

РОЛЬ КОСТЮМУ ЯК ХУДОЖНЬОГО ЗАСОБУ ТІЛЕСНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В СУЧАСНІЙ СКУЛЬПТУРІ КИТАЮ

ID ORCID 0009-0006-4871-1620

Яньбо СУН

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
 ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Стаття присвячена дослідженню костюма як важливої складової образно-пластичної системи у сучасній скульптурі Китаю. Розглядаються три ключових напрями репрезентації художнього потенціалу фігуративної скульптури, які звертаються до виражальних засобів реалізму, умовної формальності й абстрагування. Висновками дослідження є те, що в художній мові сучасної скульптури костюм виконує роль маркера тілесної репрезентації. Залежно від конкретики художнього завдання це набуває або стверджувальних (моделювання ліній, форм та площин тіла), або діалогічних конотацій (контртілесність, вираження протидії природного та штучного). Наявність у сучасному репертуарі скульптури декількох альтернативних способів інтерпретації костюма як художнього пластичного засобу надає митцям можливість збагатити образну амплітуду творів. Роль костюма в контексті реалістичних підходів актуалізує художню образність на межі дійсного та умовного, де костюм виступає органічним продовженням мови тіла. Скульптура напряму умовної формальності перебуває між естетикою одягненої рухомої фігури та образом людини, якій затісно у наперед визначеній фізичній формі. В абстрактних пошуках пластичної мови костюм є частиною формально-композиційної знакової репрезентації, що актуалізує мову символів та геометризм, посилюючи значення системи виражальних засобів (передусім фактурних та текстурних). У цілому пластичність костюма як засобу тілесної репрезентації скульптури дозволяє більш активно залучати мову тіла до художнього образу.

Ключові слова: сучасна скульптура Китаю, костюм у скульптурі, реалізм в скульптурі Китаю, умовна формальність, китайська сучасна абстрактна скульптура

ВСТУП ТА ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ КОНТЕКСТ ТЕМИ

Взаємопов'язаність пластичної репрезентації образів людського тіла в сучасній скульптурі з художнім узагальненням костюма є загальноvizначним академічним фактом. Зокрема в китайських наукових дослідженнях про мистецтво скульптури, роль художньої образності костюма розглядається на рівні з проблематикою тілесності (нагота, оголеність, ню) [18] та анатомічного реалізму статичної або рухомої фігури [26]. У зазначеному контексті костюм виступає в ролі універсального маркера, що має вкрай широкий виражальний потенціал: від розв'язання формальних завдань побудови тілесної морфології до представлення складних знаково-символьних образних рішень, де костюм постає засобом семіотичної актуалізації [17].

Окрім наведених вище міркувань, слід наголосити і на тому, що в сучасній скульптурі Китаю костюму відведено велике значення виразника тра-

диційної естетики. У таких межах статуарна пластика розглядається як фактор збереження й поширення соціокультурного коду, що насичений ремінісценціями історичних форм та образів [24, с. 270]. Традиційна репрезентація костюма в скульптурі часто розглядається як засіб художньої комунікації, котрий дозволяє через закріплення у візуальності скульптури знаків або форм минулого (специфіка крою, композиції, практики носіння, поєднання з аксесуарною частиною) сформувати сюжетно-тематичне повідомлення. Важливим фактором розвитку морфології жіночого костюма в пластичному мистецтві Китаю стала еволюція образу краси, яка прямо впливала із соціокультурних змін, ставала наслідком публічного дискурсу в межах політики династій.

В історичному контексті це пов'язано з відмінністю між характером представлення жіночої фігури в річищі скульптурних стилів різних династій, соціокультурні традиції яких часто маргіналізували певні елементи або комбінації елементів

в одязі аж до повного табу. Наприклад, згідно зі збіркою трактатів «Сун Хуей Яо» (《宋會要》/ 1408 р.), наказом імператора сунської династії заборонялося наслідувати одяг та прикраси попередньої династії Ляо [9, с. 108].

У цьому сенсі мистецтво династії Сун розглядається як золота доба реалістичної художньої образності у Китаї. Як підкреслює Чжан Сяошуан (张潇爽), прагнення до візуальної реалістичності було особливо помітне у фігурних картинах та скульптурах митців сунського періоду, де роль костюма та методів його відтворення мала особливе значення: «Фігури загалом були точнішими, ніж раніше. Їхні вирази були яскравішими та природними, сповненими життя (наприклад у роботах У Цзунюань, Лі Сун, Су Ханьчен)» [25, с. 52].

У XX ст., як вважає Янь Єгуан (颜治光), мистецтво скульптури пройшло через справжню візуальну революцію, змінивши дуже багато елементів у традиції моделювання людської одягненої фігури. Цей процес особливо посилювався наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., а в пластичних експериментах 2000-х рр. набув значення «сучасного» мистецтва. Революційність змін проявила себе у відмові від одноманітності канонічної формальної мови, яка була замінена на масштабне розмаїття концептуальних авторських підходів. Скульптори звернулись до більш універсальних концепцій простору та утворення форми, що, у свою чергу, змінило роль та місце традиційних маркерів, серед яких і принципи представлення одягу [20, с. 273–274].

Таким чином, у сучасній скульптурі Китаю простежуються три напрями художньої репрезентації костюма, які втілюються у стилістичних формах реалізму, умовної формальності та абстрагування. Усі вони відображають різноманітність складної еволюції китайського образотворчого мистецтва, його прагнення до збереження традиції з одночасними тенденціями модернізації.

Усі зазначені напрями знаходять своє віддзеркалення в сучасній науковій літературі. Взаємопов'язаність костюма та художньої мови скульптури розглядається в мистецтвознавчих дослідженнях переважно в контексті актуальних питань, де соціокультурні виклики поєднані з творчими. Це надає історіографії проблеми певну публіцистичність, проте дозволяє ставити питання більш гостро. Наприклад, центральною темою лишається художня образність жіночого ню, це надає підстави Ван Цзяцзюню (王嘉军) стверджувати, що «не одяг, а оголеність символізує розрив між цивілізацією та природою, тому в китайських творах не бракує фігур, але бракує оголеності» [15, с. 82]. Саме тому аналізу феномену тілесності у скульптурі належить така вагома роль і це, у свою чергу, актуалізує низку питань, що їх дослідники прагнуть розв'язати на прикладі, умовно кажучи, взаємодії костюма та тіла.

Наприклад, Лі Сіньке (李新珂) звертається до аналізу ролі костюма у формуванні статичних та динамічних станів фігури як провокатора образних

вражень [8, с. 103–104]. Питання деконструктивної репрезентації тілесності аналізує Лю Руй (刘锐), для якого це є проблемою подолання вузькості формальних завдань через долучення композиційних засобів та простору [11, с. 187]. Зрештою, як цілком окремий напрям досліджень варто назвати винесену у заголовок проблему, що переважно розглядається вченими як взаємодія трьох поглядів на сучасну скульптуру: конкретного [12, с. 83], умовного [21, с. 28–31] та абстрактного [5, с. 80–83].

КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ РЕАЛІСТИЧНИХ ПІДХОДІВ: НА МЕЖІ ДІЙСНОГО ТА ХУДОЖНЬОГО

У сучасній скульптурі реалізм розглядається як актуальне завдання, в котрому поєднуються прагнення до переосмислення художнього досвіду західноєвропейської скульптурної традиції з власними китайськими здобутками. Китайська скульптура досить великий проміжок часу взагалі не розвивалась за межами реалізму (1950–1970-ті рр.), що, з одного боку, сформувало потужну традицію станкової скульптури, а з іншого, позбавило пластичне мистецтво альтернативи.

З точки зору принципів представлення одягу, зазначений напрям практично не виходить за рамки пошуків тривимірності форми, що має, за словами Лю Лі і Цзюй Дехуей (刘丽, & 巨德辉), бути одночасно і скульптурною (художньою), і життєво правдивою [10, с. 43–44]. Такі завдання актуалізують використання одягу як ознаки прямого зв'язку пластичного образу з дійсністю, де «одягнена фігура означає наперед зрозумілу фігуру», що заявляє про сюжет або образ через візуально конкретні прийоми: повідомлення, вираження дії, характеристики типової поведінки тощо [22, с. 119–120].

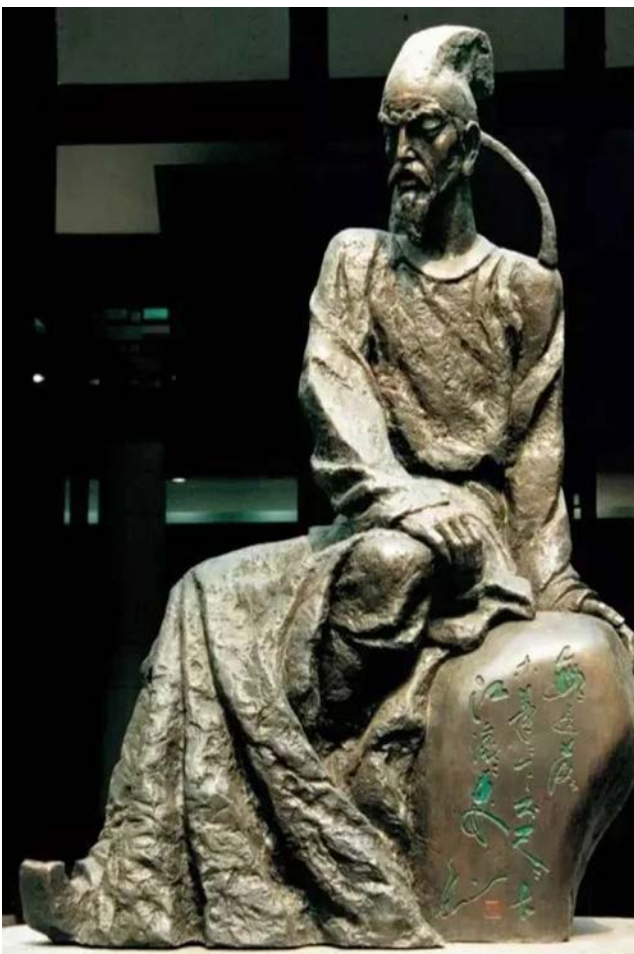
Наприклад, у роботах Ю Шаня (叶毓山), одного з найвідоміших представників реалістичної станкової та монументальної скульптури, костюм використовується як невід'ємна частина тілесної репрезентації, що передусім спрямована на ствердження онтологічної ідеї «буття пластичного образу у дійсному художньому значенні» [13, с. 8]. Особливо помітною така властивість є у жанрі скульптурного портрету на історичну тематику.

Наприклад, у роботі, що присвячена Су Чже, китайському поету XI ст., Ю Шань використовує узагальнений середньовічний чоловічий костюм, не вдаючись до деталювання. На наш погляд, це зумовлено художніми завданнями та природно випливає з обраної митцем пластично-тілесної композиції: крокуюча динамічна фігура, збагачена додатковими виражальними засобами руху (іл. 1).

Так само у скульптурі, присвяченій легендарному поету XVIII ст. Ду Фу, Ю Шань зосереджує основну увагу на морфології тіла, де костюм (так само узагальнений) є ґешталтом фігури, що допомагає розкрити тілесну мову героя (іл. 2).



Іл. 1. Ю Шань (叶毓山). Су Чже. 2014. Мідь. 4,5 м. Національний парк Су Чже, Мейшань, провінція Сичуань



Іл. 2. Ю Шань (叶毓山). Ду Фу. 1998. Бронза. 250 см. Колекція фундації Ду Фу Цао Тан, Ченду

УМОВНА ФОРМАЛЬНІСТЬ У ХУДОЖНІЙ ОБРАЗНОСТІ КИТАЙСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ

Одним з пануючих напрямів художньої образності в сучасній скульптурі Китаю є умовна формальність. Вона виникає на межі реалістичного та абстрактного підходів у художніх практиках 1970-х рр. у вигляді природної реакції на засилля соцреалізму. У дослідженнях початку 1990-х ця тенденція вже розглядається як частина феномену нового реалізму, який у цілому характеризує тодішні потуги митців образотворчого мистецтва (серед яких були і відомі скульптори, наприклад Ван Кепінг) знайти альтернативу і для соцреалізму, і для модернізму.

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

Чжоу Яньхуа і Лю Іхань (周彦华, & 刘伊菡) звертають увагу на те, що остаточна легалізація умовної формальності як художнього підходу фіксуються у скульптурі Китаю на початку 1990-х рр., коли і в дослідженнях про пластичні мистецтва, і в самих практиках скульптури почали домінувати риси деконструктивізму та феміністичні акценти. З одного боку, це перемістило увагу митців на зовнішні аспекти форми, проте з іншого – дозволило більш масштабно охопити проблему візуальності оголеної та одягненої фігури, а також протиставити ці підходи між собою [27, с. 161].



Іл. 3. Лі Сянцюнь (李象群). Скупчення снігу № 2. 2024.
Скловолокно, фарби. 80 × 58 × 150 см.
Художній музей Ухань Хе



Іл. 4. Лі Сянцюнь (李象群). Скупчення снігу № 5. 2024.
Скловолокно, фарби. 80 × 58 × 150 см.
Художній музей Ухань Хе

Порівняємо дві роботи Лі Сянцюня (李象群), в основу яких покладено розробку одного і того ж самого жіночого образу. Слід зазначити, що митець сформувався у 1980–1990-х рр. як художник нової генерації, котра активно шукала актуальну мову пластичної виразності та часто нехтувала традиційними нормами реалістичної скульптури [1, с. 60–61]. Його серія «Скупчення снігу» присвячена жіночим образам, які не мають чіткої авторської або часової репрезентації, та поєднує оголеність і одяг в одну виразальну систему. Обрані для порівняння твори представляють дві стадії естетики умовної формальності: гіперреалістичну, яка ігнорує кордони соцреалізму (жіноча фігура представлена вкрай відверто та, з точки зору китайського глядача, провокативно), та скульптуру у форматі нового реалізму, яка виражає тенденцію стилізації у представленні жіночого тіла (узагальнено, без деталювання, з властивим авторським геометризмом) (іл. 3, 4).

В обох варіантах твору роль одягу є особливо важливою. Якщо у першому верхня частина жіночого *ціпао* (旗袍) є, скоріше, запланованою перепонкою для пред'явлення оголеного тіла, то в другому той самий елемент костюма виконує важливу функцію формоутворення: його формально-геометрична

функція полягає у побудові, свого роду, контртілесності (тобто зображального елементу, що, взаємодіючи з мовою тіла, додає або віднімає нові значення).

Серія є частиною більш масштабного циклу робіт «Скупчення хмар, скупчення снігу», яка досліджує тему тимчасовості та змін. Можна припустити, що відверті та провокативні жіночі образи, в яких тіло та одяг виконують опозиційні функції, є спробою показати баланс між дійсним і міфічним. Сам митець не пояснює філософсько-естетичного задуму, проте натякає на проблему плінного життя, в якому «все має свої причини для існування та умови для зникнення» (саме тому використовується метафора хмар і снігу – найбільш мінливих та тендітних явищ природи) [2, с. 17].

Схожу модель репрезентації ми бачимо у роботі «Подорож вітру та хмар», яка присвячена пам'яті видатного китайського поета Фен Юнь Сіна (іл. 5). Скульптура побудована так, що одяг і тіло нібито складають єдину динамічну систему. Проте композиційно-пластичне завдання є більш складним та в цілому характерним для напряму умовної формальності: рефлексувати образ людини, якій затісно у наперед визначеній фізичній формі костюма.



Лл. 5. Лі Сянцзюнь (李象群). *Подорож вітру та хмар: Фен Юнь Сін*. 2018. Біла мідь. 56 × 49,5 × 23,5 см. Художній музей Ухань Хе



Лл. 6. Чжань Ван (展望). *Finite/Infinite 3#*. 2021. Міжнародний фінансовий центр Пін'ань, Шеньчжень

Наголосимо на тому, що напрям умовної формальності розглядається сьогодні як один з визначених академічних методів навчання в художніх академіях. Наприклад, Ван Ін'ань, Чжан Сяо та Дун Шубін (王轶男, 张晓, & 董书兵) зазначають, що в програмах навчання сучасної скульптури обов'язково вивчається художня мова нових матеріалів, аби «студенти змогли органічно прийняти можливості їх формального потенціалу» і «не турбувалися про те, чи може, наприклад, пряма металева скульптура бути реалістичною» [16].

ХУДОЖНЯ МОВА ПЛАСТИЧНОЇ АБСТРАКЦІЇ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ПРИРОДНОГО (ТІЛО) ТА ШТУЧНОГО (ОДЯГ)

Третій напрям, абстрагування, розглядається китайськими дослідниками скульптури у двох контекстах: як прояв художніх експериментів періоду модернізму, котрі актуалізувались у вигляді постмодерних трендів у 1990-х рр., та як сучасні ремінісценції художньої традиції «мистецтва літераторів», котре унікало реалістичної образності. Відмінність між двома зазначеними поглядами полягає у ступені традиційності або модерності абстрактного підходу в межах пластичної мови. У першому як першоджерела фігурує західноєвропейська практика, котра стала частиною образотворчого мистецтва

Китаю в епоху т. зв. першого покоління китайського модернізму (початок – перша третина ХХ ст.) У другому китайська художня традиція сама по собі проголошується джерелом абстрактної мови, приroda якої – в специфічному уявленні про візуальну художню образність. Проаналізована творчість сучасних китайських скульпторів дозволяє стверджувати про пріоритет першого підходу.

Наприклад, Ван Цзяцзюнь (王嘉军), розглядаючи принципи представлення оголеної фігури в образотворчому мистецтві Китаю, звертає увагу на відсутність мотивації у митців до початку ХХ ст. звертати до реалістичного пластичного відображення тіла людини. На думку науковця, для китайських скульпторів об'єкт художнього узагальнення не викликав потреби в його імітації, натомість очевидним було «прагнення відстежити принципи його (життєвої) енергії»: формальні, образні принципи, які змушують певний об'єкт дійсності бути самим собою («каменю бути каменем, а людині – людиною»). Таким чином, пропонуючи образ людської фігури, скульптор природно звертається до абстрагування, в якому вираження внутрішньої логіки процесів буття було важливішим за просту формальну подібність [15, с. 81]. Саме завдяки такому підходу до узагальнення фігури традиційний китайський погляд на тіло людини «не розвинув скульптурну анатомію», лишаячись у просторі пошуку абстрактних принципів (наприклад зв'язку внутрішнього із зовнішнім) [15, с. 82].



Іл. 7. Чжан Юнцзянь (张永见). *Не викручуйся!*. 2020. Бетон, камінь. 75 × 50 × 120 см. Приватна колекція

Прикладом використання абстрактного підходу у репрезентації костюма в скульптурі є творчість митця з генерації «освіченої молоді» Чжань Вана (展望). Як підкреслює Ї Ін (易英), творчість Чжань Вана є одночасно дослідженням абстрактних форм і духовною подорожжю. Періодично звертаючись до гіперреалізму, сюрреалізму й геометричної абстракції, він прагне створювати «думаючі скульптури». При цьому техніка його роботи передбачає «складний процес поєднання одягу з глиняними формами для вираження деструкції образів, які віддзеркалюють боротьбу з внутрішньою темрявою та є метафорою духовного способу життя» [23, с. 18].

Наприклад, у роботі «Finite/Infinite 3#» присутність костюма як зображального мотиву не простежується візуально поза контекстом концептуального осмислення задуму скульптора. Проте сам Чжань Ван наполягає на тому, що центральною ідеєю твору є дослідження пластичної поведінки рухомої фігури людини, що передбачає діалог між тілом та костюмом (іл. 6). Лі Сяоюнь (李晓云) пояснює таку манеру творчості скульптора базовими принципами абстрагування, згідно з якими одяг – це лінії, площини, складки. Іншими словами, з точки зору абстрактного підходу, в скульптурі не існує предметності як такої, бо «елементи є лише формами» [7, с. 106].

Проблематику співставлення абстрактних категорій природного (тіло) та штучного (одяг) мож-

на простежити у творчості Чжан Юнцзяня (张永见). Художня мова його скульптур спирається на переосмислення традиційних пластичних мотивів, зокрема митця особливо цікавить статуарна пластика династії Хань, яку він інтерпретує та осучаснює. Тен Сяосон (滕小松) звертає увагу на те, що його скульптури поєднують природні «маси» каменю зі штучним «різьбленням», що породжує ефект тілесності образу [14, с. 36–39]. Наприклад, у роботі «Не викручуйся!» митець використовує знайомі геометричні форми жіночого верхнього одягу чаншань (长衫), який упізнається за характерними «надутими» рукавами. На наш погляд, авторський задум навмисно використовує гендерний маркер у діалозі двох природних матеріалів, кожен з яких має власну фактурно-образну мову (іл. 7).

Важливим елементом абстрактного підходу в сучасній скульптурі Китаю стало звернення до специфіки зображальних засобів, які у випадку реалістичної скульптури природно відступали на другий план, стаючи лише допоміжним засобом [12, с. 84].

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



Іл. 8. Тянь Шисінь (田世信), Серія «Жінка Тан № 5», 2006. Дерево. 117 × 42 × 21 см. Приватна колекція

рі це особливо помітно у візуальній репрезентації жіночого традиційного *чонсаму* (旗袍), що виступав як універсальний маркер жіночої одягненої фігури. Проте, на відміну від західного костюма, у китайському традиційному одязі не припускалося можливості ігнорувати фактури і тактильний потенціал тканини, що свідчив про статус жінки [4].

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

Лі Ванцзюнь, Ма Інін та Фен Аньран (李万军, 马一宁, & 冯安然) розглядають цю тенденцію не тільки у формальному напрямі пластичної мови скульптури (як текстурне та фактурне моделювання), а й як залучення до палітри виражальних засобів т. зв. нескulptурних матеріалів: від пластикових сурогатів до звичайного пожовклого листа або в'язаних форм з антитканини (наприклад силіконового волокна) [6].

За приклад такого підходу можна згадати твори Тянь Шисіня (田世信), зокрема серію «Жінки Тан». У роботах цієї серії скульптор прагне максимально тонко актуалізувати виражальні можливості дерев'яних текстур для посилення ефекту тактильності одягу [3, с. 54]. Костюм у скульптурах Тянь Шисіня є фактором стримування мови тіла, яку митець прагне візуально проілюструвати на межі об'ємної каліграфії (пластика ієрогліфа) та власне статурності малої форми (узагальнення на межі предмета й абстракції) (іл. 8).

Важливо акцентувати, що всі три напрями співіснують та часто поєднуються в репертуарі конкретного скульптора чи галерейного або публічного простору. Так, художня палітра міського ландшафту Нанкіна розглядається дослідниками скульптури як справжній атлас із образів, мотивів та підходів, у якому поєднуються «кам'яні садові скульптури давніх постатей, сучасна металопластика й постмодерністські абстрактні твори», що в цілому формує враження «грандіозного поєднання різних методів, матеріалів і жанрів мистецтва скульптури» [19, с. 125].

ВИСНОВКИ

У художній мові сучасної скульптури костюм має значення важливого маркера тілесної репрезентації, який залежно від конкретики художнього завдання набуває або *стверджувальних* (формування абрисів фігури, моделювання ліній, форм та площин тіла), або *діалогічних* (контртілесність, вираження протидії природного та штучного) конотацій. Наявність у сучасному репертуарі скульптури декількох альтернативних способів інтерпретації костюма як художнього пластичного засобу надає можливість митцям збагатити образну амплітуду творів.

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

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

В *абстрактних пошуках* пластичної мови (бачимо це на прикладі творчості Чжан Юнцзюня, Ван Цзяцзюня та Чжань Вана) костюм стає частиною формально-композиційної знакової репрезентації, що актуалізує мову символів і геометризм, посилюючи значення системи виражальних засобів (передусім фактурних та текстурних). ♦

ЛІТЕРАТУРА:

1. 岛子. 论李象群雕塑艺术. 艺术生活. 2008. 数字4. 頁59–61 [Дiao Цзи. Про скульптурне мистецтво Лі Сянцзюня. *Мистецьке життя*. 2008. № 4. С. 59–61].
2. 岛子. 李象群雕塑艺术创作论. 美术大观. 2011. 数字11. 頁14–21 [Дiao Цзи. Теорія створення мистецтва скульптури Лі Сянцзюня. *Art Panorama*. 2011. № 11. С. 14–21].
3. 邓平祥. 田世信的雕塑艺术. 美术. 2008. 数字10. 頁52–57 [Ден Пінсян. Скульптурне мистецтво Тянь Шисінь. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 10. С. 52–57].
4. 韓冷. 流行背後的神秘: 中國現代服裝的文化內涵. 獨立作家臺北: 新銳文創, 2015. 228頁. (新銳藝術; 19) [Хан Ленг. Секрет моди: культурні конотації сучасного китайського одягу. Тайбей: Незалежний письменник, 2015. 228 с. (Xinrui Art; 19)].
5. 胡锡乾. 雕塑中的抽象因素及其功能. 浙江师范大学学报: 社会科学版. 1997. 数字2. 頁80–83 [Ху Сіган. Абстрактні фактори та їх функції у скульптурі. *Журнал Чжецзяньського педагогічного університету: Видання соціальних наук*. 1997. № 2. С. 80–83].
6. 李万军, 马一宁, 冯安然. 织物香韵: 从感官体验维度探寻织物嗅觉体验设计策略. 丝绸 = Journal of Silk. 2025. 数字62(7). 頁24–31 [Лі Ванцзюнь, Ма Інін та Фен Аньран. Аромат тканини: дослідження стратегій дизайну досвіду аромату тканини з точки зору сенсорного досвіду. *Journal of Silk*. 2025. Т. 62, вип. 7. С. 24–31]. DOI : 10.12477/j.issn.1001-7003.2025.07.003
7. 李晓云. 人物雕塑中衣纹的风格形成与处理—试论中西方雕塑的衣纹处理. 大众文艺: 学术版. 2016. 数字12. 頁106–107 [Лі Сяюнь. Утворення та обробка складок на одязі у фігурних скульптурах: Про обробку складок на одязі в китайських та західних скульптурах. *Популярна література та мистецтво: академічне видання*. 2016. № 12. С. 106–107].
8. 李新珂. 当代雕塑身体现象解析. 牡丹江教育学院学报. 2010. 数字1. 頁103–104 [Лі Сінкє. Аналіз феномену тіла в сучасній скульптурі. *Журнал Муданцзяньського педагогічного коледжу*. 2010. № 1. С. 103–104].
9. 李玉珉. 西元第十至十三世紀的中國佛教雕塑. 故宫文物月刊 = National Palace Museum Monthly of Chinese Art. 1986. 数字4. 頁106–115 [Лі Юймін. Китайська буддійська скульптура з X по XIII століття нашої ери. *Національний палацовий музей, щомісячник китайського мистецтва*. 1986. № 4. С. 106–115].
10. 刘丽, 巨德辉. 浅谈服装造型的立体雕塑性. 山东纺织经济. 2015. 数字12. 頁43–44 [Лю Лі, Цзюй Дехуей. Про тривимірну скульптуру моделювання одягу. *Текстильна економіка Шаньдуну*. 2015. № 12. С. 43–44].
11. 刘锐. 走近解构主义美学—从四位雕塑家对“身体, 创伤”的探索谈起. 艺术教育. 2014. 数字12. 頁186–187 [Лю Руй. Підхід до деконструктивістської естетики: дискусія про дослідження «тіла, травми» чотирма скульпторами. *Художня освіта*. 2014. № 12. С. 186–187].
12. 曲鸣. 论具象语言和抽象语言在现代雕塑中的表现. 学术论坛. 2011. 数字34(10), 頁83–85 [Цюй Мін. Про вираження конкретної мови та абстрактної мови в сучасній скульптурі. *Академічний форум*. 2011. № 34(10). С. 83–85].
13. 孙振华. 叶毓山的贡献. 当代美术家. 2015. 数字3. 頁6–11 [Сунь Чженьхуа. Внесок Є Юшаня. *Сучасний художник*. 2015. № 3. С. 6–11].
14. 滕小松. 妙手天成—张永见雕塑艺术评析. 雕塑. 2005. 数字6. 頁36–39 [Тен Сяосон. Природний шедевр: аналіз скульптурного мистецтва Чжан Юнцзяня. *Скульптура*. 2005. № 6. С. 36–39].
15. 王嘉军. 本质与欲望: 反思朱利安的中西裸体观比较. 华东师范大学学报 (哲学社会科学版). 2023. 数字55(2). 頁80–92 [Ван Цзяцзюнь. Сутність і бажання: Роздуми про порівняльні погляди Джуліана на оголеність у Китаї та на Заході. *Журнал Східнокитайського педагогічного університету (філософія та соціальні науки)*. 2023. № 55(2). С. 80–92]. DOI : 10.16382/j.cnki.1000-5579.2023.02.007

REFERENCES:

1. Dao Zi [岛子]. (2008). Lùn lǐxiàngqún diāosù yìshù [论李象群雕塑艺术] [On the Sculpture Art of Li Xiangqun]. *Yìshù shēnghuó* [Art Life], (4), 59–61. [In Chinese].
2. Dao Zi [岛子]. (2011). Lǐxiàngqún diāosù yìshù chuàngzuò lùn [李象群雕塑艺术创作论] [The Theory of Creation of the Art of Sculpture of Li Xiangqun]. *Měishù dàguān* [Art Panorama], (11), 14–21. [In Chinese].
3. 邓平祥. (2008). 田世信的雕塑艺术. 美术, (10), 52–57 [Deng Pingxiang. (2008). The Sculpture Art of Tian Shixin. *Fine Arts*, (10), 52–57]. [In Chinese]. Dengpingxiang. Tiánshixin de diāosù yìshù. *Měishù*. 2008. Shùzì 10. Yè 52–57.
4. Han Leng [韓冷]. (2015). *Liúxíng bèihòu de mìmì: Zhōngguó xiàndài fúhuāng de wénhuà nèihán* [流行背后的秘密: 中國現代服裝的文化內涵] [The secret behind fashion: The cultural connotation of modern Chinese clothing] (Xinrui yishu, 19). Xinrui Wenchuang. [In Chinese].
5. Hu Xigang [胡锡乾]. (1997). Diāosù zhōng de chōuxiàng yīnsù jí qí gōngnéng [雕塑中的抽象因素及其功能] [Abstract Factors and Their Functions in Sculpture]. *Zhèjiāng shīfàn dàxué xuébào: Shèhuì kēxué bǎn – Journal of Zhejiang Normal University: Social Science Edition*, (2), 80–83. [In Chinese].
6. Li Wangjun, Ma Yining, & Feng Anran [李万军, 马一宁, & 冯安然]. (2025). Zhīwù xiāng yùn: Cóng gǎnguān tīyàn wéidù tànxún zhīwù xiùjué tīyàn shèjì cèlüè [织物香韵: 从感官体验维度探寻织物嗅觉体验设计策略] [The fragrance of fabric: a study of design strategies for the olfactory experience of fabric from the perspective of sensory experience]. *Sīchóu – Journal of Silk*, 62(7), 24–31. <https://doi.org/10.12477/j.issn.1001-7003.2025.07.003> [In Chinese].
7. Li Xiaoyun [李晓云]. (2016). Rénwù diāosù zhōng yī wén de fēnggé xíngchéng yǔ chǔlǐ—shì lùn zhōng xīfāng diāosù de yī wén chǔlǐ [人物雕塑中衣纹的风格形成与处理—试论中西方雕塑的衣纹处理] [The formation and processing of folds on clothes in figure sculptures: On the processing of folds on clothes in Chinese and Western sculptures]. *Dàzhòng wényì: Xuésù bǎn – Popular Literature and Art: Academic Edition*, (12), 106–107. [In Chinese].
8. Li Xinke [李新珂]. (2010). Dāngdài diāosù shēntǐ xiànxàng jiěxī [当代雕塑身体现象解析] [Analysis of the phenomenon of the body in modern sculpture]. *Mùdānjiāng jiàoyù xuéyuán xuébào – Journal of Mudanjiang Normal College*, (1), 103–104. [In Chinese].
9. Li Yuming [李玉珉]. (1986). Xīyuán dì shí zhì shísān shìjì de zhōngguó fójiào diāosù [西元第十至十三世紀的中國佛教雕塑] [Chinese Buddhist Sculpture from the 10th to 13th Centuries AD]. *Gùgōng wénwù yuèkān – National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, (4), 106–115 [In Chinese].
10. Liu Li, & Ju Dehui [刘丽, & 巨德辉]. (2015). Qiǎn tán fúhuāng zàoxíng de lǐtǐ diāosù xìng [浅谈服装造型的立体雕塑性] [On the three-dimensional sculpture of clothing modeling]. *Shāndōng fǎngzhī jīngjì – Textile Economy of Shandong*, (12), 43–44. [In Chinese].
11. Liu Rui [刘锐]. (2014). Zǒu jìn jiěgòu zhǔyì měixué—cóng sì wèi diāosù jiā duì "shēntǐ, chuāngshāng" de tànsuǒ tán qǐ [走近解构主义美学—从四位雕塑家对“身体, 创伤”的探索谈起] [Approach to Deconstructivist Aesthetics: Discussion on the Research of "Body, Trauma" by Four Sculptors]. *Yìshù jiàoyù – Art Education*, (12), 186–187 [In Chinese].
12. Qu Ming [曲鸣]. (2011). Lùn jùxiàng yǔyán hé chōuxiàng yǔyán zài xiàndài diāosù zhōng de biǎoxiàn [论具象语言和抽象语言在现代雕塑中的表现] [On the Expression of Concrete Language and Abstract Language in Contemporary Sculpture]. *Xuéshù lùntán – Academic Forum*, 34(10), 83–85. [In Chinese].
13. Sun Zhenhua [孙振华]. (2015). Yèyùshān de gòngxiàn [叶毓山的贡献] [Yèyùshān de gòngxiàn]. *Dāngdài měishù jiā – Contemporary Artist*, (3), 6–11. [In Chinese].
14. Teng Xiaosong [滕小松]. (2005). Miàoshǒu tiānchéng—zhāng yǒng jiàn diāosù yìshù píngxī [妙手天成—张永见雕塑艺术评析] [The natural masterpiece: A review of Zhang Yongjian's sculpture art]

16. 王铁男, 张晓, 董书兵. 现代金属雕塑实验教学的创新思考—以清华大学美术学院实验课程为例. 实验技术与管理. 2024. 数字41(2). 頁228–234 [Ван Інань, Чжан Сяо, Дун Шубін. Інноваційне мислення щодо сучасного експериментального викладання металевої скульптури: тематичне дослідження експериментального курсу Академії образотворчих мистецтв Університету Цінхуа. Експериментальні технології та менеджмент. 2024. № 41(2). С. 228–234]. DOI: 10.16791/j.cnki.sjg.2024.02.030
17. 魏珺. 中国民族服饰的符号特征分析. 文学教育. 2009. 数字23. 頁112–113 [Вей Цзюнь. Аналіз символічних характеристик китайських етнічних костюмів. Літературна освіта. 2009. № 23. С. 112–113].
18. 谢恒强. 当代陶瓷雕塑中被“异化”的身体符号. 美术观察. 2014. 数字7. 頁124–125 [Се Хенцянь. Символ «відчуженого» тіла в сучасній керамічній скульптурі. Art Spotlight. 2014. № 7. С. 124–125].
19. 许逸灵. 浅析当代公共艺术中的城市雕塑: 以南京为例: 以南京为例. 미술문화연구. 2015. 数字7. 頁125–135 [Сюй Ілін. Короткий аналіз міської скульптури в сучасному публічному мистецтві: на прикладі Нанкіну. Журнал сучасного мистецтва. 2015. № 7. С. 125–135]. DOI10.18707/jacs.2015.12.7.125
20. 颜治光. 现代雕塑艺术的视觉革命. 大舞台. 2011. 数字8. 頁273–274 [Янь Сгуан. Візуальна революція сучасного скульптурного мистецтва. Велика сцена. 2011. № 8. С. 273–274].
21. 杨涓. 形象与寓言—1990年代以来的中国当代人物雕塑案例. 艺术生活. 2013. 数字3. 頁28–31 [Ян Цзюань. Образ та алегорія: тематичні дослідження сучасної китайської фігурної скульптури з 1990-х років. Art Life. 2013. № 3. С. 28–31].
22. 叶秀娟. 浅谈服装造型的立体雕塑性. 工业设计. 2016. 数字12. 頁119–120 [Є Сюцзюань. Про тривимірну скульптурну природу моделювання одягу. Промисловий дизайн. 2016. № 12. С. 119–120].
23. 易英. 形的变异与人的主题—展望雕塑评析. 雕塑. 1996. 数字4. 頁18–19 [І Ін. Варіація форми та тема людини: огляд скульптур Ван Чжао. Скульптура. 1996. № 4. С. 18–19].
24. 张顺. 浅析传统雕塑语言与现代雕塑语言的对应关系. 科教文汇. 2009. 数字14. 頁269–273 [Чжан Шунь. Короткий аналіз відповідного зв'язку між традиційною мовою скульптури та сучасною мовою скульптури. Науково-освітня література. 2009. № 14. С. 269–273].
25. 张潇爽. 宋代人物画和雕塑之写实性探析. 文学与艺术. 2010. 数字6. 頁52–55 [Чжан Сяошун. Аналіз реалізму фігурного живопису та скульптури династії Сун. Література і мистецтво. 2010. № 6. С. 52–55].
26. 郑泽辉. 装饰性雕塑与写实性雕塑之比较认识. 美术大观. 2008. 数字5. 頁194–195 [Чжен Цзехуей. Порівняльне розуміння декоративної скульптури та реалістичної скульптури. Art Panorama. 2008. № 5. С. 194–195].
27. 周彦华, 刘涪菡. 视觉文化转向与晚期现代主义雕塑“自足性”问题的变迁. 西南大学学报 (社会科学版). 2018. 数字44(4). 頁158–166 [Чжоу Яньхуа та Лю Іхань. Поворот візуальної культури та еволюція проблеми «самодостатності» в пізньомодерністській скульптурі. Журнал Південно-Західного університету (видання з соціальних наук). 2018. № 44(4). С.158–166].
- 析 [Natural Masterpiece: An Analysis of Zhang Yongjian's Sculptural Art]. Diāosù – Sculpture, (6), 36–39 [In Chinese].
15. Wang Jiajun [王嘉军]. (2023). Běnzhi yǔ yùwàng: Fānsī zhū lǐān dì zhōngxī luóti guān bǐjiào [本质与欲望: 反思朱利安的中西裸体观比较] [Essence and Desire: Reflections on Julian's Comparative Views on Nudity in China and the West]. Huádōng shífān dàxué xuébào (zhéxué shèhuì kēxué bān) – Journal of East China Normal University (Philosophy and Social Sciences), 55(2), 80–92. <https://doi.org/10.16382/j.cnki.1000-5579.2023.02.007> [In Chinese].
16. Wang Yinan, Zhang Xiao, & Dong Shubin [王铁男, 张晓, & 董书兵]. (2024). Xiàndài jīnshǔ diāosù shíyàn jiàoxué de chuàngxīn sīkǎo—yǐ qīnghuà dàxué měishù xuéyuàn shíyàn kèchéng wéi lì [现代金属雕塑实验教学的创新思考—以清华大学美术学院实验课程为例] [Innovative approaches in experimental teaching for modern metal sculpture: A case study of the curriculum at the Academy of Arts & Design, Tsinghua University]. Shíyàn jìshù yǔ guǎnlǐ – Experimental Technology and Management, 41(2), 228–234. <https://doi.org/10.16791/j.cnki.sjg.2024.02.030> [In Chinese].
17. Wei Jun [魏珺]. (2009). Zhōngguó mínzú fúshì de fúhào tèzhēng fēnxī [中国民族服饰的符号特征分析] [Analysis of the Symbolic Characteristics of Chinese Ethnic Costumes]. Wénxué jiàoyù – Literary Education, (23), 112–113. [In Chinese].
18. Xie Hengqiang [谢恒强]. (2014). Dāngdài táocǐ diāosù zhōng bèi “yìhuà” de shēntǐ fúhào [当代陶瓷雕塑中被“异化”的身体符号] [The Symbol of the “Alienated” Body in Contemporary Ceramic Sculpture]. Měishù guānchá – Art Spotlight, (7), 124–125. [In Chinese].
19. Xu Yilin [许逸灵]. (2015). Qiǎn xī dāngdài gōnggòng yìshù zhōng de chéngshì diāosù: Yǐ nánjīng wéi lì: Yǐ nánjīng wéi lì [浅析当代公共艺术中的城市雕塑: 以南京为例: 以南京为例] [A Brief Analysis on City Sculptures of Nanjing Public Art]. Misulmunhwayeongu – Journal of Art and Culture Studies, (7), 125–135. <https://doi.org/10.18707/jacs.2015.12.7.125> [In Chinese].
20. Yan Yeguan [颜治光]. (2011). Xiàndài diāosù yìshù de shìjué gémìng [现代雕塑艺术的视觉革命] [The Visual Revolution of Contemporary Sculpture]. Dà wǔtái – Grand Stage, (8), 273–274. [In Chinese].
21. Yang Juan [杨涓]. (2013). Xíngxiàng yǔ yùán—1990 niándài yǐlái de zhōngguó dāngdài rénwù diāosù ànlì [形象与寓言—1990年代以来的中国当代人物雕塑案例] [Image and Allegory: Case Studies of Contemporary Chinese Figural Sculpture since the 1990s]. Yìshù shēnghuó – Art Life, (3), 28–31. [In Chinese].
22. Ye Xiujian [叶秀娟]. (2016). Qiǎn tán fúzhuāng zàoxíng de lǐtǐ diāosù xìng [浅谈服装造型的立体雕塑性] [On the Three-Dimensional Sculptural Nature of Clothing Modeling]. Gōngyè shèjì – Industrial Design, (12), 119–120. [In Chinese].
23. Yi Ying [易英]. (1996). Xíng de biànyì yǔ rén de zhǔtí—zhǎnwàng diāosù píngxī [形的变异与人的主题—展望雕塑评析] [Variation of Form and the Theme of Man: A Review of Wang Zhao's Sculptures]. Diāosù – Sculpture, (4), 18–19. [In Chinese].
24. Zhang Shun [张顺]. (2009). Qiǎn xī chuántǒng diāosù yǔyán yǔ xiàndài diāosù yǔyán de duìyīng guānxì [浅析传统雕塑语言与现代雕塑语言的对应关系] [A Brief Analysis of the Corresponding Relationship between Traditional Sculpture Language and Modern Sculpture Language]. Kējiao wén huì – Scientific and Educational Literature, 269–269. [In Chinese].
25. Zhang Xiaoshuang [张潇爽]. (2010). Sòngdài rénwù huà hé diāosù zhī xiěshí xìng tànxī [宋代人物画和雕塑之写实性探析] [Analysis of the Realism of Figure Painting and Sculpture of the Song Dynasty]. Wénxué yǔ yìshù – Literature and Art, (6), 52–52. [In Chinese].
26. Zheng Jiehui [郑泽辉]. (2008). Zhuāngshì xíng diāosù yǔ xiěshí xíng diāosù zhī bǐjiào rénshí [装饰性雕塑与写实性雕塑之比较认识] [Comparative Understanding of Decorative Sculpture and Realistic Sculpture]. Měishù dàguān – Art Panorama, (5), 194–195. [In Chinese].

27. 周彦华, & 刘涪菡. (2018). Shijue wenhua zhuanxiang yu wanchi xiandai zhuyi diaosù "zìzú xìng" wèntí de biànciān [视觉文化转向与晚期现代主义雕塑“自足性”问题的变迁] [The Turn of Visual Culture and the Evolution of the Problem of "Self-sufficiency" in Late Modern Sculpture]. *Xīnán dàxué xuébào (shèhuì kēxué bǎn) – Journal of Southwest University (Social Science Edition)*, 44 (4), 158–166. [In Chinese].

DOI 10.61993/2786-7285.2025.01.15

SONG Yanbo

THE ROLE OF A COSTUME AS AN ARTISTIC MEANS OF BODILY REPRESENTATION IN CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE

The article examines the role of costume as an important component of the figurative and expressive system in modern Chinese sculpture. It identifies three main directions in which costume functions as an artistic means: realism, conditional formality, and abstraction.

The study concludes that in the artistic language of modern sculpture, costume plays the role of a marker of bodily representation. Depending on the specifics of the artistic task, it acquires either affirmative (modeling of lines, forms and planes of the body) or dialogical connotations (counter-corporeality, expression of the opposition of the natural and the artificial). In the modern repertoire of sculpture, there are alternative ways of interpreting costume as an artistic means and this provides artists with the opportunity to enrich the figurative palette of their works. The role of the costume in the context of realism actualizes artistic imagery beyond the boundaries of the real and the conventional. In this case, the costume acts as a direct continuation of body language. The sculpture of the direction of conditional formality develops between the aesthetics of a dressed moving figure and the image of a person who is cramped in a predetermined physical form. In abstraction, costume operates as part of a symbolic and compositional language, emphasizing symbolism and geometrism and strengthening the system of expressive means, especially texture.

Overall, the plasticity of the costume as a means of bodily representation of sculpture enriches the figurative palette of sculpture, allowing body language to play a more active role in the creation of artistic imagery.

KEYWORDS: modern sculpture of China, costume in sculpture, realism in sculpture of China, conditional formality, Chinese modern abstract sculpture

Стаття надійшла до редакції: 18.05.2025

Прийнята до публікації: 17.06.2025

Дата публікації: 30.06.2025

© Сун Я., 2025



Ця робота ліцензується відповідно до
Creative Commons Attribution 4.0 International License