

*Неглинская М.А.**

**АКТУАЛЬНАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ КНР КОНЦА XX в:
НАЧАЛО КИТАЙСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА[©]**

Аннотация. В статье рассматривается актуальная инсталляция / *чжуанчжи* 装置 1980 – 1990-х годов как новая для Китайской Народной Республики (КНР) форма творчества в сфере концептуализма / *гайнянь ишу* 概念艺术. Автор исходит из установленного ранее факта: первая авторская инсталляция была создана в 1965 г. коллективом мастеров Сычуани. Развитие актуального искусства КНР конца XX в. обусловлено расширением творческих свобод, появлением деполитизированного пространства для художественной деятельности в результате принятия государством в 1982 г. линии экономических реформ Дэн Сяопина (1904–1997). Появившиеся по окончании культурной революции / *вэньгэ* 文革 (1966–1976) актуальные инсталляции выступают примерами синтеза западного модернизма и постмодернизма с национальной традицией. Такие мастера, как Гу Вэньда, Сюй Бин, Цай Гоцян, использовали метод игровой трансформации идей или свободной импровизации на их основе, и этому примеру последовали другие художники КНР, что позволяет видеть в инсталляции чжуанчжи конца XX в. особую версию современного концептуализма.

**Неглинская Марина Александровна – доктор искусствоведения, заведующая Отделом восточного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; neglinskaya@mail.ru*

Neglinskaya Marina Aleksandrovna – DSc in Art History, Head of the Oriental Art Department at the Institute of the Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; neglinskaya@mail.ru

© Неглинская М.А., 2025

Ключевые слова: китайская инсталляция конца XX в., чжуанчжи 装置, актуальное искусство, дандай ишу 當代藝術, концептуализм, гайнянь ишу 概念艺术, Гу Вэньда 谷文达, Сюй Бин 徐冰, Ай Вэйвэй 艾未未, Цай Гоцянь 蔡国强.

Получена: 21.01.2025

Принята к печати: 27.02.2025

Для цитирования: Неглинская М.А. Актуальная инсталляция КНР конца XX в.: начало китайского концептуализма // Вестник культурологии. – 2025. – № 2(113). – С. 31–47. – DOI: 10.31249/hoc/2025.02.02

Neglinskaya M.A.

Contemporary Installation in China During the Late 20th Century: Appearance of Conceptualism Trend

Abstract. This article examines the actuality installation of the 1980s–1990s as a new form of contemporary creativity in the field of conceptualism for the People's Republic of China (PRC). The author proceeds from the previously established fact: the first author's installation was created in 1965 by a group of Sichuan masters. The development of contemporary art in the PRC during the end of the 20th century is due to the expansion of creative freedoms, the emergence of a depoliticized space for artistic activity as a result of the adoption by the State (1982) of Deng Xiaoping's (1904–1997) economic reforms. In the actuality installations created after the end of the Cultural Revolution (1966–1976) an attempt to synthesize Western modernism and postmodernism with the national tradition is noticeable. Masters such as Gu Wenda, Xu Bing, Cai Guoqiang use the method of playful transformation of ideas or free improvisation based on them, and this example was followed by other Chinese artists of the 1980s–1990s. It allows us to see in the installation of the late 20th century a special version of contemporary conceptualism.

Keywords: Chinese installation of the late 20th century; contemporary art; conceptualism; Gu Wenda; Xu Bing; Ai Weiwei; Cai Guoqiang.

Received: 21.01.2025

Accepted: 27.02.2025

For quoting: Neglinskaya M.A. Contemporary Installation in China During the Late 20th Century: Appearance of Conceptualism Trend // Herald of Culturology. – 2025. – No. 2(113). – P. 31–47. – DOI: 10.31249/hoc/2025.02.02

Актуальная инсталляция *чжуанчжи* 装置 представляет собой предметно-пространственную среду, организованную с участием объектов (материалов, готовых предметов и их частей), наделенную новой, авторской поэтикой и образующей целостное, более или менее художественное высказывание. Инсталляции, по сути, являются арт-проектами, рассчитанными на эмоциональную либо интеллектуальную реакцию зрителя; собственно эстетическая выразительность в них по определению второстепенна в сравнении с идеей. Подобная инсталляция может быть интегрирована в выставочную экспозицию, интерьер или ландшафт. Как вид авторского искусства КНР инсталляция возникла накануне культурной революции / *вэньгэ* 文革 (1966–1976), почти одновременно с ее рождением на Западе: в 1965 г. коллектив профессиональных художников и народных мастеров провинции Сычуань создал «Двор сбора арендной платы / *Шоуцзу юань* 收租院» – многофигурную инсталляцию, сочетающую скульптуру и сельскохозяйственный инвентарь [Неглинская, 2022, с. 222, 287–288]. Версию этой работы под названием «Венецианский двор сбора арендной платы / *Вэйнисы шоуцзу юань* 威尼斯收租院» представил на биеннале 1999 г. в Венеции мастер актуального искусства Цай Гоцянь 蔡国强 (род. 1957) [Люй Пэн, 2014, с. 176]. Арт-проект – 1965 носил политический характер – за его концептуальное содержание отвечала коммунистическая идеология. Ремейк «Двора», превративший современных посетителей Венецианской биеннале в часть арт-проекта, явился для китайского художника переоценкой прошлого, возможностью соотнесения себя с изменчивым социальным контекстом. Авторская инсталляция КНР конца XX в. визуализировала набор культурологических смыслов, развернутых в контексте новейшей истории Поднебесной и в целом далеких от ожиданий западных экспертов. Отправной точкой китайского актуализма *дандай шиу* 當代藝術 стала неофициальная выставка группы «Звёзды» / *Синсин* 星星, прошедшая в Пекине на исходе сентября 1979 г. [Неглинская, 2022, с. 90–126]. Работы ее участников, особенно скульптурные проекты Ван Кэпина 王克平 (род. 1949), свидетельствуют о появлении в КНР авангардного искусства / *цяньвэй* 前卫 и отражают открыто критический взгляд на политику Председателя КПК Мао Цзэдуна 毛泽东 (1893–1976). Многие проекты художников актуального направления 1979–1980 и второй половины 1980-х годов маркируют политически обусловленный этап пере-

осмысления пройденного. С середины 1980-х при формировании Новой волны – 85/ *Бау синьчао мэйшу юньдун*, которую стимулировала Выставка передовой китайской молодежи (1985), вновь усилились критические тенденции, пришедшие на смену гуманистическому энтузиазму раннего постмаоистского искусства КНР. Другим событием года стало проведение в Пекине ретроспективной выставки нео-дадаиста Роберта Раушенберга, влияние которого на молодых китайских художников конца XX в. трудно переоценить [Ван Фэй, 2008, с. 119]. Работая в зыбких рамках негласных свобод, вызванных сложившейся экономической ситуацией, авангардисты КНР обратились к инсталляции, стали экспериментировать с нетрадиционными техниками, отличающими актуальное искусство. Экспериментальные авторские решения, отразившие модернизацию китайских художеств на излете XX в., вылились в синтез двух принципиально разных типов культуры – современной западной и ориентированной на традицию китайской.

Инсталляция мастеров КНР 1980-х: концептуальный диалог с традицией

Концептуальное направление в инсталляции КНР 1980-х представлено проектами Сюй Бина 徐冰 (род. 1955), Гу Вэньда 谷文达 (род. 1955) и Хуан Юнпина 黄永砅 (род. 1954) – художников, получивших международную известность в период их работы на Западе (с конца 1980-х) и существенно повлиявших на формирование образа актуального искусства Поднебесной за пределами Китая [Ван Фэй, 2008, с. 119, 199, илл. 16]. Отечественный эксперт в области китайской каллиграфии В.Г. Белозерова относит арт-проекты этих мастеров к экспериментам в русле «крайних форм каллиграфического авангарда» [Духовная культура Китая ... , 2006–2010, т. 6, с. 47].

Ранняя серия инсталляций Сюй Бина известна под двойным названием – «Анализирующее жизнь зеркало – Небесная книга / письма (Сишицзянь– Тяньшу 析世鉴– 天書)» 1988, бумага, водяные краски, ксилография, размеры 110x1200 см) [1979 нянь илай-дэ ..., 2011, с. 169, илл. 8-06]. Это название имеет сложную семантику: в древнекитайской культуре зеркала наделялись способностью высвечивать истинную природу вещей; изобретение зеркал приписывается Желтому императору Хуан-ди – мифическому предку китайского этноса и основателю государственности; наиболее ранние зеркала, об-

наруженные археологами на земле Поднебесной, датируются XX в. до н.э. [Духовная культура Китая ... , 2006–2010, т. 6, с. 767–768]. Название инсталляции Сюй Бина сближается с именованием исторического труда Сыма Гуана (1019–1086) «Помогающее в управлении всепронизывающее зеркало» (*Цзычжи тунцзянь* 资治通鉴). Ирония китайского художника угадывается в том, что его Небесную книгу невозможно прочесть за отсутствием соглашения среди носителей культуры о смысле знаков, применяемых Сюй Бином. Использование нечитаемых иероглифов отвечает желанию автора инсталляции преодолеть диктат традиционной культуры, что сближает эту работу с произведениями мастеров актуального искусства других стран. Вместе с тем Сюй Бин применил традиционную в культуре Поднебесной технологию ксилографической печати, вырезав собственноручно деревянные клише.

Авторские версии этой инсталляции разнятся в деталях, однако общим остается принцип размещения объектов. Полностью развернутые свитки с оттисками каллиграфического текста, напоминающие только что вышедшие из печати газетные полосы, дугообразно подвешены к потолку выставочного зала; эта округлая форма указывает на геометрический символ Неба – круг. Часть вертикальных свитков покрывает поверхности стен; сгруппированные на полу книги и альбомы, листы которых иногда собраны «гармошкой», выделяются за счет применения низких прямоугольных подиумов, которые, как и острые грани сброшюрованных листов, отсылают воображение зрителя к геометрическому символу Земли – квадрату. Идея нечитаемых письменных знаков, обыгранная Сюй Бином, возможно, апеллирует к диалогу адептов китайского буддизма школы Чань (яп. Дзэн 禪) эпохи Тан (618–907), где неспособность одного человека читать и писать противопоставлена духовной безграмотности другого.

Концептуальными экспериментами с иероглификой на основе деконструкции знаков, переворачивания их и использования в зеркальном отражении характеризуется творчество Гу Вэньда, хотя этот художник применяет также традиционные иероглифы. Название его арт-проекта *«В покое / безмолвии рождается одухотворенность»* объединяет четыре знака *Цзин цзэ шэн лин* 静则生灵 (1986, 500 x 800 x 80 см, комбинированные материалы). Эту инсталляцию образуют распределенные симметрично по ее краям объекты каллиграфии, пейзажной живописи («гор [и] вод», изображенных тушью на белой бумаге) и расположенный вдоль центральной оси вертикальный ряд киноварно-

красных прямоугольников с иероглифами квадратных очертаний, напоминающих оттиски печатей на государственных указах. Сохранившаяся фотография зафиксировала перед инсталляцией медитирующую фигуру [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 154, илл. 7–09]. Выделенная киноварью центральная вертикаль уподобляет контуры инсталляции знаку *чжун* 中 («центр, середина») – первому иероглифу слова «Китай» (Срединное государство Чжунго 中国). Прямоугольные элементы, расположенные ярусами на центральной оси, сплетены из тонкого красного шнура наподобие сети *цзин-вэй* 经纬 – взаимно перпендикулярных вертикальных и горизонтальных нитей (буквально: *цзин* – основа, *вэй* – уток). Концепт сети ассоциируется в китайской нумерологии с понятием культуры (*вэнь*) [Духовная культура Китая ... , 2006–2010, т. 5, с. 37] – ненаследственной памяти, ставшей духовным достижением людей, тем, что отличает их от других обитателей Земли.

Трехцветный, черно-бело-красный, колорит, заданный культурной доминантой китайской каллиграфии, присущ и другим актуальным проектам художника. В их числе «Оторванная от земли опасная шахматная доска / *Вэйсянь-дэ ципань ликай димянь* 危险的棋盘离开地面» (1987, 270 x 1000 x 900 см, комбинированные материалы), воспроизводящая мизансцену игры, развернутой на условной плоскости [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 155, илл. 7–11]. Каждый из элементов этого проекта порождает ощущение неуверенности и беспокойства: подвешенные на тросах над полом квадраты рам, накрытые белой тканью с черными, прописанными тушью каллиграфическими знаками и брызгами алой краски; устремленные к центру квадратов ярко-красные конусы, состоящие из четырех коротких стержней, напоминающих свечи. Левый верхний угол инсталляции отведен для условного изображения «толпы» – алых рубах на металлических распорках и написанных на белом подрамнике тушью невнятных фигур, безучастно наблюдающих за ходом шахматной игры. Дополняет инсталляцию рисунок теней, образованный лучами ламп направленного света, которыми увешан низкий потолок.

Инсталляция Гу Вэньда, по-видимому, способна одновременно спровоцировать и спонтанную реакцию зрителя, вызванную аллюзией насилия, и концептуальную оценку происходящего на «доске», и медитативное созерцание, открывающее доступ к области бессознательного и безвременью. Сходная с шахматной доской композиция из

квадратных рам идентична структуре традиционных нумерологических матриц – магического квадрата *Лошу* 洛書, означающего цикл земной жизни социума, имагического креста *Хэту* 河圖, передающего ритм вечности; наложение их создает ритмический образ вселенной (см.: [Неглинская, 2022, с. 284–286, прим. 36]). Обращение к нумерологии мастера современной китайской инсталляции закономерно: обе матрицы, изобретение которых приписывается мифическим императорам Фуси и Юю, с древности служили в Китае инструментами гадательной практики и вплоть до знакомства китайцев XVIII в. с западной математикой играли структурообразующую роль в традиционной науке и искусстве [Духовная культура Китая ... , 2006–2010, т. 5, с. 28–38].

Инсталляции Сюй Бина и Гу Вэньда отличает, наряду с преобладанием каллиграфии, тяготение используемых элементов к двухмерности, а также то, что самодостаточные на первый взгляд объекты запускают в сознании зрителя процесс социального комментирования.

Одним из брэндов китайского актуального искусства 1980-х стало творчество Сямэньских дадаистов / *Сямэнь дада* 厦门达达, идеологом которых признан Хуан Юнпин 黄永砵 (род. 1954), усмотревший взаимосвязь между западным дадаизмом, с одной стороны, и традиционными китайскими учениями даосизмом и чань-буддизмом – с другой. Сямэньские дадаисты дорожили непредсказуемостью творческого процесса, стимулирующей выход за пределы эстетических норм ради свободы самовыражения. Группа сложилась в процессе подготовки совместной Выставки современного искусства пяти художников / *Ужэнь сяньдай хуачжай* 五人现代画展 (1983) во Дворце культуры города Сямэнь (пров. Фуцзянь). В 1986 г. после публичного сожжения собственных, выставлявшихся ранее произведений члены группы представили в экспозиции Художественного музея Сямэня коллективную работу, атаковавшую воображение ценителей искусства, – снабженную пояснительными подписями инсталляцию в виде случайных предметов, строительных материалов и их обломков, вскоре закрытую по требованию местных властей [Ван Фэй, 2008, с. 118].

Авторским проектом Хуан Юнпина тех лет явилась напоминающая формой череп инсталляция «Краткая история китайской живописи и Краткая история современной живописи» / *Чжунго хуйхуа ши юй Сяньдай хуйхуа ши* 中国绘画史与现代绘画史» (1987); способ ее создания сводился к двухминутному прокручиванию пары известных книг,

посвященных искусству, в барабане стиральной машины [1979 нянь илай-дэ ... , 2011, с. 151, илл. 7–05]. Этот проект, являясь деконструкцией, сближается с инсталляциями Сюй Бина и Гу Вэньда самим обращением автора к теме искусства, отраженного в печатных знаках.

Провокационной по замыслу работе Хуан Юнпина предшествовала находящаяся в нью-йоркском Музее современного искусства инсталляция одного из основоположников западного концептуализма Джона Лэтама (1921–2006) «Пережеванная и закупоренная: искусство и культура» (1966–1969). Ее составляют заполнившие кожаный футляр стеклянные флаконы, хранящие растворенное в кислоте пособие по искусствоведению Клемента Гринберга, позаимствованное Лэтамом из библиотеки колледжа искусств, где он читал лекции [Ходж, 2014, с. 118–119]. Каждый из упомянутых проектов по-своему выразил двойственное отношение художников к учебным пособиям, которые, содействуя просветительству, выступают одновременно инструментом блокировки творческого сознания. Иронию Хуан Юнпина, вероятно, усилила уверенность в том, что при конвергенции современного западного и китайского искусства едва ли можно избежать сомнительных результатов.

Ставший после 1970 г. обширным международным направлением западный концептуализм, с одной стороны, отразил влияние философии структурализма, попытку художников продемонстрировать зрителю «лингвистическую природу искусства и реальности»; с другой стороны, концептуализм явился реакцией на коммерциализацию мирового искусства, предоставив «возможность и художнику, и зрителю, находиться вне интересов художественного рынка»; и, наконец, с третьей – работы концептуалистов «разрушили миф о том, что искусство и культура пребывают в изолированной, аполитичной среде», но показали, что «искусство может превратиться в фетиш среди предметов потребления, в инструмент сокрытия существующих проблем» [Демпси, 2008, с. 242–243]. Перечисленные особенности стали мостом между китайской и западной версиями концептуализма; возрождение интереса к нему на протяжении 1980-х происходило уже при участии китайских авангардистов.

Инсталляция в проектах молодых художников КНР 1980–1990-х

Существующая в русле актуального искусства авторская инсталляция КНР конца XX в. обозначила рождение локальной версии концептуализма и переход в стадию постмодернизма. Наряду с концептуальными инсталляциями 1980-х, манипулирующими опытом каллиграфии, были созданы арт-проекты, задействовавшие пластический язык скульптуры. В ряде инсталляций воплотилось желание молодого поколения художников, работавших в КНР, экспериментировать с новыми материалами и техниками, освоить после ограничений культурной революции опыт западного модернизма и постмодернизма. В 2011 г., отвечая российскому журналу «Артхроника» на вопрос «Что вы знали о современном искусстве до того, как переехали в Америку (в начале 1980-х. – М. Н.)?», знаменитый китайский художник Ай Вэйвэй 艾未未 (р. 1957) сказал: «Почти ничего: не знал ни о дада, ни о сюрреализме. Знал Пикассо, Матисса, постимпрессионистов <...>» [Ай Вэйвэй, 2011, с. 31].

Но вскоре ситуация изменилась: творческая среда КНР с конца XX в. начинает работать в интернациональном контексте и в общих ритмах с актуальным мировым искусством. Ван Цян 王强, автор экспериментального проекта «Разбирать-строить / Чай-цзянь 拆建» (комбинированные материалы, лампы и провода, 100х35 см, 1985), создавая на основе синтеза материалов и светового эффекта подсвеченную изнутри пунктирную дорожку, по-видимому, вдохновлялся опытом западного минимализма [Чунту юй ... , 2000, илл. 0006]. В инсталляции угадывается и некоторая провокационность: по светящейся тропе нельзя пройти без риска сломать экраны и получить травму. Как и многие современные художники КНР, Ван Цян наделен чувством внутреннего контроля, не допускающим отрывого выражения негативных идей, хотя критическая направленность проекта, совпавшая с настроениями Новой художественной волны-85, очевидна.

Слава вдохновителя дадаизма – перебравшегося в США французского художника Марселя Дюшана (1887–1968) – побудила китайского скульптора Чжан Кэдуаня 张克端 создать арт-объект «Повседневная жизнь / Жичан шэнхо 日常生活» (1985): Чжан, по сути, цитирует скандально знаменитый реди-мейд Дюшана – писсуар «Фонтан»

(1917–1964) из Музея современного искусства Стокгольма, используя идентичный материал – промышленную керамику [Чунту юй ... , 2000, илл. 0029]. В качестве комментария к предложенной здесь «санитарной» теме приведу сказанные в конце 2000-х слова того же Ай Вэйвэя: «В год, когда *Фонтан* Дюшана вывел из равновесия галерею, <...> он насмеялся: “Туалет – инструмент чистоты и гигиены, дополнительные водные пути и мосты, и в наши дни – только лишь полезная вещь, освободившая американцев”. Из этого вы можете видеть, как точен приговор мира в отношении такого известного художника, как Дюшан. Он мог указать открыто, в одной ремарке, на то, что мы сейчас обсуждаем как способность и ложную природу этой же культуры! Как мы можем рассуждать о (современной. – М. Н.) культуре Китая, будучи не в состоянии даже обеспечить основные нужды общества?» [Beijing 798 ..., 2008, p. 39]. Принципиальное отличие Повседневной жизни от реди-мейда Дюшана состоит в том, что Чжан Кэдуань как художник эпохи постмодернизма, уходит от *готового объекта*, создавая фарфоровый симулякр, который лишь имитирует инсталляцию.

Проявившийся с рубежа 1980–1990-х рост экономики КНР повысил уровень самоуважения художников, стимулировал пересмотр национальных традиций, позволил сформировать современное понятие о китайской идентичности, задуматься о судьбе культурного наследия. Ориентированным на традицию экспериментальным проектом стала работа Чжан Вэя 张伟 «Западное озеро / Сиху 西湖» (200x150x3 см, 1988), в которой использован нетривиальный материал – тонирующая древесная смола [Чунту юй ..., 2000, илл. 0025]. Чжан Вэй обратился к одному из актуальных и теперь символов средневековой китайской культуры: Сиху – знак возрождения цивилизации Поднебесной в период Южной Сун (1127–1279), когда север страны был захвачен кочевниками-чужеземцами (династия Цзинь, 1115–1234). С этих пор Южная школа Китая выступает эталоном в национальной архитектуре и парковом искусстве: прибрежные садовые ансамбли Сиху воспроизведены в сохраняющихся поныне пекинских императорских парках династии Цин (1644–1911). Концептуально акцентируя в своем арт-объекте время как четвертое измерение пространства, Чжан Вэй, по его собственному признанию, отказывается от третьего измерения (глубины пространства), в котором ему видится находка западных мастеров эпохи Возрождения; китайский художник

выбирает плоскостность, «взгляд с высоты птичьего полета», отличающий с древности изобразительное искусство Поднебесной.

Вместе с тем идея арт-объекта «Западное озеро» перекликается с проектом «Атлантида / Карта разбитого стекла» (1969) основоположника лэнд-арта Роберта Смитсона (1938–1973) [Ходж, 2014, с.152–153]. Р. Смитсон создал авторскую версию затонувшего континента, эмблему утраченной цивилизации. Визуально близкий ему проект Чжан Вэя будто напоминает: в отличие от легендарной Атлантиды цивилизация Поднебесной, как и само Западное озеро (Сиху), существует по сей день.

К буддийской системе, адаптированной Китаем на исходе эпохи древности, обращается концептуальная инсталляция Чжай Сяоши 翟小實 «Чистая земля / Цзин ту 淨土» (материал не указан, центральная фигура: 80×60 см, две боковые: 80×40 см, 1991) [Чунту юй ..., 2000, илл. 0065]. Современный художник разместил на фоне садовой зелени три скульптуры, созданные им по канону буддизма. Центральная фигура в буквальном смысле присела на ограждение парковой дорожки; фигуры предстоящих размещены ниже (на тротуаре) так, будто они вышли на прогулку. Как показывает название проекта, Чжай Сяоши размышляет над постулатами одного из традиционных учений Китая – амидаизма, основанной в V в. школы Цзинту или Чистой земли, имя которой стало метафорой Западного рая Будды Амиды. Понятна ирония автора инсталляции, синтезирующей концептуализм и буддийскую философию: чем и кому могут помочь буддийские статуи, лишившиеся в круговороте времени своих голов и рук? Однако канонические изображения умиротворяют, по меньшей мере, переводя зрителя в состояние спокойного размышления. Используя канон буддийской пластики в концептуальном контексте, Чжай Сяоши, по существу, продолжает дело Нам Чжун Пайка (1932–2006), западного художника корейского происхождения, который двумя десятилетиями ранее достиг похожего эффекта в видеоинсталляции «ТВ-Будда» (1974) [Шустрова, 2013, с. 88]. Оба автора, корейский и китайский, каждый по-своему, обращались к проблеме человеческой ситуации, коллективное решение которой буддизм усмотрел задолго до появления христианства.

Той же теме сбережения национального культурного достояния посвящен проект Ван Вэя 王伟 «Исчезновение / Сяо ши 消逝» (63×28×320 см, бронза, 1994). Автора привлек слившийся с художе-

ственной традицией Поднебесной «археологический» образ низкорослых степных лошадей, изображения которых, встречающиеся в китайской средневековой пластике, появились уже в живописи эпохи Хань (III в. до н.э. – III в.). Ван Вэя волнует «утрата того, что было древней культурой, включая строительные сооружения, статуи, живопись: очень многое из них уже разрушено <...> формы подтаяли, краски поблекли». Художник, очевидно, почерпнул идею трех своих сходных, подобно близнецам, скульптурных объектов в самой природе разрушения, изобразив «подтаявшие» формы древней бронзы как следы времени – тем самым авторское искусство уподобилось вбирающему в себя и стадию разрушения «естественному творчеству» вечной природы [Чунту юй ..., 2000, ил. 0005].

При сравнении обнаруживается различие в подходе к искусству инсталляции китайских и западных авторов. Если последние минимизировали художественность произведений, довольствуясь, например, механическими манипуляциями с материалом (битым стеклом), то китайцы исторически признают наряду с философской отвлеченностью «вещную» природу искусства, рукотворность и неразрывную связь с ремеслом, отразившиеся в термине *ишу* 艺术 [Духовная культура Китая ..., 2006–2010, т.6, с. 20–22].

Концептуальная инсталляция в женском искусстве конца XX в.

Авторами концептуальных инсталляций выступают и китайские художницы, образовавшие новое направление – женское искусство / ньюсин ишу 女性艺术. Одним из ранних примеров является керамическая инсталляция Чжоу Сыминь «周思旻 Еда, плоть, естество / *Ши, се, син* 食色性» (1988), в названии которой используется цитата-аллюзия из конфуцианского канона *Мэн-цзы* (IV–III вв. до н.э.) [Чунту юй ..., 2000, илл. 0040]. На четырех квадратных метрах горизонтальной поверхности художница выставила рядами 16 тарелок диаметром 40 см каждая, в центре тарелки всякий раз представлены иные деликатесы: среди свободно разложенных пищевых продуктов – двустворчатые моллюски, арахис, ассортимент плодов и фруктов. Поразительное сходство с оригиналами, «характерность» изображений, по замыслу автора, помогали зрителю вообразить вкусовые ощущения.

Тот факт, что пищевые изделия стали главной темой скульптурной инсталляции, можно объяснить размышлениями художницы над

системой ценностей общества потребления. Вместе с тем даже в 2007 г., через двадцать лет после создания этой работы, прожиточный минимум 47% китайцев составлял менее двух долларов в день при наличии в стране 49 миллиардеров [Неглинская, 2022, с. 311]. В сюжетном плане работа Чжоу Сыминь близка выставленной в 1979 г. в Музее современного искусства Сан-Франциско инсталляции «Званный обед» (1972–1974) Джуди Чикаго, представляющей собой обеденный стол, сервированный приборами и керамической посудой на вышитых салфетках [Демпси, 2008, с. 272]. Но есть и очевидные различия между двумя проектами: базовая форма у Джуди Чикаго – треугольник, Чжоу Сыминь предпочла ему форму квадрата, по китайской традиции символизирующего Землю и женскую природу – инь; в инсталляции Чжоу Сыминь не используется полихромия, создающая в западном проекте имитацию произведений кулинарного искусства, – плоды природы в инсталляции «Еда, плоть, естество» сохраняют цвет глины, то есть той самой земли, из которой они вылеплены.

Гуманизмом и простотой замысла отмечены созданные в 1990-х инсталляции Инь Сючжэнь 尹秀珍 (род.1963). В одном из ее проектов тех лет («Взвесить обувь») художница использовала десятки пар старых башмаков – женских, мужских, детских, выставив их в ряд и прикрепив к каждой вещи пружинный безмен; вся обувь устанавливалась под углом 45 градусов, но безмен всякий раз показывал иной вес. Позволяя себе шутку в адрес «идеи всеобщего равенства», Инь обнаруживает находчивость и гибкость; ее работу (как и скульптурную инсталляцию Чжоу Сыминь) отличает «общечеловеческий характер» [Ван Фэй, 2008, с. 107]. Невольно вспоминается серия экзистенциальных натюрмортов на ту же тему Винсента Ван Гога (1853–1890). Использование ношенных вещей и старых бытовых предметов, соединенных в неожиданных комбинациях, характеризует также инсталляции Инь Сючжэнь XXI в., в которых достигаются и эстетические цели, но приоритетом неизменно остается гуманистический эффект.

Часть художниц КНР 1990-х с вызовом и иронией обращаются к новой для искусства страны теме феминизма. Провокационность работы Да Юань 達元 «Опровержение / 驳» (металл, 190 x 160 x 75 см, 1994) состоит в том, что зрителю предъявлен «сотканый» из металлической сетки гигантский бюстгальтер, который «замещает» по принципу умолчания характерный фрагмент женского тела [Чунту юй ..., 2000, илл. 0019]. Благодаря гигантским размерам объект напоминает деталь реквизита из популярного фильма Вуди Аллена («Все, что вы хотели

знать о сексе...»). Фигурирующий в названии иероглиф *бо* может быть переведен не только существительным *опровержение*, он также означает лошадь неровной (пегой) окраски [Большой китайско-русский ..., 1983–1984, т. 4, с. 58, ил. 10967], и этот смысл знака обыгран в светотеневых эффектах арт-объекта.

Из названия работы следует, что художница желает опровергнуть стереотипы отношения к женщине и продемонстрировать связь своего творчества с китайской традицией. По ее мнению, отличие полов заметно уже в том, что устремления мужчин исторически сфокусированы на борьбе за власть, – уделом женщин, напротив, остается мир чувств и соблазна, подконтрольный сердцу в груди; их также увлекают заботы о красоте и занятия ткачеством. «Сотканный» из металлической проволоки по принципу *цзин-вэй* объект Да Юань эстетичен, способен быть центром пространства, умело сочетает контрасты освещенной формы и ее тени.

Сходный прием – применение в скульптурной композиции металлической сетки – обыгрывает и Сяо Минь 肖敏, собравшая свою инсталляцию «Депрессия / Июй чжэн 抑鬱症» (металл, 70x70x60 см, 1998) будто бы из вороха нижнего женского белья [Чунту юй ... , 2000, илл. 0033]. В сравнении с предыдущим объектом здесь предложено более гламурное решение, уместное для вещи, украшающей небольшой личный интерьер. Поясняя выбор формы, художница отметила, что «социум оперирует разного рода давлением», и чтобы оставаться живым, каждый индивид должен самостоятельно распрямляться и побеждать депрессию.

Визуально композиция Сяо Минь напоминает широко известный живописный натюрморт Теодора Жерико «Анатомические детали» из Музея Фабра в Монпелье (холст, масло; 52x64 см, 1818/1819), таким образом, эстетизация женского тела приобрела в арт-объекте китайской художницы некоторый налет некрофилии.

Из сказанного ясно, что развитие концептуального искусства в КНР 1980–1990-х годов стимулировали, как минимум, две причины: во-первых, экономическая необходимость сделать работу привлекательной для потенциального покупателя, во-вторых, стремление художников к личной и коллективной самоидентификации на новом этапе творческого развития страны. Часть работ китайских авторов конца XX в. в более или менее явной форме цитирует западные образцы, но, как правило, инсталляции *чжуанчжи* не оборачиваются копиями произведений модернизма и постмодернизма; в них наметилась тенденция к синтезу современного западного опыта с национальной традицией, используются

приемы игровой трансформации либо свободной импровизации, напоминающие художественный код шинуазри.

Заключение

Преодолевая идеологизацию периода культурной революции / вэнъгэ, некоторые из китайских художников 1980-х попытались снять также ограничения самой культуры, основанной на иероглифике – системе письма, базирующейся на древних идеограммах (образных наках). Этим обусловлена специфическая форма китайского концептуального искусства конца XX в., предложившая деконструкцию иероглифики – замену традиционных иероглифов «фальшивыми», произвольно использующими существующие элементы китайского письма.

Мотивировкой таких подходов могла стать произведенная Мао Цзэдуном реформа, упростившая систему письма ради решения проблемы безграмотности среди населения КНР: нарастив дистанцию между классической и современной китайской культурой, она побудила авангардистов 1980-х к попыткам преодолеть этот разрыв художественными средствами, доказав, что ограничения социальной жизни не имеют силы перед творческой природой искусства.

Каллиграфические инсталляции признанных мастеров актуализма и работы менее известных художников КНР, выступая концептуальными проектами, апеллируют к традиционной нумерологии, явившейся в прошлом универсальной основой философии и культуры Поднебесной. Уместность подобных решений определяется тем, что китайская нумерология по сути базируется как на интеллектуальной основе, так и на образном мышлении, благодаря которому творческое сознание человека отличается от деятельности активно захватывающего информационное пространство искусственного интеллекта.

Список литературы

Ай Вэйвэй. «Многие из моих коллег были арестованы и осуждены» (интервью художника с Ольгой Пановой) // Артхроника. – 2011. – № 5. – С. 30–35.

Большой китайско-русский словарь : в 4 т. / под ред. И.М. Ошанина. – Москва : Наука, 1983–1984.

Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : дис. ... канд. искусствоведения. – Москва : НИИТИИИ РАХ, 2008. – 212 с., илл.

Lü Peng 吕澎. *Zhongguo dandai ishu shi* 中國當代藝術史 (Contemporary Art in 21st Century China). 2000 – 2010. Shanghai, Shanghai People's Daily Publ. / 上海: 上海人民出版社. 2014. 417 p., ill. (In Chin.)

Neglinskaya, M.A. *Sovremennoye iskusstvo Kitaya: mezhdue modernismom i traditsiyey*. Otv. red. Yu.V. Lyubimov [Contemporary Chinese Art: between Modernism and Tradition. Ed. by Yu.V. Lyubimov]. Moscow, Sputnik+ Publ., 2022. 340 p., ill. (In Russ.)

Khodzh, S. *Sovremennoye iskusstvo v detalyakh. Pochemu pyatiletnemu rebenku ne pod silusdelat' podobnoye*. Per. s angl. Dzh. Karrizi [Modern art in detail. Why a five-year-old child can't do something like that. Trans. from English by J. Carrizi. Moscow, Magma Publ., 2014. 224 p., ill. (In Russ.)

Shustrova, O.I. *Prostranstvo media iskusstva* [Media art space]. Saint Petersburg, Al-etyeya Publ., 2013. 132 p., ill. (In Russ.)

1979 nian ilai-de Zhongguo ishu shi / 1979 年以來的中國美術史 [The Art History of China Since 1979]. Compiled by Lü Peng 吕澎, Yang Dan 易丹. – 北京: 中國青年出版社. Beijing, Zhongguo Qingnian Chubanshe Publ., 2011. 374 p., ill. (In Chin.)

Chongtu yu xuan ze. Dier hui dandai qingnian diaosujia yaoqing zhan wen xian 衝突與選擇. 第二回黨代青年雕塑家邀青展文獻 [Contradiction as Choice. The Second Exhibition of Artistic Works by Selected Contemporary Young Sculptors. Editor-in-Chief Xu Daobin] 徐道彬. Shenzhen, Shijie huazhen ishu chubanshe Publ. 深圳: 世界華人藝術出版社. 2000. 171 p., ill. (In Chin.)

Beijing 798. Reflections on a "Factory" of Art. Editor in Chief: Huang Rui. Chendu, Sichuan Fine Arts Publishing House. 2008. 365 p., ill.