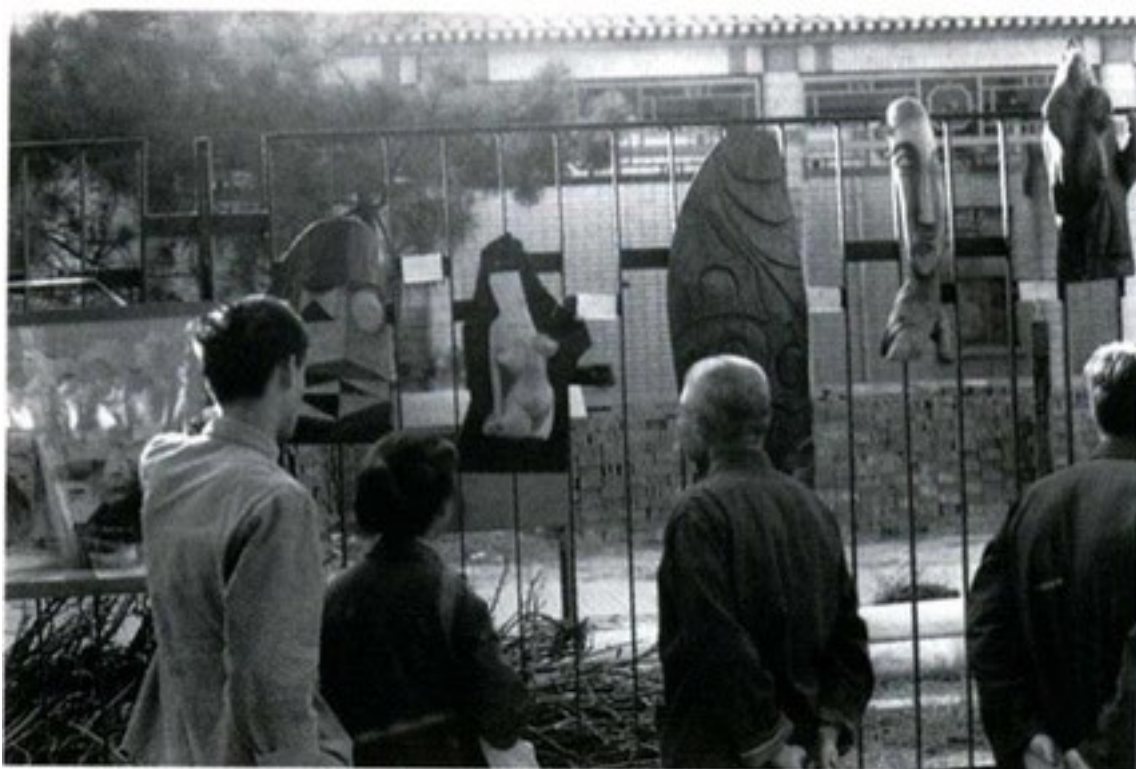
- Іл. 77. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Дівчина народності Дай», 1978 р., камінь, 42 х 32 х 24 см, Національний художній музей Китаю.
- Іл. 78. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Дівчина Йоруба». 1983 р., мідь.
- Іл. 79. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Прозора джерельна вода», 1984, мармур, 45 х 35 х 90 см, Національний художній музей Китаю.
- Іл. 80. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Поза контролем», 1991 р., мармур, 40 х 30 х 30 см.
- Іл. 81. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Lay Flat», 1997 р., граніт, 45 х 25 х 22 см
- Іл. 82. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Вперед! Вперед!», 1998 р., дерево, 76 х 27 х 38 см.
- Іл. 83. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Небо» 1998 р., дерево, 37 х 36 см. Національний художній музей Китаю.
- Іл. 84. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Ранок» 1998 р., дерево, 64 х 52 х 39 см Національний художній музей Китаю.
- Іл. 85. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Приречені на бездіяльність», 1999 р., дерево, 110 х 36 х 27 см.
- Іл. 86. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Весняний світанок на Західному озері», дерево, 1984 р., 25 х 25 х 15 см, Художній музей Чжецзян.
- Іл. 87. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Цзінань ніколи немає вільного часу», 1989 р., лита мідь, 75 х 63 х 63 см, у колекції Парку «Озеро Дішуй: Тематичний сад скульптур».
- Іл. 88. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Креслення. Ескіз». 1991 р., скловолокно, 90 х 120 х 50 см, Парк скульптур Шеньчжень, провінція Гуандун.
- Іл. 89. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Небесна радість», 2001 р., лита мідь, 31 х 29 х 32 см.
- Іл. 90. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Ми їдемо додому», 2020 р., лита мідь, 53 х 21 х 35 см.

- Іл. 91. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Дівчина Мяо», 1990-ті рр., глина (пізніше – бронза)
- Іл. 92. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Портрет Хуан Бейхуна», 1984 р., скульптурний камінь
- Іл. 93. Тянь Шисінь (田世信). «Імператор Тайцзу династії Сун, постать найвищої гідності», 2008 р., лак, скловолокно, 183 x 183 x 156 см.
- Іл. 94. Тянь Шисінь (田世信). «Мао Цзедун як король», 2008 р., лак, скловолокно, 207 x 204 x 160 см.
- Іл. 95. У Вейьшань (吴为山). «Шан Шань Ру Шуй – Лао Цзи». 2006 р., бронза.
- Іл. 96. У Вейьшань (吴为山). «Стрибаючий зі смолоскипом», 2008 р., бронза.
- Іл. 97. Ю Шань (叶毓山). «Су Чже», 2014 р., мідь, 4.5 м., зібрання національного парку Су Чже, Мейшань, провінція Сичуань.
- Іл. 98. Ю Шань (叶毓山). «Ду Фу», 1998 р., бронза, 250 см, колекція фундації Ду Фу Цао Тан, Ченду.
- Іл. 99. Лі Сянцюнь (李象群). «Скупчення снігу № 2», 2024 р., скловолокно, фарби, 80 x 58 x 150 см, Художній музей Ухань Хе.
- Іл. 100. Лі Сянцюнь (李象群). «Скупчення снігу № 5», 2024 р., скловолокно, фарби, 80 x 58 x 150 см, Художній музей Ухань Хе.
- Іл. 101. Лі Сянцюнь (李象群). «Подорож вітру та хмар: Фен Юнь Сін», 2018 р., біла мідь, 56 x 49,5 x 23,5 см, художній музей Ухань Хе.
- Іл. 102. Чжань Ван (展望). «Finite/Infinite 3#», 2021 р., Ping An Finance Centre, Шеньчжень.
- Іл. 103. Чжан Юнцзянь (张永见). «Не викручуйся!», 2020 р., бетон, камінь, 75 x 50 x 120 см, приватне зібрання.
- Іл. 104. Тянь Шисінь (田世信). Серія «Жінка Тан № 5», 2006 р., дерево, 117 x 42 x 21 см, приватна колекція.

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл.1. Виставка «Зірок». Ван Кепін (王克平)
коментує свої твори відвідувачам виставки. 1979 р.



Іл. 2. Виставка «Зірок».
Фрагмент експонування скульптурних творів. 1979 р.



Іл. 3. Ван Кепін (王克平). «Тиша», 1979 р., дерево



Іл. 4. Ван Кепін (王克平). «Ідол», 1979 р., дерево



Іл. 5. Ван Кепін (王克平). «Жіноче тіло». 1979 р., дерево



Іл. 6. Ван Кепін (王克平). «Ланцюг», 1979 р., дерево, 53 x 37 x 13,2 см



Іл. 7. Ван Кепін (王克平). «Образ без назви», 1982 р.



Іл. 8. Ван Кепін (王克平). «Бюст», 1999 р.



Іл. 9. Ван Кепін (王克平). «Фігура», 2005 р.



Іл. 10. Бао Пао (包泡) та його твір «Хань Цзі». 1979 р.



Іл. 11. У Шаосян (吴少湘). Серія «Out cry». Кін. 1970-х – поч. 1980-х рр.



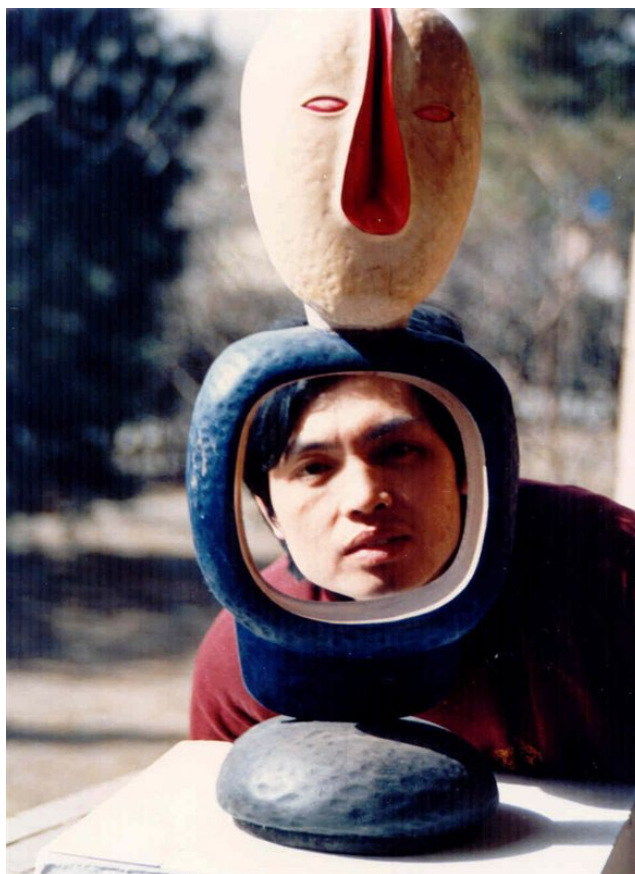
Іл. 12. У Шаосян (吴少湘). «Дівчина», 1982 р., гіпс, висота 60 см.



Іл. 13. У Шаосян (吴少湘). «Тихе спостереження», 1988 р., висота 260 см.



Іл. 14. У Шаосян (吴少湘). Серія «Покликання. Примірка 1», 1986 р.,
бронза, кольорова патіна, 46 × 47 × 18,5 см.



Іл. 15. У Шаосян (吴少湘). Серія «Покликання. Мрія», 1988 р.



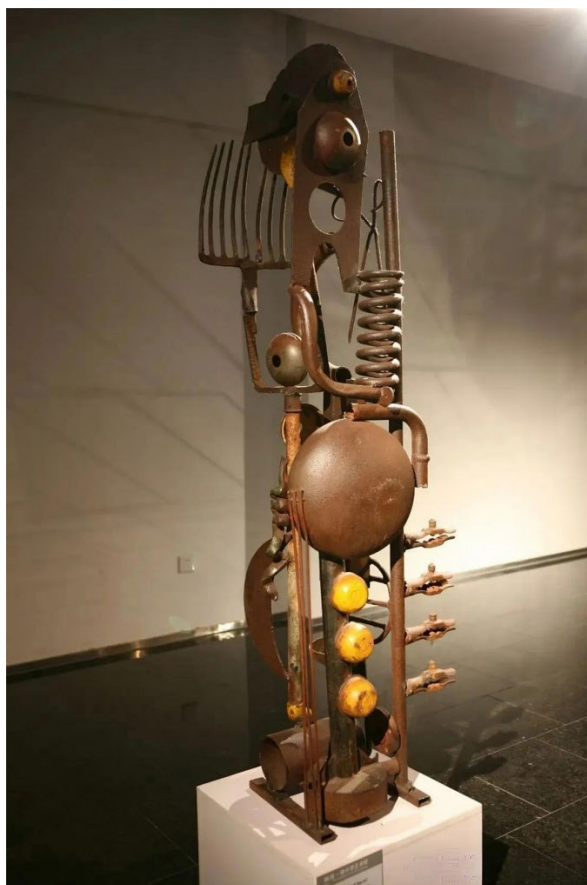
Іл. 16. У Шаосян (吴少湘). Серія «Покликання. Мотузка», 1988 р.



Іл. 17. У Шаосян (吴少湘). Серія «Монети. Яблуко», 1991 р.,
бронза, 180 см.



Іл. 18. У Шаосян (吴少湘). Серія «Монети. Торс богині Перемоги та
служіння народу», 2007 р., австрійський шилінг та мідна монета Улуо,
92х 47 х 28 см.



Іл. 19. Фу Чжунван (傅中望). «Зварювання металу» (Фрагмент № 3). 1986 р.
Залізо. 500 x 45 x 170 см., Хубейський музей мистецтв



Іл. 20. Фу Чжунван (傅中望). «Стиль танцю». 1987 р.
Метал, червоний лак. 72 x 100 см. Галерея «Ehrman Art Space»



Іл. 21. Фу Чжунван (傅中望). «Гуманістична сцена кінця століття». 1994 р.
Дерево. 45 x 45 x 58 см. Музей мистецтв Хубея



Іл. 22. Фу Чжунван (傅中望). «Небесні стовпи». 1994 р.
Дерево. 150 x 150 x 230 см. Музей мистецтв Хубея



Іл. 23. Фу Чжунван (傅中望). «Ноги знають більше, ніж це». 2024.
Взуття, змішана техніка. Належить автору.



Іл. 24. Суй Цзяньго (隋建国). «Масштабований». 1989 р.



Іл. 25. Суй Цзяньго (隋建国). «Портрет Невідомого». 1989 р.



Іл. 26. Суй Цзяньго (隋建国). «Early Jacket#1, 1997», 1997 р.



Іл. 27. Суй Цзяньго (隋建国). «Clothes Vien Study. Anatomy» («Дискобол»),
Метальник диска 172 см. 1998. Британський музей, 1997-1998 рр.



Іл. 28. Суй Цзяньго (隋建国). Серія «Зроблено в Китаї. Динозаври». 2002.
Бронза, наповнена свинцем. 25-40 см., Художній музей Сіхай



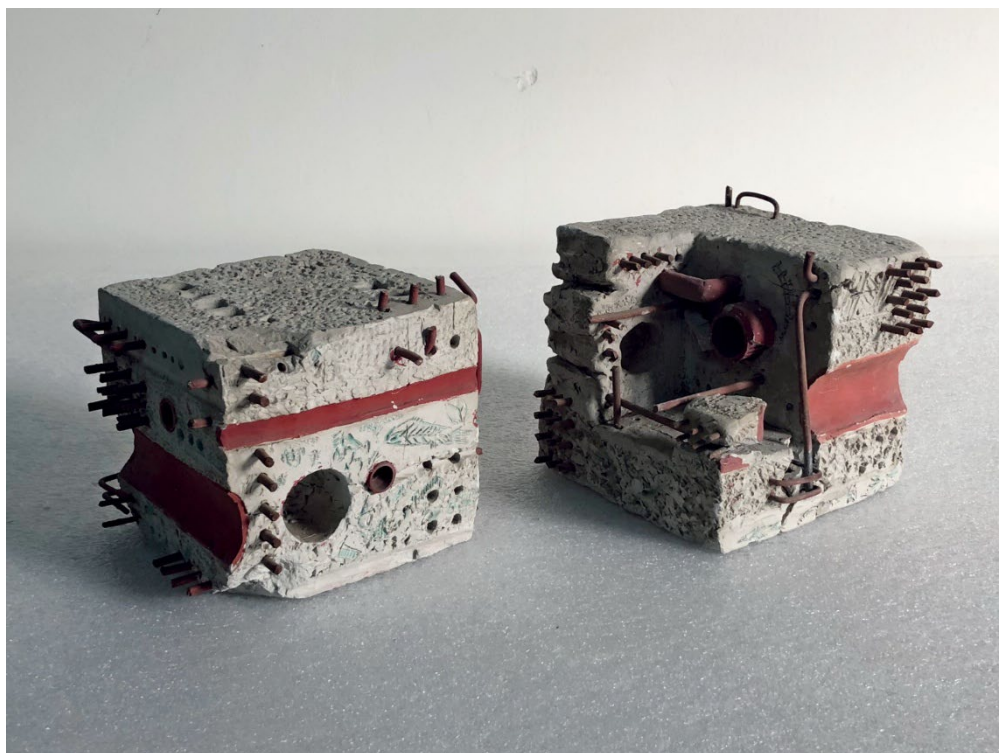
Іл. 29. Суй Цзяньго (隋建国). «Бабаки». Натуральна галька, сталеві прути
1990-1994 р. 50 × 60 × 70 см. × 21. Художній музей Сіхай



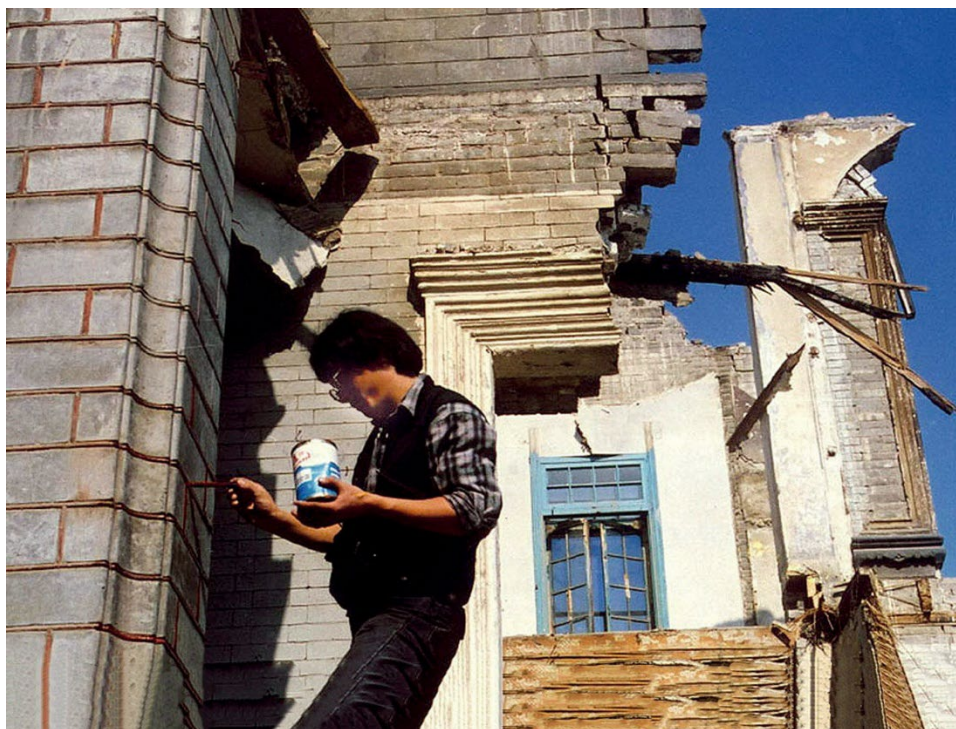
Іл. 30. Суй Цзяньго (隋建国). «Сад у хмарах/40 миттєвостей», 2021, 3D-
друк, 600 x 600 x 1200 см.



Іл. 31. Чжан Ван (展望). «Дівчина, що сидить». 1990 р.
Розпис під смолу, дерев'яний стілець, 122×117×53 см.



Іл. 32. Чжан Ван (展望). «Підземний». 1990.
Знайдені об'єкти, сміття, дрiт, 16 × 16 × 16 см. × 2



Іл. 33. Чжан Ван (展望). «План очищення руїн»,
комплексні матеріали, 1994, Ванфуцзін, Пекін



Іл. 34. Чжан Ван (展望). «Рокарій №1», 1995,
нержавіюча сталь, 80 × 50 × 60 см.



Іл. 35. Чжан Ван (展望). «Рокарій №2», 1995, нержавіюча сталь,
175 x 120 x 90 см.



Іл. 36. Чжан Ван (展望). «Костюм Чжуншань». 1994.
Бронза, земля. 80 x 72 x 39 см.



Іл. 37. Чжан Ван (展望). «Костюм Чжуншань» (фрагмент). 1994.
Бронза, земля. 80 x 72 x 39 см.



Іл. 38. Чжан Ван (展望). «Ефірний. Пустота. Серія спокус». (загальний план), 1994, Галерея Центральної академії образотворчих мистецтв



Іл. 39. Чжан Ван (展望). «Ефірний. Пустота. Серія спокус». (фрагмент), 1994, Галерея Центральної академії образотворчих мистецтв



Іл. 40. Чжан Ван (展望). «Ефірний. Пустота. Серія спокус». (деталь), 1994, Галерея Центральної академії образотворчих мистецтв



Іл. 41. Чжан Ван (展望). «Дзеркало пейзажу». 1997,
Нержавіюча сталь, старі меблі. 190 x 90 x 40 см; 166 x 75 x 60 см.



Іл. 42. Джу Мін (朱銘於). Серія «Тай Чі», 1991 р.,
дерево; ліворуч: 23,5 x 21,2 x 49,7 см праворуч: 60,1 x 25 x 50,4 см.



Іл. 43. Джу Мін (朱銘於). Серія «Тай Чі» (кам'яна скульптура, що обертається та б'є ногами), 1998 р., 68 × 63 × 50 см.



Іл. 44. Джу Мін (朱銘於). Серія «Тай Чі» (одинарний удар вниз), 1985 р., бронзова репліка 2005 р., 268,5 x 496 x 206 см.



Іл. 45. Інъ Сючжень (尹秀珍). «Пазл № 1». 2015-2022, порцеляна, гудзики, одяг у вжитку, 10,5 × 13,5 × 13,5 см.



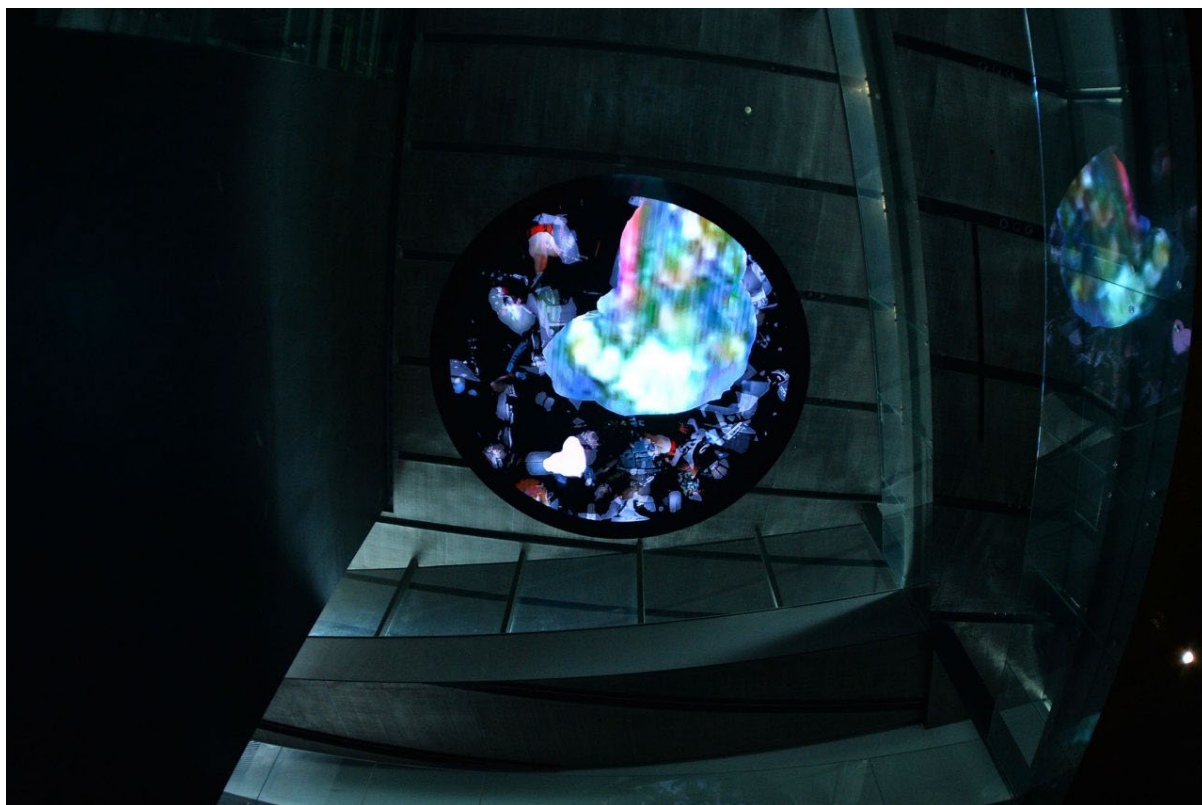
Іл. 46. Інъ Сючжень (尹秀珍). «Черевики на пряженому маслі». 1996 р.



Іл. 47. Інь Сючжень (尹秀珍). «Скринька для сукні». 1995 р. Старі дерев'яні коробки для одягу, зроблені батьком художниці, одяг, який мисткиня носила понад тридцять років, цемент та латунні таблички.



Іл. 48. Інь Сючжень (尹秀珍). «Портативне місто Шеньчжень». 2008 р. Валіза, одяг, що був у використанні.



Іл. 49. Інь Сючжень (尹秀珍). «Піднесене. Невідоме». 2020 р. Фотозйомка інсталяції та надрукована скульптура



Іл. 50. Сю Чжень (徐震). «Безсмерття». 2013-2014 рр. Склобетон, мармурові гранули, арматурна сталь, мінеральні пігменти. 464 x 1522 x 110 см.



Іл. 51. Сю Чжень (徐震). «Безсмерття». 2013-2014 рр. (деталь). Склобетон, мармурові гранули, сталь, пігменти. 464 x 1522 x 110 см.



Іл. 52. Сю Чжень (徐震). «Еволюція №1». 2017 р.
Композит, мінеральні пігменти, сталь. 195 x 88 x 50 см.



Іл. 53. Сю Чжень (徐震). «Привіт». 2019 р.. Роботизовані механічні компоненти, поліуретанова піна, силіконове покриття, електрична система керування, 350 x 600 x 800 см.



Іл. 54. Сю Чжень (徐震). Проєкт «Супермаркет Сюй Чжуна».



Іл. 55. Сю Чжень (徐震). «Під небом», 2020 р.



Іл. 56. Чжан Хуань (张洎). «Голова з попелу і ладану № 1». 2007.
Попіл з ладану, сталь та дерево, 228 x 244 x 227 см.



Іл. 57. Чжан Хуань (张洎). «Попіл з ладану Ісуса». 2011 р.
Попіл з ладану, сталь та дерево, 260 x 320 x 320 см.



Іл. 58. Чжан Хуань (张洵). «Дванадцять квадратних метрів». Фрагмент пластичної композиції з фіксації перформансу. Пекін, 1994 р.



Іл. 59. Чжан Хуань (张洵). «Запитайте Конфуція № 2». 2011 р., силікон, сталь, вуглецеве волокно та акрил, 380 x 980 x 660 см.



Ил. 60. Чжан Хуань (张洹). «Триногий Будда», 2007 р.



Ил. 61. Чжан Хуань (张洹). «Нога Будди», 2006 р.,
бронза, 460 х 700 х 194 см.



Іл. 62. Чжан Хуань (张洄). «Неваляшка», 2003 р.,
метал, скловолокно та пір'я, 211 х 211 см.



Іл. 63. Чжан Хуань (张洄). «Дзеркало», 2005 р.,
скловолокно, 260 х 300 х 140 см.



Іл. 64. Чжан Хуань (张洵). «Чавунна шина», 2005 р.,
чавун, 200 x 312 x 197 см.



Іл. 65. Чжан Хуань (张洵). «Віслик», 2005 р.,
сталь, опудало віслика, 323 x 220 x 80 см.



Іл. 66. Цай Гойцянь (陈晓阳). «Врізаючись у стіну». 2006 р.



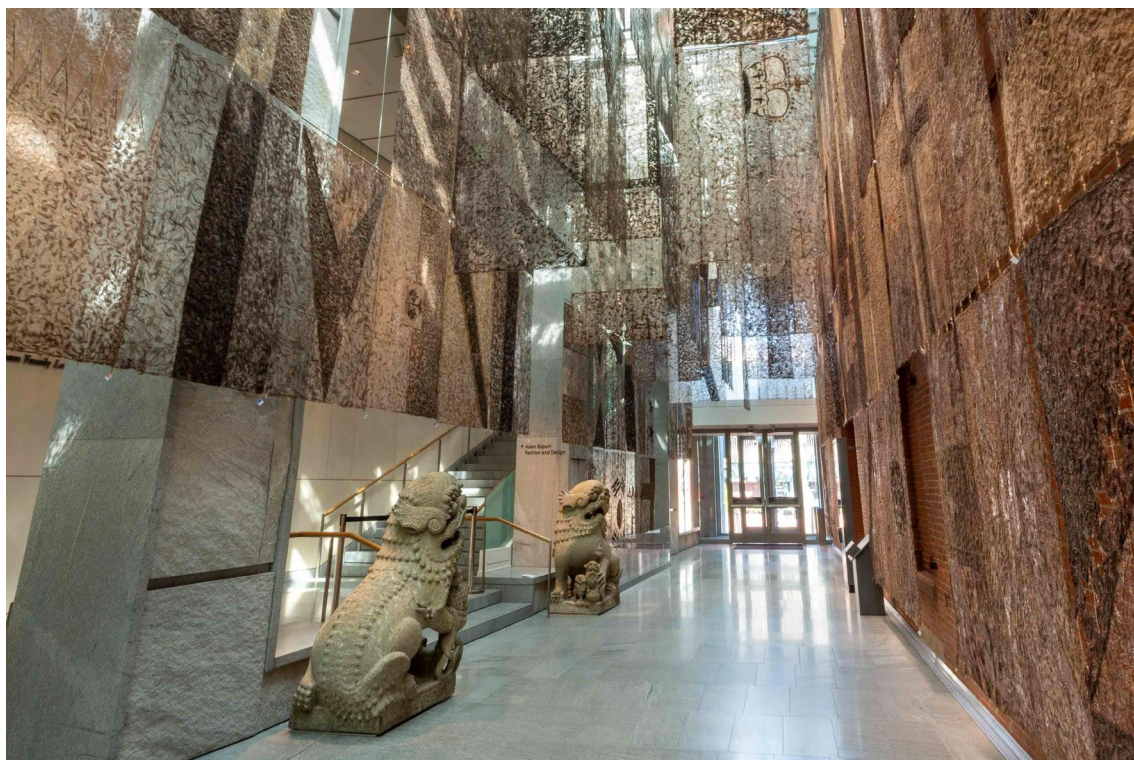
Іл. 67. Цай Гойцянь (陈晓阳). «Двір для збору податків у Венеції», фрагмент експозиції китайського національного павільйону Венеціанської бієнале, Італія, 1999 р.



Іл. 68. Е Юйшань (葉毓山) та його учні. «Двір для збору податків» (фрагмент), 1965 р., Сичуаньська академія образотворчих мистецтв



Іл. 69. Сюй Бін (徐冰). «Фенікс». 2020-ті рр., метал, фарби, лаки, 31 м, Художній музей Ченду



Іл. 70. Гу Вэньда (谷文达). Проект «United Nations». 1993-2010-ті рр.



Іл. 71. Суй Цзяньго (隋建国). «Сліпий портрет». 2008 р.



Іл. 72. Суй Цзяньго (隋建国). «Слід від садіння сузір'я-1», 2018 р.



Іл. 73. Суй Цзяньго (隋建国). «Слід від садіння сузір'я-2», 2018 р.



Іл. 74. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Посів насіння», 1958 р., лита мідь, 35 х 30 х 80 см., Національний художній музей Китаю



Іл. 75. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Борець». 1958 р., бронза, 46 × 24 × 102 см., Національний художній музей Китаю



Іл. 76. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Дівчина», 1962 р., дерево, 33 x 19 x 38 см,
Національний художній музей Китаю



Іл. 77. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Дівчина народності Дай», 1978 р.,
камінь, 42,5 x 32 x 24 см., Національний художній музей Китаю



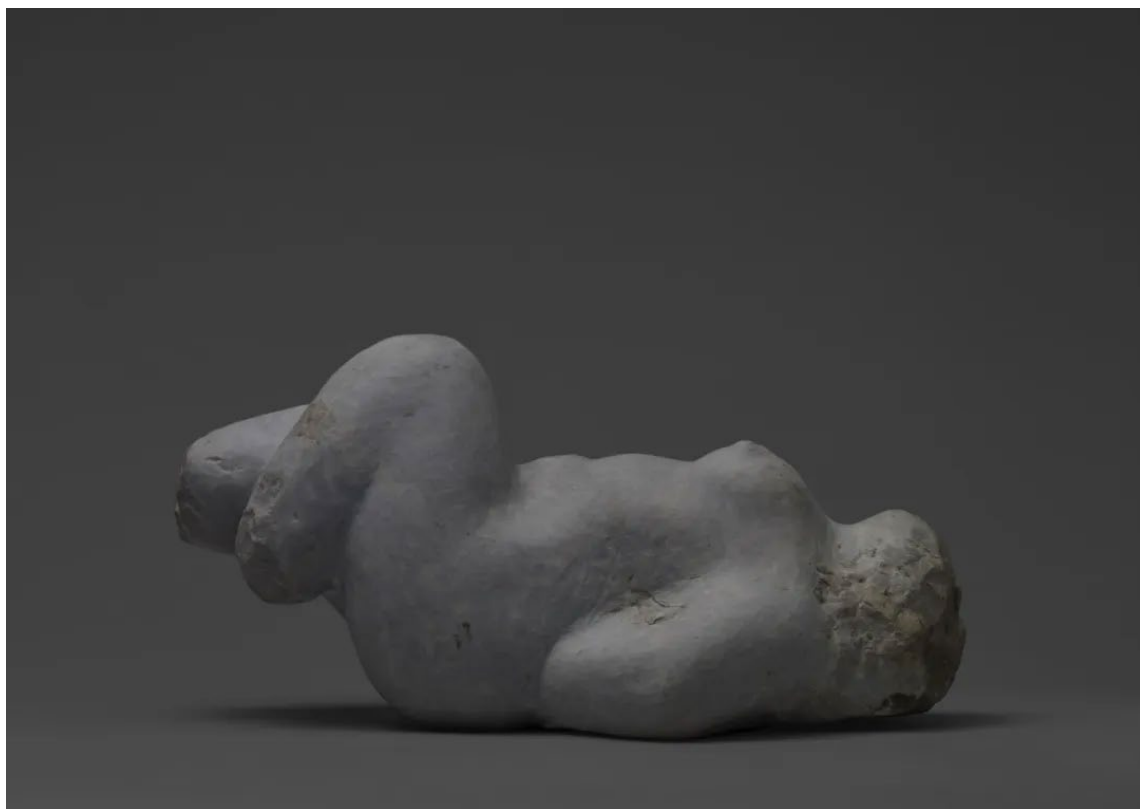
Іл. 78. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Дівчина Йоруба». 1983 р.



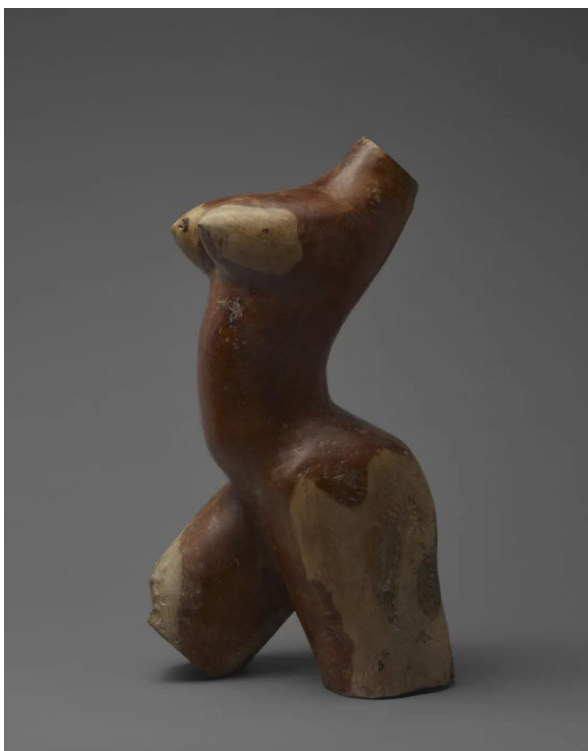
Іл. 79. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Прозора джерельна вода», 1984 р., мармур, 45 x 35 x 90 см., Національний художній музей Китаю



Іл. 80. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Поза контролем», 1991 р., мрамур, 40 х 30 х 30 см.



Іл. 81. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Lay Flat», 1997 р., граніт, 45 х 25 х 22 см.



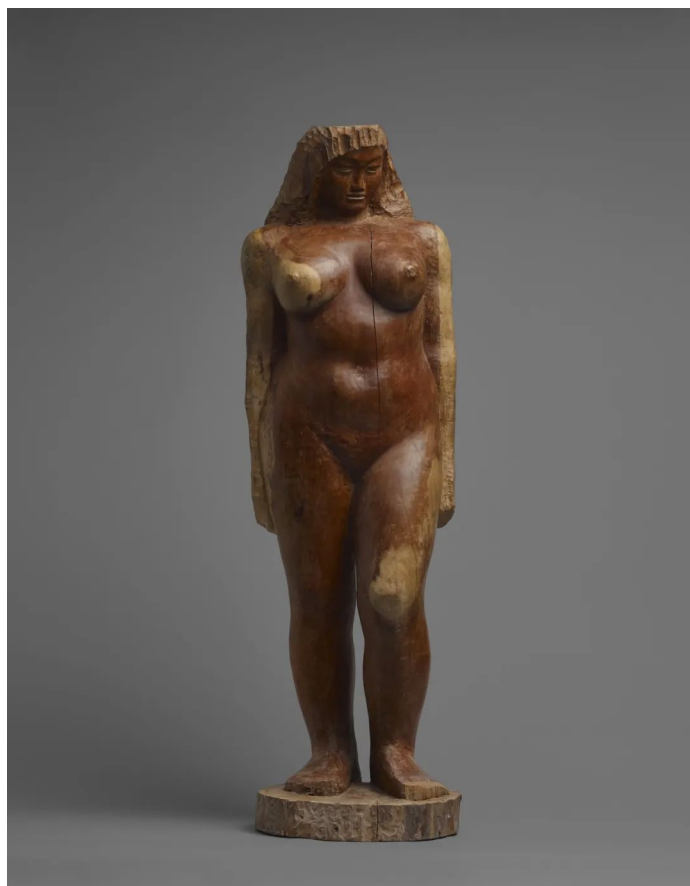
Іл. 82. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Вперед! Вперед!», 1998 р.,
дерево, 76 x 27 x 38 см.



Іл. 83. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Небо», 1998 р.,
дерево, 37 x 36 см. Національний художній музей Китаю



Іл. 84. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Ранок», 1998 р., дерево, 64 x 52 x 39 см. Національний художній музей Китаю



Іл. 85. Лю Хуанчжан (刘焕章). «Приречені на бездіяльність», 1999 р., дерево, 110 x 36 x 27 см.



Іл. 86. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Весняний світанок на Західному озері», 1984 р., дерево, 25 x 25 x 15 см. Художній музей Чжецзян



Іл. 87. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Цінань ніколи немає вільного часу», 1989 р., лита мідь, 75 x 63 x 63 см., у колекції Парку «Озеро Дішуй: сад скульптур»



Іл. 88. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Креслення. Ескіз». 1991 р.,
Скловолокно, 90 x 120 x 50 см., Парк скульптур Шеньчжень



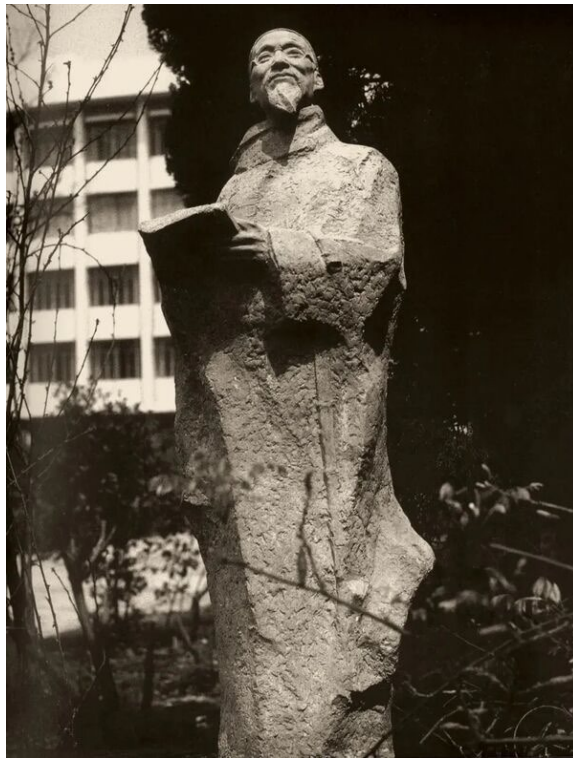
Іл. 89. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Небесна радість», 2001 р.,
лита мідь, 31x 29 x 32 см.



Іл. 90. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Ми їдемо додому», 2020 р.,
лита мідь, 53 x 21 x 35 см.



Іл. 91. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Дівчина Мяо», 1990-ті рр., глина



Іл. 92. Пан Сіжоу (潘锡柔). «Портрет Хуан Бейхуна». 1984 р.



Іл. 93. Тянь Шисінь (田世信). «Імператор Тайцзу династії Сун, постать найвищої гідності», 2008 р., лак, скловолокно, 183 × 183 × 156 см.



Іл. 94. Тянь Шисінь (田世信). «Мао Цзедун як король», 2008 р.,
лак, скловолокно, 207 × 204 × 160 см.



Іл. 95. У Вейьшань (吴为山). «Шан Шань Ру Шуй – Лао Цзи». 2006 р., бронза



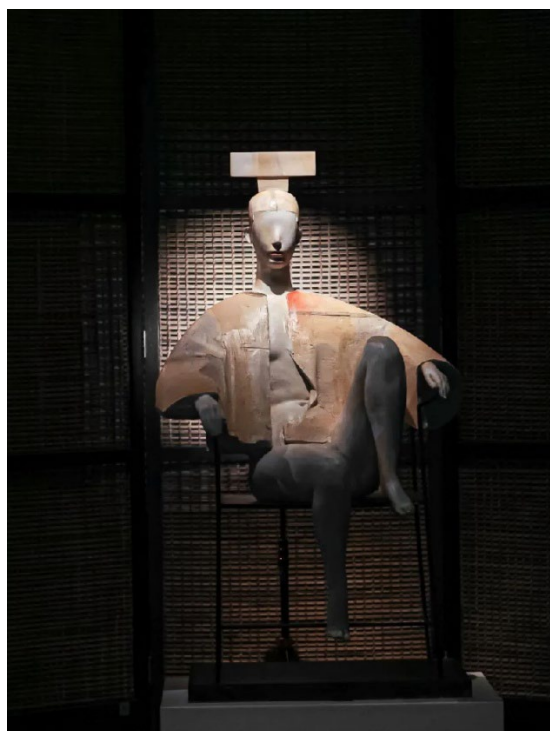
Іл. 96. У Вейьшань (吴为山). «Стрибаючий зі смолоскипом»



Іл. 97. Ю Шань (叶毓山). «Су Чже», 2014 р.,
мідь, 4,5 м. Національний парк Су Чже, Мейшань, Сичуань



Іл. 98. Ю Шань (叶毓山). «Ду Фу», 1998 р., бронза, 250 см.,
колекція фундації Ду Фу Цао Тан, Ченду



Іл. 99. Лі Сянцюнь (李象群). «Скупчення снігу № 2», скловолокно, фарби,
2024 р., 80 x 58 x 150 см., Художній музей Ухань Хе



Іл. 100. Лі Сянцюнь (李象群). «Скупчення снігу № 5», скловолокно, фарби, 2024 р., 80 x 58 x 150 см., Художній музей Ухань Хе



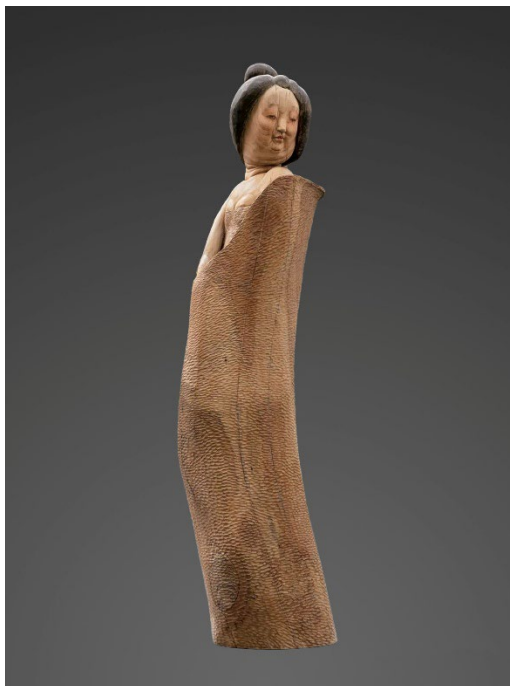
Іл. 101. Лі Сянцюнь (李象群). «Подорож вітру та хмар: Фен Юнь Сін», 2018 р., біла мідь, 56 x 49,5 x 23,5 см. Художній музей Ухань Хе



Іл. 102. Чжань Ван (展望). «Finite/Infinite 3#», 2021 р.,
Ping An Finance Centre, Шеньчжень



Іл. 103. Чжан Юнцзянь (张永见). «Не викручуйся!», 2020 р.,
бетон, камінь, 75 x 50 x 120 см. Приватне зібрання



Іл. 104. Тянь Шисінь (田世信). Серія «Жінка Тан № 5», 2006 р.,
дерево, 117×42×21 см. Приватна колекція

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

за темою дисертації:

1. Сун Я. Розвиток скульптури Китаю 1980–2020-х років у китайських дослідженнях про мистецтво. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2024. Т. XXVI. № 2. С. 102-108.
DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2024.02.07>
URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/50>
2. Тарасов В., Сун Я. Пошук нової пластичної мови сучасної скульптури Китаю у контексті інновацій матеріалів та технік. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 5. С. 145–152.
DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.16>
URL: <https://ukrainianartscience.in.ua/index.php/uad/article/view/311>
3. Сун Я. Роль костюму як художнього засобу тілесної репрезентації в сучасній скульптурі Китаю. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2025. Т. XXVII. № 1. С. 177-186.
DOI: <https://doi.org/10.61993/2786-7285.2025.01.15>
URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/66/>

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Сун Я. Монументальна мова у станковій формі: пластичні експерименти Чжу Міна (朱銘於) на прикладі серії «Тай Цзі». *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*: тези доповідей. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 13–14 листопада 2024 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2024. С. 188-191. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-01/Methodology_Tesy_13-14_11_2024_9.pdf

5. Сун Я. «Абсурдна скульптура» Ван Кепіна (王克平) межі 1970-х – 1980-х років. *Дванадцяті наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 65-річчю заснування факультету теорії та історії мистецтва в НАОМА: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, НАОМА, 30 листопада 2024.* С. 199-200.
URL: https://www.platonconference.kiev.ua/documents/12_platon_chit.pdf
6. Сун Я., Тарасов В. Пластична мова Фу Чжунвана: скульптура, інсталяція, редімейд. *2nd International Scientific – Practical Conference «Eurointegration in Art, Science and Education: Experience, Development Perspectives»*, Klaipėda University, March 7th, 2025. Klaipėda, 2025. С. 166-169.
7. Сун Я. Від «строного» до «нового»: трансформація художніх засобів виразності у творчості китайського скульптора У Вейшаня (吴为山). *Другі Таранушенківські читання: матеріали Міжнародної наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 17-18 квітня 2025 року.* Харків: ХДАДМ, 2025. С. 140-142.
URL: www.ksada.org/wp-content/uploads/2025/06/taranush-chitanna-2025.pdf