В.Б. КОШАЕВ

Профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

ВАН НАДЯ

Аспирант факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: 515694747@qq.com

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor department «History and theory of decorative arts and design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University
e-mail: koshaev@gmail.com

WANG NAJIA

Postgraduate student at the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
e-mail: 515694747@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_392_406

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ В УСЛОВИЯХ КОРОНАВИРУСА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЖУН БЯО (ZHONG BIAO) В КИТАЕ

ARTISTIC EXPLORATIONS IN THE TIME OF CORONAVIRUS, USING THE EXAMPLE OF THE WORK OF ZHONG BIAO IN CHINA

В статье рассматривается творчество художника Чжун Бяо (Zhong Biao) в период эпидемия COVID-19 в Китае, которая началась в декабре 2019 года в городе Ухань и продлилась официально до марта 2022 г. Анализируются художественно-творческие вопросы этого периода и изменения в творческом видении — тематике и художественной форме. В тексте раскрываются идея ответствен-

ности и новаторский дух современных китайских художников в особый период и то, как они используют средства искусства, чтобы выразить размышления о судьбе человечества и мира.

This article examines the work of artist Zhong Biao during the COVID-19 epidemic in China, which began in December 2019 in Wuhan and officially lasted until March 2022. It explores artistic and creative issues of this period and changes in his artistic vision—themes and artistic form. The text explores the responsibility and innovative spirit of contemporary Chinese artists during this special period and how they use artistic means to express reflections on the fate of humanity and the world.

Ключевые слова: живопись, современное китайское искусство, модернизм, коронавирус, Чжун Бяо, художественная традиция.
Keywords: Painting, modern Chinese art, modernism, coronavirus, Zhong Biao, artistic tradition.

Лицо современного художественного Китая определено поиском форм, имеющих значение для цивилизационного самоопределения художников и в своей стране, и за рубежом. Особенность состоит в экзистенциальном понимании художественной задачи, и парадокс в том, что существует невидимая ментальная связь современного искусства с прошлой традицией, и важно обговорить эти особенности, так как они слабо постулированы в искусствознании.

В связи с этим, важен тезис о том, что оценка современного китайского искусства средствами исторического российского искусствознания должна учитывать различие двух культурных типов сознания: Китая и России. Различия касаются, во-первых, специфики китайского миропонимания, где программа формы сохраняет в определенной степени представления о «Дао» (пути) и «Ничто» (зажизненной реальности), и, во-вторых, именно это объясняет в произведениях китайских художников отсутствие психологической экспоненты художественной формы. Нет необходимости в трактовке индивидуального характера и раскрытия антропологического естества чувственной жизни. Этот аспект обусловлен категорией недвойственности (адвая) в буддизме, прежде всего в Махаяне, — это концепция, указывающая на то, что разделение реальности на

субъект (я) и объект (мир), сансару и нирвану, «это» и «то» является иллюзией. Это не слияние с Богом, а понимание отсутствия независимого существования умов и явлений.

В российской художественной культуре условием всех видов искусств и особенно художественной образности изобразительного искусства как суверенного представления о мире является категория «Судьба» (этимологической основой которой является Божий Суд) и Образ Бога-Личности, в отношении к которому человек как образ и подобие «исследуется» в духовном отношении с помощью средств выявления телесной правды личности, в которой проявлен замысел Любви и Жертвенного Подвига. Тогда можно сказать, что российская программа искусства двадцатого столетия сформировала особое неоклассицистическое понимание художественных задач, во внутреннем содержании которого порой незримо присутствует авангардная предметность формы, то есть речь о том, что русское и китайское искусство укоренено каждое в собственной художественной специфике

Уже в начале нашей эры китайское искусство достигло удивительных прозрений эстетической формы — природных состояний, образов растительности животного мира. Интерес к такому пониманию формы в европейской и русской среде возник уже, правда из других побуждений, в эпоху модерна. Однако психологическая экспонента для китайского искусства часто остается недоступной, или, во всяком случае, она имеет своеобразие в виде «метапсихологической обезличенности», и это нуждается в особом постулировании законов на основе, в том числе и при рассмотрении современного искусства.

Выявление различий должно способствовать пониманию глубинных характеристик образной системы в ее национальных координатах.

Китайская реальность искусства 2-й половины XX — начала XXI века соответствует неотрадиционализму китайской философии. Об этом и свидетельствует, в частности, отсутствие психологической составной в характере образности в китайском искусстве. Это отдельный вопрос, который важно будет рассмотреть подробнее. В настоящей статье мы остановимся на эволюции концептуальных, идеологических изменений в китайском искусстве указанного времени. Выявление этого во взаимосвязи с социально-культурными процессами и определение факторов влияния на различных этапах художественного творчества важно ввиду возникшего интереса современных китайских художников к области экзистенциальных поисков современными средствами выражения в искусстве.

Материалом для этого избрано творчество Чжун Бяо.



Рис 1. Чжун Бяо. Прохожие нового города（新都市过客）, холст, масло, 114×147 см, 2003

Чжун Бяо родился в Чунцине 11 ноября 1968 года, и его творческая карьера тесно связана с развитием города. В 1991 году он окончил факультет масляной живописи Чжэцзянской академии изящных искусств. В настоящее время он является доцентом Сычуаньской академии изящных искусств и членом Китайской ассоциации художников. Он работает и живет в крупнейших муниципалитетах центрального подчинения Китая Пекине и Чунцине. В молодости он был известен своими картинами на городскую тематику и был пионером в этой области. Такие работы, как «Прохожие нового города» (рис. 1), помещали реалистичные городские элементы на сюрреалистический фон. Творчество Чжун Бяо сочетает в себе элементы истории и современности, Востока и Запада, формируя уникальный художественный стиль, демонстрирующий размышления о социальной реальности и человеческом существовании. Его работы представлены во многих художественных музеях в стране и за рубежом, таких как Национальный художественный музей Китая, Сингапурский художественный музей, Гонконгский музей M+ и т. д. Кроме того, он опубликовал такие книги, как «Манифестация — мир образов Чжун Бяо» и «Словарь Чжун Бяо». Это важно как именно искусствоведческая позиция автора как теоретика искусства. Среди характерных работ — «Кембрий», которая была выставлена в 2022 году в Художественном музее Академии изящных искусств Сычуани, и «Ланьшэн» — в художественном музее Чжэцзяна в 2020 году. Важно сказать, что влияние Чжун Бяо в области искусства постепенно расширяется [1, с. 14].

Творчество Чжун Бяо характеризует Хуан Липин в книге «Манифестация — мир образов Чжун Бяо». Здесь автор системно рассматривает художественную эволюцию метода мастера, уделяя особое внимание идее проявления состояния через форму. Он использует для этого средства живописи, туши, инсталляции, мультимедийных технологий. Важен углубленный анализ взгляда на философию времени, пространства и

энергии, что представлено в каталожных работах, и это важно для оценки историографии о творчестве Чжун Бяо.

Другие исследователи уделяют особое внимание конкретным художественным школам или направлениям. Так, книга Ван Цяна «Исследование визуальной коммуникации в китайской поэзии», опубликованная издательством «Китайское издательство социальных наук» в 2020 году, посвящена углубленному исследованию визуальной коммуникации в четырех темах. В книге предпринята попытка обрисовать общую схему визуальной коммуникации в новой китайской поэзии, изначально создать исследовательскую и базу для визуальной коммуникации в поэзии и в дальнейшем углубить исследование коммуникации в китайской поэзии [2, с. 192]. Ван Цян обсуждает работы Чжун Бяо и оценивает символическое использование символов в поэтическом пейзаже как сублимацию регионального лиризма образа в космическую картину общности человеческих судеб. Эта книга оказала глубокое влияние на теоретические построения и практическое направление китайского модернизма и современного искусства в целом.

В академическом художественном журнале «Современное искусство», который издается Шанхайским издательством живописи и каллиграфии под редакцией Лу Фушэна, в 4-м номере за 2020 год, в колонке «Live» этого номера, опубликована статья под названием «“Все бесконечно” — приближаясь к вселенной образов Чжун Бяо», в которой обсуждается Чжун Бяо и анализируются работы и выставки Чжун Бяо с 2015 по 2019 год [3, с. 18].

С 2010 года Чжун Бяо постепенно уменьшал зависимость изображения от конкретных фигуративных мотивов. Идейно это соответствует в буддизме понятию «хаос» как первозданной чистоте (Пракрити-прабхасвара), в которой еще не возникли жесткие концептуальные конструкции. Это позволило автору создать некоторую непредсказуемость фигуративного результата в средствах цветовой абстракции. Такова работа «Натуральные яйца» и др. В 2020 году картина выставлена в художественном музее Остерхаус в Хагене, Германия [4, с. 20].

Следует сказать, что основной интерес Чжун Бяо сосредоточен в масляной живописи, но для него характерно и объединение элементов структур науки и техники под углом философии и космологии. Основная цель, на наш взгляд, состоит в создании особых визуальных перцептов, объясняющих взаимосвязь между реальностью и чувственной энергии

ее созерцания. Также автор создает «форму» на волне глобализации и цифровизации, и его искусство всегда обращено к вопросу: как соединить неосязаемое с осязаемым, а вечность с мгновением. И в основе творческого метода автора лежит стремление к синтезу изображения, инсталляции и элементов технологии для создания многомерной художественной композиции. Его художественная концепция претерпела философскую эволюцию от социального, исторического взгляда на мир до космологии, что созвучно с концепцией Татхагатагарбхи (природы Будды), согласно которой просветление не достигается извне, а изначально присутствует в каждом существе, скрытое временными омрачениями. В последние годы в своем творчестве он обратился к теме бесконечной вселенной [5, с. 7].



Рис 2. Чжун Бяо, Энергетический мир (能量世界), Бумага, тушью, акрил, 198×494 см, 2020

На раннем этапе (1990) Чжун Бяо обращал внимание на столкновение культур в период социальных преобразований и сопоставлял древние и современные образов как своего рода пространственно-временные дислокации и конфликта идей. Например, картина «Один из городских прохожих» (другое название «Городские прохожие и дворец Юнлэ»), созданная в 1991 году (рис. 3), показывает связь приемов традиционной фрески и мотивов современного городского пейзажа. Она была выставлена в пекинском художественном учреждении Yikaixuan в 2008 году, расположенном в пекинском районе искусств, специализирующегося на произведениях современного искусства

С 1994 и по 2004 год Чжун Бяо начал нарочито упрощать язык рисунка, создавая «ощущение незавершенности» с помощью контуров, выполненных углем, и частичной раскраски композиции, например, в таких работах, как «Город одного человека». На этом этапе он сосредоточился на том, чтобы скорректировать ритм картины и найти баланс между фигуративным и абстрактным.

Эпидемия COVID-19 существенно повлияла на художника в направлении ассоциативного видения формы. События и переживания подтолкнули Чжун Бяо к более глубокой стадии того, что для себя он определил как проявление формы. Персональная выставка в художественном



Рис 3. Чжун Бяо, Один из городских прохожих (都市过客之一), холст, масло, 100×81 см, 1991

музее Сычуаньской академии изящных искусств в 2022 году была посвящена результатам этой трансформации. Основные работы, представленные на выставке, — «Хунменг», «Кембрий», «Ордовик» и другие — полностью выходят за рамки изображения конкретных объектов и посвящены художественному осмыслению Вселенной и Жизни.

«Хунменг». Это понятие из концепции древнекитайской философии и мифологии, означающей изначальную пневму (ци) — хаотическое состояние до образования Вселенной. На картине преобладает темно-синий цвет, воссоздающий по идее автора первобытную атмосферу, в которой мир еще неразделим. В 2023 году она была выставлена в художественном музее Цуй Чжэнькуань в Сиане.

«Кембрий». В картине показан критический период великого зарождения жизни на Земле, и жизненную энергию мастер интерпретирует через всплеск и поток цвета и текстур. В 2023 году она также выставлена в художественном музее Цуй Чжэнькуань в Сиане.

«Ордовик» (рис. 4): самая крупная живописная инсталляция в творчестве Чжун Бяо. Картина содержит несколько пустых рам для картин — пустая рамка для картин символизирует то, что еще не выражено, и означает некоторую прелюдию мира. В контексте эпидемии это стало метафорой невидимого вируса и незавершенной человеческой судьбы. Она выставлена в художественном музее Сычуаньской академии изящных искусств в 2022 году. По сути, образ определяется не столько формой произведения, сколько актуальной для времени идиомой неизвестности.

Таким образом, в основе творчества Чжун Бяо лежит живопись, объединяющая изображения, инсталляции и технические моменты форм, которые способствуют созданию из отдельных перцептов многомерной художественной сцены. Его художественная концепция претерпела изменения в переходе от выражения социально-значимых идей до космологических явлений. На его полотнах могут присутствовать персонвжи раз-

ных эпох: образы служанок династии Тан, современных городских «белых воротничков», будущие астронавты, а космические звезды соседствуют с уличным мусором. Художник больше не ограничен физическим временем и пространством и позволяет себе «создавать» субъективные, психологические и философские образы и состояния как космическое время и пространство. Искусство перестает быть историей человека и общества, но становится полем, в котором присутствуют объекты и субъекты разных эпох.

Это свидетельствует о том, что характерные для восточных культур гностические представления о происхождении, причине и следствии, непостоянстве, порядке, порождаемом хаосом и другие присутствуют в бытовой повседневности. Его картины благополучны и шумны, но их суть заключается в спокойном наблюдении и созерцании законов Вселенной, где собирается и рассеивается то, что в восточных культурах именуется кармой.

Это соотносится с тем, что можно назвать преобразованием духовного ядра национальной культуры. И это характеризует огромный потенциал искусства как материала и основы философского мышления в средствах художественной интерпретации. Чжун Бяо — художник, и его вклад в искусство и художественную науку специфичен именно художественным высказыванием, то есть текстовой интерпретацией. Благодаря собственной художественной практике, преподаванию философии, планированию выставок и публичным выступлениям, он сформировал уникальный вид художественной критики в действии.

Актуальность художественной дилеммы и момент ее нового понимания возникли у автора ввиду глобальной эпидемии. Эпидемия COVID-19, начавшаяся в конце 2019 года, явилась не только глобальным кризисом общественного здравоохранения, но и оказала системное воздействие на сферу культуры и искусства. По данным ЮНЕСКО, более 80 % учреждений: музеи, театры и др. были вынуждены закрыться. Многие художники погрузились в то, что можно назвать экзистенциальным кризисом. В этот особый исторический период художественное творчество сталкивается с двойной проблемой: материального и духовного кризиса. В условиях изоляции, ограничений на поездки и отмены выставок современные китайские художники вынуждены переосмысливать свой творческий путь и художественные перспективы формы.

Практика художника Чжуна Бяо представляет собой очень показательный пример такого изменения — он не только пережил этап распространения транснациональной эпидемии, но и превратил кризис в воз-

можность для создания прорывов в художественной методологии, создав первую серию работ на тему эпидемии. Картины были представлены на европейских выставках. Для себя художник выдвинул инновационную теорию проявления «государства в форме искусства». Он анализирует, как эпидемия стала катализатором трансформации современного процесса искусства и реакцию художников с точки зрения творческих тем, форм самовыражения, теоретических построений и культурных стратегий.

Творческая практика Чжун Бяо во время эпидемии началась с транснационального путешествия, полного неизвестности, которое стало важным источником и идеологическим катализатором для его последующих творений. В начале 2020 года, когда в Ухане разразилась эпидемия, Чжун Бяо оказался в ее центре. Он прибыл в Ухань 20 января, чтобы провести экскурсию по запланированной персональной выставке. Этот момент времени имеет историческое значение: публичное объявление о COVID-19 в Китае произошло всего через 35 часов после того, как Чжун Бяо покинул Ухань, город с населением в 10 миллионов человек, когда было объявлено о «закрытии города».

Что еще более важно, в условиях распространения глобальной эпидемии Чжун Бяо принял нестандартное решение: провести персональную выставку в Германии. 11 марта 2020 года, когда в Европе начала разгораться эпидемия, он все же отправился в путешествие в Германию, чтобы принять участие в персональной выставке «Манифестация», проходившей в музее Остхаус Хаген. За этим решением стоит не только настойчивая художественная приверженность (подготовка выставки длилась полтора года), но и приверженность философии художника извлекать выгоду из ситуации: «У каждой дороги свой ландшафт и предначертанная судьба. Бесполезно жаловаться и быть пессимистичным. Извлекать выгоду из ситуации и постоянно планировать новые направления действий, основываясь на существующем положении вещей и видении будущего, — это территория, на которую может распространяться субъективная инициатива» [4, с. 20].

Жизнь в Германии оказалась полна драматизма. 13 марта, всего через два часа после того, как выставка была открыта, художественный музей внезапно получил срочное уведомление от правительства о ее приостановке. Чжун Бяо описал этот момент как «воплощение» своей художественной философии — «Все уже существует, только становится видимым, когда проходит» [7, с. 64]. Столкнувшись с этой неожиданной ситуацией,



Рис 4. Чжун Бяо, Ордовик (奥陶纪), холст, масло, 344×842 см, 2022

он и команда кураторов быстро скорректировали свою стратегию, превратили выставку в онлайн-экспозицию и использовали короткий «период ожидания» для завершения натурных съемок.

Эпидемия не только привела к обновлению материалов для творчества, но и способствовала углублению и систематизации художественной методологии Чжун Бяо. Во время карантина он глубоко задумался о природе взаимоотношений между вирусом и человеком и выдвинул художественную теорию «проявления в форме». Эта концепция стала основной, руководящей идеологией его творчества во время эпидемии. Согласно определению Чжун Бяо, «статус» — это универсальная связь и скрытая кинетическая энергия внутри вещей; «форма» — это видимость «статуса», объединяющегося в определенном времени и пространстве» [Там же]. Эта теория подчеркивает, что основной задачей художественного творчества является раскрытие энергетической взаимосвязи и контекста возможностей, скрытых за внешним видом реальности, а не простое копирование видимого мира.

После возвращения в Пекин 14-дневный карантин стал особым окном для наблюдения за эпидемией в обществе. Около карантинного помещении в отеле, где разместилась «группа контроля температуры тела», состоящей из более чем 100 человек, появились розы и тысячи бумажных журавликов, прикрепленных к двери, которые принесли иностранные студенты.

Эпидемия по мысли Чжун Бяо, предоставила возможность для проверки того как страх может быть преодолен формами социального поведения — от социальной дистанции до общенациональных реакций, от экономических моделей до культурного самовыражения — эта диалектическая взаимосвязь между «невидимым» и «видимым» является основным содержанием, которое искусство должно улавливать и выражать. Это понимание позволило его творчеству выйти за рамки простых эпидеми-



Рис 5. Чжун Бяо, 2020 год нашей эры (公元2020), холст, масло, 400×900 см, 2020

ческих записей и начать философскую дискуссию о природе существования и о характере отношений в формуле «вызов-ответ».

Опираясь на эту теорию, Чжун Бяо создал две масштабные работы — «Энергетический мир» (рис. 2) и «Сообщество». Эти две работы также стали первыми произведениями искусства на тему эпидемии, официально выставленными в художественных музеях Европы [8, с. 301].

В работе «Энергетический мир» гигантские маски используются в качестве основного образа для деконструкции и реорганизации знаковых сцен знаков глобальной эпидемии. На снимке появились такие элементы, как талисман Олимпийских игр 2020 года в Токио (символ отмененной Олимпиады), башня Желтого журавля в Ухане (первое место распространения эпидемии) и грузовой самолет, полный масок (символ международной помощи). Особенно стоит отметить, что Чжун Бяо использовал беспрецедентную визуальную плотность, сочетая проницаемость чернил и покрытие акрилом, чтобы создать плавный язык невидимого проявления вируса. Контур вируса на картинке оставлен пустым, символизируя отсутствующее присутствие, в то время как сцена исчезновения человечества является метафорой глобального отключения культуры. В настоящее время работа хранится в художественном музее Остерхаус в Хагене, Германия [9, с. 18].

Другая работа «2020 год нашей эры» (рис. 5) была выставлена в Уханьском художественном музее в октябре 2020 года, сразу после того, как Ухань был разблокирован. В настоящее время эти работы находятся в коллекции художественного музея Ухань Хэ. Эта работа размером 400 х 900 см является «завершенной работой» художника на тему эпидемии, создающей исторический «момент проявления». Такие события, как закрытие Уханя и глобальная противоэпидемическая кампания, сведены в одну картину, образуя вертикальную суперпозицию «прошлое — настоящее — будущее». Уделяется больше внимания появлению космологии как

повествования о человеческом сообществе. На картине жизнь (например, карантин, медицинский персонал) и макрособытия (данные о глобальных эпидемиях, операции по оказанию помощи при стихийных бедствиях) взаимопроникают друг в друга, отражая попытку «совмещения взгляда на жизнь в реальном мире с космологией энергетического мира» [8, с. 271]. Выставка в Ухане, где зародилась эпидемия, стала своего рода историческим ритуалом и средством излечения коллективной травмы.

Сходство между картинами Чжун Бяо «2020 год нашей эры» и «Энергетический мир» отражает системную реакцию художника на глобальный кризис с точки зрения творческой философии, исторического контекста и художественной методологии. Обе работы пытаются развеять противостояние между индивидуумом и коллективом. Для подчеркивания универсальности глобального катаклизма используется тема исчезновения человечества. Картина «2020 год нашей эры» использует сочетание микрообразов, таких как медицинское обслуживание и изоляторы, с макрообразами — призывом к созданию общественного сопереживания.

«2020 год нашей эры» — это углубленный и локализованный ответ на «Энергетический мир». Первый абстрагирует и демонстрирует невидимую силу вируса на космическом энергетическом уровне, в то время как второй концентрируется на травме и ее излечения в эпическом измерении человечества. Оба они опираются на один и тот же набор художественных формулировок, что и корневая система, и растут на обоих концах философских размышлений и исторической гравюры, соответственно, формируя двустороннюю интерпретацию Чжун Бяо ковид-эпидемии.

Работа «Сообщество» представляет картину мира после исчезновения вируса — глобальные достопримечательности (такие как египетские пирамиды, Эйфелева башня в Париже и т. д.) удивительным образом соединены в картине, в то время как новый коронавирус представлен полой формой, как будто вирус исчез, оставляя только следы прошлого; точно так же исчезли и люди, мир приостановлен, и порядок ждет своего восстановления. Эта композиция выражает размышления Чжун Бяо о судьбе человечества в постэпидемическую эпоху: перед лицом кризиса глобализации все культуры, страны и народности и неразрывной общности судеб мира. Согласно имеющейся в настоящее время общедоступной информации, эта работа все еще хранится в художественном музее Остерхаус в Хагене, Германия [4, с. 20].

Таким образом, для Чжун Бяо эпидемия является мощным «пробирным камнем» и ускорителем. По сравнению со своими предыдущими работами, он больше фокусируется на грандиозных социальных, исторических повествованиях и универсальной космологии, с точки зрения тематики, а также исследует взаимосвязь между множеством времен и пространств; с точки зрения использования символов, он использует широкий спектр исторических, культурных и потребительских символов для сюрреалистических коллажей, чтобы создать сложный и странный мир образов.

Напротив, в ответ на конкретные глобальные кризисные события (эпидемия COVID-19) тема становится более целенаправленной, более реалистичной и соответствующей времени. Также появляется большое количество специфических символов, непосредственно связанных с эпидемией (таких как маски, защитная одежда, структура вируса, нуклеиновая кислота, которая используется как метод обнаружения вируса и т. д.). Усиливается повествовательный и документальный характер изображения. В контексте эпидемии методология «проявления состояния через форму» была применена на практике и получила более глубокое воплощение и актуальность реакции искусства на реальный кризис стала более яркой.

Чжун Бяо не одинок в новом повороте искусства и его связи с поисками художественной формы, и метапсихологическая характеристика отмечается у других авторов. Так, это можно отметить у Вэйшаня, одного из самых влиятельных современных китайских скульпторов, который использовал белый мрамор для создания скульптуры «Миссия» высотой 2,2 м. На ней изображена молодая женщина — военный врач, одетая в защитную одежду, поднимающая правую руку в торжественном приветствии. Символы белого мрамора в Китае означают духовную чистоту, изысканность и элегантность, благоприятность, красоту, важные понятия в историческом и культурном наследии, художественных и духовных исканиях. Эта работа находится в коллекции Национального музея Китая с 2020 года. Она участвовала в первой Уханьской биеннале в 2022 году. Профессор Тяньцзиньской академии изящных искусств Цзин Юмин был также обеспокоен эпидемией. Его скульптура «Призвание» на тему борьбы с эпидемией была выставлена в Национальном художественном музее Китая в 2020 году. Эта работа сделана из армированного стекловолокном пластика и имеет размер 75x70x80 см. На ней изображен момент, когда пожилой врач надевает перчатки, собираясь войти в опасную зону.

Таким образом, короновирусная эпидемия стала кризисным событием в культуре и оказала глубокое влияние на современное искусство Китая на многих уровнях. Художники, представленные Чжун Бяо, пережили этот кризис, претерпев многослойную трансформацию: с точки зрения творческих тем — от изображения социальных явлений до исследования взаимосвязи человека с космической энергией; а с точки зрения художественного языка — от коллажей экзистенциального выражения до философского постулата «формы и подобия»; также с точки зрения культурной стратегии — от местных тем, до глобального диалога.

С широкой точки зрения, китайское современное искусство в период эпидемии представляет собой своего рода попытку «реконструкции смысловых отношений» — в условиях физической изоляции и социального отчуждения искусство стало значимым звеном, соединяющим личность и человеческую судьбу, видимую реальность и невидимую энергию, текущий кризис и вечное существование.

Таким образом, опыт Чжун Бяо открывает уникальную перспективу для изучения того, как эпидемия глубоко повлияла на современное китайское искусство. В этой статье прослеживается изменения творческих методов с помощью подсказок времени и анализируется процесс авторского понимания тезиса проявляющаяся форма и интерпретируются репрезентативные работы, с точки зрения современного искусства. Такая характеристика важна для перспективы сопоставления того, как в русском искусстве новая авангардная предметность искусства и тенденции неоклассицизма в двадцатом веке повлияли на все русское искусство. И сопоставление творческих измерений может пролить свет на особенности индивидуального самовыражения в Китае в характере человеческой судьбы и в итоге в общем влиянии эпидемии на концепции современного искусства Китая.

Случай с Чжун Бяо показывает, что эпидемия не только изменила тему творчества художника, но фундаментально повлияла на способ наблюдения за миром и способствовала трансформации современного искусства в направлении его изучения.

Список литературы:

1. *Ван Линь.* Инсайт — личное творчество Чжун Бяо // Современные художники. — 2019. — № 2.

2. *Ван Цян.* Исследование визуальной коммуникации в новой китайской поэзии. Китайская пресса социальных наук. — Пекин, 2020. — 331 с.

3. *Дао Цзы*. Художественная софистика Чжун Бяо // Шаньхуа, — 2002. — № 7.

4. *Донг Фан*. Философский путь живописи: персональная выставка Чжун Бяо // Восточное искусство. — 2007. — № 19.

5. *Инь Суцяо, Чжун Бяо*. Комплексный эффект, естественное образование: Интервью с Чжун Бяо // Китайская живопись маслом. — 2010. —№ 2.

6. *Рао Цюн, Ли Сян*. Новые идеи для развития китайского арт-рынка в постэпидемическую эпоху: размышления, вызванные лекциями Коэна и Новой коронной эпидемией // Красота и время. — 2021. — № 3.

7. *Тайфен Белкин*. Все бесконечно: Приближение к Вселенной образов Чжун Бяо // Современное искусство. — 2020. — № 4. — С. 64–67.

8. *Хуан Липин*. Манифестация — мир образов Чжун Бяо / Шанхайская культурная коммуникационная. — Шанхай, «Саньлянь», 2021. — 371 с.

9. *Чжун Бяо*. Ван Хунчжоу. Источник Чжун Бяо принадлежит ему, и его направление не имеет границ // Восточное искусство. — 2013. — № 9.