

Культура

Концептуальное искусство в Китае: социально-политический аспект*

© 2015

Е. Войтишек, Л. Червинская

Статья посвящена исследованию феномена концептуального искусства в Китае в противовес традиционной культуре. Указываются политические и экономические предпосылки его становления, прослеживается история развития на фоне социокультурных изменений в стране. Обосновывается идея о том, что китайский концептуализм подвержен сильному влиянию со стороны государства и общества, поскольку зачастую выступает в роли своеобразного зеркала, отражающего реальность.

Ключевые слова: традиционная культура, концептуальное искусство, китайский авангард, инсталляция, перформанс, политический акционизм, кризис культуры.

В современном мире Китай уже давно заявил о себе как претендент на мировое лидерство, а внезапный подъем современного китайского искусства стал одним из наиболее заметных явлений последних десятилетий.

Планомерные усилия китайского руководства по сохранению и развитию наследия традиционной культуры (прежде всего, каллиграфии, живописи и литературного творчества, музыкального исполнительского искусства, разнообразных художественных ремесел, чайной культуры и искусства благовоний, к которому вновь возрождается повсеместный интерес) очевидны и вполне прогнозируемы. Эта тенденция всегда поддерживалась обществом. Более того, на протяжении тысячелетий развитию этих искусств во многом способствовал такой социальный феномен, как многогранная деятельность интеллектуальной элиты Китая — т.н. «людей культуры» *вэньжэнь*, ученых мужей *цзюньцзы*, чиновников, чья деятельность в свободное время подразумевала занятия, опирающиеся на владение разнообразными формами досуга, приносящими радость творчества. Их достижения во многих областях традиционного искусства и национальной культуры давно очевидны и неоспоримы для специалистов, поскольку сопоставимы по уровню профессионального мастерства с художественными произведениями самого высокого класса.

Войтишек Елена Эдмундовна, доктор исторических наук, доцент, заведующая кафедрой востоковедения гуманитарного факультета Новосибирского государственного университета.

Червинская Людмила Валерьевна, студентка 5 курса отделения востоковедения гуманитарного факультета Новосибирского государственного университета. E-mail: orient@lab.nsu.ru.

* Работа подготовлена при финансовой поддержке гранта РГНФ «Игровые традиции стран Восточной Азии и антропологическая модель “человека культуры”» (проект № 14-01-00507).

Политические потрясения и социальные катаклизмы XX в. не убергли «людей культуры», которые веками были носителями и хранителями китайской национальной традиции. В настоящее время вместе с развитием информационных технологий, нарастанием модернизации и глобалистских тенденций в современном мире понятие *вэньжэнь* стремительно сужает свои границы: способность к синтезу искусств теряется, возрастает значение узкопрофессиональной деятельности¹. На смену понятию «человек культуры» зачастую приходят термины, конкретно обозначающие мастеров живописи, каллиграфии, различных процессуальных искусств. Этому способствует и нарастающая коммерциализация художественной деятельности, что идет вразрез с принципом «свободного служения музам», который проповедовали «люди культуры» прошлого.

При этом политическое руководство КНР осознает важность поддержания всех видов традиционного искусства, справедливо усматривая в нем идеологическую константу и устойчивые перспективы по противостоянию негативным факторам влияния западной культуры, что в итоге способствует укреплению национальной идентичности в современном многополярном мире.

В отличие от указанных факторов развития традиционной культуры, современное искусство Китая мало подчиняется контролю со стороны китайских политических деятелей и руководителей разных уровней. Феномен современного китайского искусства заключается в том, что оно не может восприниматься как культурное, политическое или экономическое явление в чистом виде. Китайская современность — это, в первую очередь, перестройка общественного сознания и психологии, без которой государство не в состоянии соответствовать требованиям мирового сообщества. Это касается и искусства, которое находится в тесной связи с культурно-экономическим развитием государства и часто рассматривается через призму социально-политических и экономических изменений в стране.

В китайском обществе долгое время господствовал прагматизм, который во многом ограничивал возможности индивидуального сознания. С окончанием в 70-х годах XX в. «культурной революции» и началом эпохи реформ китайское общество испытало большое потрясение, когда т.н. единое сознание, формировавшееся не одно десятилетие, перестало существовать, и перед страной остро встал вопрос о дальнейшей идеологической и культурной ориентации. Коммунистическая партия КНР вслед за экономическими, техническими разработками и революцией в сфере массовой информации взяла курс и на развитие идеологии, однако осталась непоколебимой в намерении искоренить плюрализм мнений.

Вслед за наметившимися общественными и политическими изменениями определенное потрясение испытала и художественная сфера: к 80-м годам в китайском искусстве наметились существенные идейные изменения, которые породили немало сомнений на тему искусства как такового.

Новым ориентиром для дальнейшего развития становится Запад, и с конца 70–80-х годов китайское искусство начинает активно включаться в мировой процесс, принимая опыт западных стран. Столетиями закрытая для внешнего мира, китайская цивилизация столкнулась с вызовом другой культуры, едва не потеряв самобытность. Это заставило китайских интеллектуалов задуматься о таких проблемах, как сравнение западной и китайской цивилизаций, и особенно — выявление значения достижений традиционной китайской культуры для развития современного искусства.

Начиная с 1985 г., китайское искусство переходит в новую фазу, развиваясь, в основном, за счет молодых художников. Формируется «Новое течение-85» (85' *мэйшу юньдун*) — отправная точка китайского авангардизма². В это время на авансцену китайского искусства выходит группа художников, родившихся в 50-е гг. и переживших «культурную революцию». Их искусство основывается на освобождении мыслей, на критике традиционных порядков, на реалиях сложившейся ситуации. Это молодое поколение начи-

нает постепенно перенимать опыт практически всех течений западного авангарда, отказываясь воспроизводить традиционное искусство.

Автором термина «концептуальное искусство» (англ. *conceptual art*) считается американский критик Генри Флинт, опубликовавший в 1961 г. эссе под таким названием³. Концептуальное искусство в качестве художественного движения возникло и оформилось в Нью-Йорке в 1965 г., когда художник Эдвард Кинхольц сформулировал особую концепцию, необходимую, по его мнению, настоящим картинам: «сокращение искусства до чистых идей, которые уже не играют никакой художественной роли»⁴.

Одним из первых теоретиков концептуального искусства был крупнейший художник-минималист США Сол Левитт, который изложил свою точку зрения относительно данного направления в «Параграфах о концептуальном искусстве»⁵, изданных в Нью-Йорке в 1969 г. В своей работе художник, размышляя о сущности концептуального искусства, определяет его как искусство, основным механизмом которого является идея. При этом автор утверждает, что искусство интуитивно и не обязательно логично, поскольку логика скрывает настоящие намерения художника и создает у зрителя иллюзорное ощущение понимания искусства. Концептуальное искусство, по мнению американского художника, не должно ориентироваться преимущественно на зрительные ощущения, поскольку не важно, понимает зритель задумку и концепцию художника или нет.

Благодаря переосмыслению западных тенденций в рамках собственной культуры и текущей политической ситуации китайские художники начали развивать такие направления, как «циннический реализм» (*ваньши сяньши чжуи*), «политический поп-арт» (*чжэнчжи бопу*), «вульгарное искусство» (*яньсу шиу*). Социально-политический контекст, а также эпатажные и агрессивные формы выражения заставили весь мир обратить внимание на китайский концептуализм и способствовали формированию нового специфического феномена современности.

Как известно, с 1990-х гг. в Китае реализуется экономическая модель социально-го рынка. Рыночная экономика расширяет пространство для свободного художественного творчества, что, в свою очередь, оказывает влияние на создание рынка современного искусства и оживление выставочной деятельности уже в международном масштабе. Китайские художники с того времени экспериментируют с заимствованными у Запада формами, пытаясь синтезировать собственный и полученный опыт для привлечения внимания публики, и часто становятся постоянными участниками зарубежных выставок. Предлагаемые коммерческими галереями внутри страны и за ее пределами произведения современного китайского искусства становятся товаром широкого потребления. Некоторые официальные китайские музеи развивают глобальные проекты, связанные с китайским концептуализмом как с важным элементом мирового современного искусства.

Китайское искусство под влиянием политических и экономических концептов начинает объединять в себе и художественные, и рыночные элементы. Однако современный глобальный художественный рынок все больше превращается в «политическую платформу китайской экономики»⁶.

Развивающееся на рубеже веков концептуальное искусство — символ новой эпохи, художественное и идейное течение, которое дало толчок новому осмыслению ценности искусства и ознаменовало переход от создания традиционных произведений к воспроизводству идей (концептов) художников. Произведения китайских концептуалистов, безусловно, привлекают внимание коллекционеров как выгодное капиталовложение. С другой стороны, они важны и для кураторов, экспертов по истории искусства, критиков, интерпретирующих их с идеологической, социологической и психологической точек зрения. Другими словами, концептуальное искусство становится новой интеллектуальной поддержкой для дальнейшего развития китайской культуры.

Согласно позиции известного китайского критика и деятеля искусств Гао Минлу, в Китае термину «концептуальное искусство» соответствует два понятия: *гуаньнянь шиу*

(«искусство идей»), которое ссылается на «общий смысл вещей в определенном контексте», и *гайнянь шиу* («искусство концептов»), которое относится более узко к заданному понятию или определению. При этом Гао Минлу отдает предпочтение первому варианту. В качестве источника для развития концептуального искусства на Востоке он, как и многие другие, видит чань-буддизм, «который поощряет ироническую чувствительность и отвергает привилегию любой доктрины в поисках просветления». Чань-буддисты верят, что истоки правды нужно искать не в логических и буквальных ответах, а в окружающем мире и отдают приоритет идеям, а не физическому объекту⁷.

В китайском концептуальном искусстве генерируются новые чувства и идеи, которые ведут к подчеркиванию его самобытности, что играет важную роль в интернационализации китайского авангарда. Для него характерны определенные тенденции и специфический круг проблем.

Говоря о данном направлении искусства, можно выделить несколько способов классификации его произведений. Так, произведения концептуального искусства можно разделить согласно особенностям их художественного языка. Большинству концептуальных работ присуща ироническая имитация, подражание (*фэнфан*), но при близком рассмотрении можно выделить ее разновидности: параллелизм, или интертекстуальность (*хуэньсин*); пародию (*сифан*); аллгорию (*юй и*)⁸.

Основой концептуализма по праву можно считать качественную идею, а формулировку — источником ее жизни: хорошее концептуальное искусство существует только при хорошей концептуальной формулировке. *Ироническая имитация* подразумевает подражание индивидуальной манере, стилю, характерным особенностям и стереотипам оригинала (в данном случае — определенным явлениям общественной жизни), причем степень комичности и утрированности определяется отношением художника к тому или иному явлению. Метафоры концептуалистов крайне уничижительны, а их основная мысль заключается в том, что искусство обладает самосознанием и способно оценивать общество. *Параллелизм, или интертекстуальность* — это прием, когда элементы целого ссылаются друг на друга разнообразными способами. Концептуальное искусство как таковое и есть проявление интертекстуальности: оно ссылается на социальные и политические явления, играет роль особой дискурсивной практики общества (при этом в одних произведениях параллелизм более явственен, чем в других). *Пародия* — еще один важный элемент концептуального искусства, которое стремится стать зеркальным отражением общественной жизни и мировых реалий. Пародия концептуалистов — это подражание, искажающее образец, превращающееся в насмешку и издевательство. *Аллегория* — прием, позволяющий художнику наглядно продемонстрировать суть явления, художественное выделение посторонних явлений с помощью конкретных предметов (животных, элементов повседневного использования, предметов антиквариата и др.). Аллегория часто присутствует в работах концептуалистов, но далеко не всегда.

Работы китайских концептуалистов можно классифицировать в соответствии с тематической направленностью их работ. Например, можно выделить работы только социальной или политической направленности, социально-политические, а также работы, обращающиеся к историческому прошлому, нейтральные работы, нацеленные лишь на самовыражение и т.д.

Наконец, все концептуальное искусство можно разделить на группы в зависимости от методов и художественных форм работ.

К первой группе относятся художники, использующие в своем творчестве *иероглифическое письмо* (например, Сюй Бин). Иероглифы, которые всегда играли важную роль в искусстве Китая, сохраняют свое значение и в концептуальном искусстве в качестве важнейшей отсылки к традиционной культуре. Кроме того, с помощью иероглифов художник может передать сообщение, понятное публике. Это направление называется концептуальной каллиграфией (*гуаньянь шуфа*).

Во второй группе — художники, использующие собственное тело для проведения художественных акций (например, Чжан Хуань). Такие художественные акции являются нетипичными для обыденной жизни, поэтому вызывают еще больший общественный резонанс. Это направление называется *искусством акционизма, или перформанса (синвэй шиу)*.

Третья группа — художники, которые специализируются на *инсталляциях (чжунанчжи шиу)* и демонстрируют свои идеи, помещая предметы в трехмерное пространство (например, Ай Вэйвэй). Такое искусство не имеет никаких ограничений, поскольку для реализации своего проекта художник может использовать любые предметы и материалы. Главной особенностью этого направления является то, что инсталляции, как правило, создаются на определенную тематику, заданную музеем или галереей (хотя бывает и наоборот: музеи подстраиваются под тематику, предлагаемую автором). Кроме того, очень важна связь между произведением искусства и аудиторией, поскольку без участия зрителя инсталляция теряет смысл.

Еще одно направление, набирающее обороты, — *концептуальное фото и видео (гуаньянь шиэ ин)*.

Китайский критик Ван Линь выделяет три основные категории художников: 1) те, кто занимается исследованием традиционной культуры и ее трансформации, а также анализом жизни китайцев сегодня (например, Чжан Хуань, Цю Чжицзе); 2) те, кто заимствует западные концепты и анализирует культурные явления, с которыми сталкивается современный человек (Чжан Синь, Сун Дун, Дай Гуаньюй); 3) те, кто интересуется культурным обменом между Западом и Востоком и изучает явления, с которыми сталкивается современное общество с точки зрения национальной принадлежности (Братья Гао)⁹.

Ни одна из предложенных классификаций не противоречит остальным, а напротив, служит инструментом для более глубокого анализа произведений. Все направления концептуализма появились практически одновременно и развивались параллельно, каждый своим путем, но их объединяло стремление использовать искусство в качестве социально-политического комментария.

В настоящее время в Китае концептуальное искусство и политика находятся в постоянном конфликте: концептуализм критикует политику и старается избежать политической ангажированности, присущей более ранним художественным формам, а политика, в свою очередь, критикует концептуализм за его излишнюю откровенность и эпатажность. В результате возникает проблема диалога официального, политически ангажированного искусства и концептуального искусства, которое фактически считалось подпольным в первый период своего существования.

На основе изученного материала можно выделить несколько основных проблем, волнующих китайских концептуалистов, работающих в области каллиграфии, акционизма, инсталляции или фото- и видеоарта.

Прежде всего, китайских художников волнует тема отношений между искусством и повседневной жизнью. В течение 80-х годов китайский авангард фокусировался на подрыве идеологических основ и освобождении художественного языка. Уже с начала 90-х годов концептуалисты обращают внимание на более широкий спектр социальных тем (например, снос и новая застройка в городах, бедность и условия жизни рабочих-мигрантов, роль ребенка в обществе, роль женщины, проблемы окружающей среды и т.д.) и работают для того, чтобы выйти за рамки повседневности и научить людей критически относиться ко всем явлениям, окружающим их.

В качестве примера можно привести работы такого художника, как Чжан Хуань. В 1994 г. он подготовил скандально известный и шокирующий перформанс («12 кв. м»), задуманный как экзистенциальное и социальное исследование. Идея заключалась в том, что художник, обмазанный медом и рыбьим жиром, просидел без движения несколько часов в общественном туалете. Данный перформанс, по задумке автора, отразил положение и ус-

ловия жизни людей, находящихся в самом низу социальной лестницы, подразумевая все те душевные травмы, которые они получали, контактируя с обществом. Он также имел в виду те личные обстоятельства жизни, которые он преодолевал, продолжая творить. Это было доказательством сопротивляемости тела к враждебно настроенной среде.

Художник Лю Болин, известный как «человек-невидимка», создает живые инсталляции, маскируясь под окружающую его среду. Его творчество представляет собой синтез инсталляции, боди-арта и в какой-то мере граффити. Самая известная серия художника — «Урбанистический камуфляж» («Hiding in the city») — была создана под впечатлением от сноса квартала современного искусства в Пекине в 2005 г.



Рис. 1. Лю Болин. «Единая идеология, пропаганда, воспитание»
(из серии «Урбанистический камуфляж») (2006).

Важными проблемами, затрагиваемыми китайскими концептуалистами, являются также политическое диссидентство и инакомыслие в качестве оппозиции нормативным художественным практикам, тема диалога между официальным и подпольным искусством.

Главный диссидент китайской современности — художник Ай Вэйвэй создает работы в жанре инсталляции и перформанса, резко критикуя правительство. После страшного землетрясения 2008 г. в провинции Сычуань самой яркой работой художника на выставке в мюнхенском Доме искусства становится огромная инсталляция, составленная из 9000 школьных рюкзаков и складывающаяся во фразу одной из матерей, потерявшей своего ребенка: «Она прожила счастливо семь лет в этом мире»¹⁰. Таким оригинальным образом художник выражает свое сострадание всем матерям погибших детей, в то же время критикует правительство за утаивание сведений о погибших и о коррупционных махинациях в строительном бизнесе. Художник известен и другими работами, вы-

полненными в стиле «политического активизма» (кроме акционизма он работает с инсталляциями и видео-артом).

Еще одна тема, привлекающая внимание художников, касается проблемы, что можно считать легальным и толерантным в КНР, и чем определяется политический климат современного китайского искусства. Концептуалисты работают с такими темами, как политическая цензура и культура пропаганды, проблема политического ангажмента и т.д.

В качестве наиболее ярких примеров можно привести работы художников-акционистов, выполненные на площади Тяньаньмэнь. Гонконгский художник Юн Хай в 2000 г. провел перформанс «Добрый день, Юн Хай». Во время своей акции художник прогуливался по площади, неся за спиной огромное пустое полотно и создавая «визуальный диалог с людьми, архитектурным пространством, историей и политическими табу». По требованию стражей порядка художник покинул площадь через 20 минут, хотя планировал завершить свой перформанс под портретом Мао Цзэдуна, повесив вместо него белое полотно и запечатлев это на фото. Целью акции было заставить людей включить воображение, однако, художник обнаружил, что «воображение также находилось под запретом на площади»¹¹.

Еще одна интересная работа принадлежит художнице Ма Яньлин. Она задокументировала себя, приставившей пистолет к виску под портретом Мао Цзэдуна. И хотя для нее перформанс совсем не имел политического подтекста, контекст площади Тяньаньмэнь добавил его. Изначально идеей акции была своеобразная игра: показать людям, что можно сделать нечто запретное¹².

Среди проблем, поднимаемых современными китайскими авангардистами, можно упомянуть следующие: цивилизационные изменения внутри страны (конфликт поколений, противопоставление традиций и современности, культурной и коллективной памяти); вестернизация и проблема влияния общества потребления в условиях социалистической идеологии; кризис культуры.

В 2011 г. критиками авторитетного издания «Art Review» художник Ай Вэйвэй был назван самым влиятельным человеком в искусстве благодаря серии инсталляций (2006–2012), в которых он использует предметы древней китайской культуры — вазы времен династии Хань (206 г. до н.э.–220 г. н.э.). Во время одной акции он разбил такую вазу и запечатлел этот факт с помощью фотокамеры. Данная инсталляция наполнена размышлениями художника о ценности искусства и обыденных предметов, а также о неустойчивом характере культурных явлений: люди должны критически подходить к собственной истории и современной реальности.

Художнику также принадлежат инсталляции «Цветные вазы», когда он покрывает предметы антиквариата разноцветной краской, включая сосуд, представляющий собой вазу стоимостью в 1 млн долларов с изображенным на ней логотипом компании «Coca-Cola». Свои абсурдные работы художник объясняет следующим образом: «Во время культурной революции они уничтожали все! Если ты разрушаешь что-либо, ты должен отдавать себе отчет в том, что ты разрушаешь...»¹³. Таким образом, протест художника заключается не только в том, что он публично уничтожает достояние цивилизации, — он делает это намеренно, отдавая себе полный отчет в содеянном.

Проблема межкультурного взаимодействия всегда волновала китайских художников. Одна из ключевых тем начального периода становления концептуального искусства в Китае касалась использования китайских концептов по западной методологии. Более того, перед художниками до сих пор остро стоит проблема качественного концепта. Удачная работа характеризуется соответствующим содержанием конфликтом, подходящим языком выражения и умением художника найти отклик у аудитории. Если исходить из этих критериев, по-настоящему ярких мастеров не так уж и много.



Рис. 2. Ай Вэйвэй. «Цветные вазы» (2010).

Таким образом, развитие концептуального искусства в Китае — это история становления специфического феномена, обращающего на себя пристальное внимание всего мира. За короткое время работы китайских мастеров не просто стремительно ворвались на международный художественный рынок (цены на них также резко возросли) — эти произведения стали важным посредником в диалоге между современным искусством Китая и искусством всего мира.

Вероятно, появлению данного феномена способствовало несколько факторов. Во-первых, стремительное развитие экономики Китая. Привыкшие к своему доминированию на политико-экономическом и культурном пространстве на протяжении всего XX в. страны Запада с усилением экономики и очевидным повышением международного статуса КНР в 90-х годах были вынуждены обратиться в сторону Китая и его культуры.

Во-вторых, особенности исторического развития страны. История китайского современного искусства — это отражение процесса развития государства. Вслед за стремительными изменениями в сфере политики и экономики большие перемены коснулись и художественных кругов.

В-третьих, следует учитывать тот факт, что китайский концептуализм, будучи «импортированным продуктом», во многом ориентируется на западного зрителя, развивается и распространяется за счет международных выставок и западных коллекционеров, которых привлекает сочетание известных принципов авангардного искусства (форма) с яркой национальной спецификой (содержание).

Наконец, одну из самых значимых особенностей китайского концептуализма составляет тематика работ художников. Китай в качестве главной стратегии и фокуса современного искусства выбрал общественно-политический дискурс. Требуя от искусства отражения реальности, китайское общество получает его в довольно жесткой форме. Метафоры концептуалистов зачастую критичны, негативны: бросая вызов современному обществу, они порождают чувство безысходности и даже отвращения. С другой стороны, эта критичность современного искусства уже давно стала элементом глобальной культу-

ры, что частично оправдывает эпатаж концептуализма. Это направление авангардизма рассматривает социальные и политические вопросы через призму китайских реалий, акцентируя внимание на сопоставлении их с международной ситуацией и демонстрируя сложность и многополярность проблем, с которыми сталкивается современное общество и государство.

Будучи включенным сегодня в мировое глобальное пространство, Китай не может не быть озабоченным проблемой сохранения своей культурной и национальной идентичности. В этом смысле со стороны властей идеологически оправданной становится всемерная поддержка представителей культуры и искусства. Однако с уходом старшего поколения «людей культуры» XX в., среди которых было немало знаменитых писателей, художников и каллиграфов¹⁴, перед китайским обществом остро встает закономерный вопрос, кто же дальше продолжит их традиции.

В связи с этим творчество представителей современного китайского авангардного искусства в известной мере претендует на эту роль. Они, несомненно, являются интеллектуалами: их произведения наполнены многочисленными историко-литературными аллюзиями. Как и средневековые «люди культуры» *вэньжэнь*, они часто обращаются к культурному наследию прошлого и в определенном смысле стремятся к синтезу различных видов искусств. Художники-авангардисты, как и их предшественники, сознательно используют разнообразные игровые практики, и, смело экспериментируя и «играя» с образами и формой, ломают стереотипы и зачастую переходят рамки дозволенного. Характерно, что современные концептуалисты, провозглашая право «творить искусство» не столько за самим художником, сколько за обычным человеком, по сути повторяют главные идеи «людей культуры» прошлого, которые предпочитали творить на досуге.

С другой стороны, полностью считать их продолжателями традиций интеллектуалов *вэньжэнь* мешает несколько обстоятельств. Во-первых, в их творчестве прослеживается намеренная тенденция смещения акцентов с традиционных эстетических ценностей в сторону современных, отчасти сформированных под влиянием контактов с западной культурой. Во-вторых, эстетика концептуализма подразумевает, что искусство создается именно в контексте текущего момента. Критикуя и комментируя действительность, искусство в этом смысле провоцирует человека на размышления и поиски ответа на насущные вопросы. Кроме того, такие факторы, как социально-политическая направленность художественных произведений, привязка к проблемам современности, поданным через призму нарочитой эпатажности и «антиэстетики», прагматичность и коммерциализация искусства, создают преграды на пути смыкания эстетики концептуалистов с эстетической системой «людей культуры» прошлого.

Пойдут ли дальше художники-концептуалисты по пути сближения с традиционной эстетикой интеллектуалов *вэньжэнь*, подразумевающей гармонию человека и природы, а также насколько искусство Китая в целом будет способно отвечать вызовам современности, покажет будущее, но в любом случае китайское концептуальное искусство стоит на страже социально-политических интересов огромной страны, и его игнорировать невозможно.

-
1. Войтишек Е.Э., Измайлова М.В. «Человек культуры» *вэньжэнь* и развитие китайского искусства лаговоний: опыт культурно-антропологического исследования // Вестн. Новосиб. гос. ун-та, Сер. История, филология. 2014. Т. 13, вып. 4: Востоковедение. С. 122–123.
 2. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: диссертация... кандидата искусствоведения. М., 2008. 212 с.
 3. Flynt H. Essay: Concept Art // Henry Flynt “Philosophy” (Электрон. версия эссе из «Антологии» 1963 г.). URL: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html> (дата обращения 15.12.2012).
 4. Там же.

5. *Левитт С.* Параграфы о концептуальном искусстве / пер. П. Жураковской // Художеств. журн. М.: ИМА-пресс. 2008 (69). URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/> (дата обращения: 11.10.2012).
6. *Пу Цзе.* Вэйшэнмэ ши дандай ишу [Зачем нужно современное искусство?]. Шанхай: Шанхай дасюэ чубаньшэ, 2011. С. 110.
7. Гуаньнянь ишу: цюаньцю ишудэ цзичу, хайши ишудэ чжунцзе [Концептуальное искусство: основа глобального искусства, или конец искусства // Эстетика и искусство глобализации]. Чэнду: Сычуань жэньминь чубаньшэ, 2007. С. 18–21.
8. *Ван Цзехун.* «Юйянь» дэ ишущзопинь — дандай чжунго гуаньнянь ишудэ сюцысин сян цзици бяочжэн [«Аллегоричные» произведения искусства — риторика и характеристики концептуального искусства современного Китая // Точка зрения]. Ухань: Ухань дасюэ чубаньшэ, 2011. С. 26; *Он же.* Дандай чжунго гуаньнянь ишудэ сюцы юйяньлунь [Обсуждение образного языка концептуального искусства современного Китая // Теорет. исслед.]. Ухань, 2013. С. 11.
9. *Wang Lin.* Conceptual art and the China experience. Chongqing, 2000. URL: <http://www.chinese-art.com/Contemporary/volume3issue1/feature.htm> (дата обращения: 10.12.2014).
10. *Ai Weiwei.* Without fear or favor [Ай вэйвэй цзилупянь: гунпин; Документальный фильм об Ай Вэйвэе «Справедливость»]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=FjfNF55hUZg> (дата обращения: 23.12.2014).
11. Цит. по: *Valjiakka Minna.* Performance art at Tian'anmen // Kontur. 2010 (20). Р. 24.
12. Там же. Р. 26.
13. *Ai Weiwei.* Op. cit.
14. Вплоть до недавнего времени в Китае официально выделяли шесть современных представителей сообщества «людей культуры» *вэньжэнь*, что отразилось в устойчивой аббревиатуре Лу–Го–Мао–Ба–Лао–Цао. Под этими фамильными знаками зашифрованы имена классиков литературы XX в.: Лу Синь (1881–1936), Го Можо (1892–1978), Мао Дунь (1896–1981), Ба Цзинь (1904–2005), Лао Шэ (1899–1966) и Цао Юй (1910–1996). Будучи не только маститыми писателями, видными каллиграфами, но и талантливыми учеными, литературными критиками, авторитетными общественными деятелями, именно они олицетворяли энциклопедически образованных людей, сопоставимых с представителями традиционной когорты *вэньжэнь* (*Войтишек Е.Э., Борджигид А., Карпова Т.К., Измайлова М.В.* Традиционный китайский праздник каллиграфии в Павильоне Орхидей и судьбы китайских интеллектуалов // Вестн. Новосиб. гос. ун-та, Сер. История, филология. 2012. Т. 11, вып. 10: Востоковедение. С. 172).