Chen Chunhui
Associate Professor
Fuzhou University
Xiamen Academy of Art and Design
Fujian Province, China
e-mail: 365340655@qq.com

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-116-125

ON THE ARTISTIC ORIGINALITY OF TRADITIONAL CHINESE CALLIGRAPHY IN THE CREATIVE WORK OF ZAO WOU-KI

Summary. The article analyses the influence of traditional Chinese calligraphy and painting on the creative work of the world-famous Chinese artist, Zao Wou-Ki (1921-2013), a prominent representative of the new Paris School. Zao Wou-Ki's works represent the practical application of the theory of the ancient art of calligraphy and painting, the expression of deep feelings and emotions using techniques characteristic of calligraphy. His abstract works deliberately include ancient Chinese artists' philosophical ideas about the Universe and all that exists, distinguishing his paintings from Western abstract painting.

Keywords: Zao Wou-Ki, Chinese calligraphy, Chinese traditional painting, "oil as water", new Paris school.

Zao Wou-Ki (13 February 1921 – 9 April 2013) was born in Beijing. In 1935, he entered the Hangzhou Art School, and in 1948, he went to study painting in France, where he spent most of his life. In his paintings, he used the forms of modern Western painting, interpreting them in the context of traditional Chinese culture and art. Zao Wou-Ki created a new pictorial space with changing colours, powerful brushstrokes, and a special sense of rhythm and light [7]. In the context of modern Western lyrical abstraction, his art made him a prominent representative of the new Paris School [3, pp. 64-65]. Having worked as an artist in the French gallery all his life, Zao Wou-Ki became a professor at the National School of Decorative Arts in Paris; he was elected a member of the French Académie des Beaux-Arts and a Knight of the Legion of Honour. He had more than 160 solo exhibitions around the world.

Zao Wou-Ki's works are the practical application of the theory of the ancient art of calligraphy and painting, expressing inner feelings through calligraphy [4]. His works deliberately include ancient Chinese artists' philosophical ideas about the universe and all things.

The writing of a regular person who writes accurately and flawlessly is not calligraphy. Characters written by regular people are not kept in collections by libraries or museums; what they want to preserve is the treasures passed down from generation to generation. The art of calligraphy is what is written by a famous calligrapher and has a creative and unique writing technique. Calligraphic art can only be given to libraries and museums if it is of high value.

Calligraphy refers to a method of writing with a brush that focuses on the movement of the brush, dot writing, structure, arrangement (of lines, composition). For example, brushwork involves holding the brush with five fingers with "tightly closed fingers and empty palm" (a manner of holding the brush in which the thumb, index finger, and middle finger tightly grasp the handle of the brush; the ring finger presses the brush from behind, and the little finger supports the ring finger). Brush guidance involves using a "centred tip" (directing the brush strictly vertically to the paper); the dots and strokes should be perfect and thoughtful; the structure should be horizontal and straight and coordinated in meaning. The arrangement should be intricate and varied, and the whole work should be spiritual. The main focus here is on the method of writing Chinese characters with a brush, which is described in more detail in Li Shenyang's (813–853) book, Introduction to Calligraphy: "It is a method of using a brush to write articles and poems in Chinese characters, turning them into works of art" [6].

As an art form, calligraphy is not only a means of recording events; it also has rich figurative characteristics. The art of calligraphy and painting both use line as a means of expression, and there is a saying that "calligraphy and painting have the same origin". Calligraphers make full use of writing tools such as brushes; they can write works in various styles, bringing people artistic pleasure and achieving good artistic effects.

The term "calligraphy" refers to works that have a certain level of calligraphic artistic skill; they become relics of painting. Often, calligraphic works are written in the style of KaiShu (regular script), XingShu (semiregular script), CaoShu (cursive script), LiShu (official script), and ZhuanShu (small and large seals). These five styles can be called masterpieces of calligraphy. They have high artistic and cultural value, and can be studied and copied by generations of calligraphers.

The art of calligraphy reached its peak during the Eastern Jin Dynasty (317-420 AD). Modern calligraphy art is inherited from the art of ancient calligraphy; however, many excellent techniques of ancient calligraphy have been lost. A lot of calligraphers strive to inherit the beautiful traditions of ancient calligraphy. To appreciate the art of calligraphy, it is necessary to have an understanding of its styles and origins.

The traditional types of calligraphy include LiShu, ZhuanShu, KaiShu, XingShu, and CaoShu. They are unique in the world and represent the highest level of oriental art.

LiShu is also known as Han Li (Han LiShu), a formal style commonly found in Chinese writing. It has a slightly wide and flattened shape, with long horizontal and short straight strokes, with a "silkworm head and goose tail" and "three turns on each stroke (fancy calligraphy style)" (ill. 1). LiShu originated in the Qin Dynasty, created by Cheng Miao, and reached its peak in the Eastern Han Dynasty, where it greatly influenced subsequent calligraphy. In calligraphy circles, it is known as "Han LiShu, a model for the Tang Dynasty". The steles of the Temple of Confucius in Qufu, Shandong Province, can serve as an example. They were engraved in the LiShu style in the second year of the Han Dynasty (156). They are 227.2 cm long and 102.4 cm wide. The "forest" of steles serves as both a remarkable historical picture and an exhibition of calligraphic and carving art.

Ill. 1. LiShu: A fragment of the Cao Quan Stele in the Stele Forest. Xian, Shaanxi. Eastern Han, 185 A.D.

Ill. 2. CaoShu: «Huaisu chishui». 11th or 12th year of the Tang Dynasty period. Ink on paper. 28.3 x 775. The Palace Museum, Beijing.

KaiShu is also known as zhengkang, zhenshu, and zhengshu. It developed from LiShu, which was compiled by Cheng Miao, and became more simplified, with horizontal and vertical lines. KaiShu means "model, example", which was first discussed in Zhang Huaiguan's Shuduan. It was used in the Six Dynasties, such as in Yang Xin's Cai, and also in Wang Sengqian's Discourse on Calligraphy — Biography of Wei Tang, which says, "Zhonghuang, a native of Jingzhao, was proficient in KaiShu".

XingShu originates from LiShu, a style created to compensate for the slow writing speed of KaiShu and the illegibility of CaoShu. The word "xing"

Ill. 3. XingShu: «Manuscript For Sacrifice To My Nephew» by Yan Zhenqing, Tang Dynasty, 758 A.D. First year of the Qian Yuan period. 28,5 x 75,5. National Palace Museum, Taipei.

means "to walk"; thus, it is not as careless as CaoShu, and not as straight as KaiShu. It is essentially a cursiveisation of KaiShu or a regularisation of CaoShu. XingShu scripts (ill. 3) that lean more toward KaiShu than CaoShu are called xingcai, and those that lean more toward CaoShu than KaiShu are called xingcao.

CaoShu is a style of Chinese writing characterised by a simple structure and continuous strokes. It was formed during the Han Dynasty and developed from LiShu for the convenience of writing. There is a distinction between Zhangcao (the formal cursive of the Han Dynasty), Jingcao (the cursive introduced since the Jin and Tang Dynasties), and Kuangcao (free cursive), which is beautiful in its chaos. In Shuowen Jiezi, it is said that "in Han, CaoShu is used". CaoShu originated in the early Han Dynasty and is characterised by preserving the outline of the character, as well as loss of the rules of LiShu, leniency in writing quickly; due to the meaning of "cao chuang" (rough draft, initial version; literally, "making grass"), it is called CaoShu (cursive) (ill. 1).

Chinese painting and calligraphy express the artist's inner emotions through highly abstract brushstrokes and ink strokes. The use of a calligraphy brush is also appropriate when creating paintings [1]. Calligraphy has a deep history in China. The spirit of Chinese calligraphy is reflected in cursive script, statuary script, large and small seals, and the theory that "Chinese calligraphy and painting have the same origin", which is a unique expression of traditional oriental painting. In Zao Wou-Ki's paintings, we can see the calligraphic use of the brush: lifting, hooking, pressing, etc. The brushwork is beautifully reflected in the detailed parts of his paintings, turning the traditional line technique superimposed on the fine brushstrokes of oil painting into thought-provoking strokes.

In Europe, there is a distance between image and symbol, between reading and viewing, between abstraction and corporeality, whereas in the traditional origins of Chinese art, such a division does not exist. Chinese characters are pictograms, which means that Chinese characters themselves are images. These abstract symbols and forms have become a way for literati to express their emotions and thoughts, an artistic expression of poetry, calligraphy, and painting with a single basis [2]. According to ancient Chinese theory, what is important is not the pictorial image itself, but how the artist uses lines to achieve expressiveness.

Zao Wou-Ki began to study calligraphy at the age of six. The way he uses his brush, the characteristics of his brushstrokes have qualities characteristic of Eastern calligraphy, they are different from the brushstroke methods of Western artists. As Zao Wou-Ki claimed, calligraphy created for him the foundations of brushwork that are unique to Eastern artists. The experience of using a brush in calligraphic practice made his hand more flexible, and his understanding of calligraphy influenced his artistic concept. His skilful use of the calligraphic brush is the main reason why his abstract painting is different from Western painting [5], and his creative style is characterised by artistic integrity (ill. 6).

He uses symbolic elements such as oracle bones and painted stone tiles, combines them with calligraphic strokes to form a line full of dynamics, and then, finally, combines the expressive lines into his own visual elements.

The work 06.05.78 (ill. 4) is a contrast of dark and light, reminiscent of yin and yang, the confrontation of dense black clots of energy and light, full of

symbolic power and dramatic effects. In 24.10.68 (ill. 9) from 1968, one can trace the artist's evolution from the LiShu style to "cursive writing": the rough and energetic drawing breaks down into details, imparting airiness and mobility to the surface of the canvas. The image seems to come to life, generating forms filled with tension, dynamics, freely wandering in space, turning a relatively static two-dimensional image into a three-dimensional organic artistic phenomenon. There is no specific image here; the viewer is given the opportunity to interpret the artist's intentions. His paintings are pure improvisation, based on spontaneity and chance. This approach testifies to the influence of the ancient tradition of the inseparable unity of calligraphy and painting on his work.

In addition, the artist uses a variety of traditional Chinese ink painting techniques: lifting, pressing, pressing with horizontal stroke, broken stroke, stretching stroke, straight stroke, crossing stroke, and sweep; "counting white as black", black where there is ink, white where there is no ink, black and white complement each other and serve as yin and yang, "five-step ink tone scale" and an ordered structure of the painting (ill. 7).

Zao Wou-Ki's use of the brush is rich in variations and power. His use and control of oil ("oil as water" – dripping ink) is another important characteristic. In his early works, he also experimented with imitating Chinese ink painting with a lot of water. In later works, the fluidity of the oil paint and the blurring of the contours are expressed even more fully, giving the painting a special poetic character, reminiscent of the gohua tradition.

In traditional Chinese ink painting, "water management" is one of its main features, as ink is mixed with different proportions of water to produce different effects on xuancheng paper, sometimes showing a thickened line, sometimes a blurred line. 1974, when he returned to ink painting, was an important turning point in Zao Wou-Ki's creative biography. Large white areas of paper, not filled with ink, create space for free improvisation.

In Zao Wou-Ki's painting, Landscape Painting (ill. 8), we do not see specific recognisable objects; it is a tribute to subjective imagination. With the flexible movement of the brush in calligraphy, the master uses gradation of tone to nuance the composition and abstract motifs, organising a rhythmically ordered space filled with movement. The embodiment of the national spirit in the painting

Ill. 4. Zao Wou-Ki. «06.05.78». 1978. Oil on canvas. 130 x 195 cm.

Ill. 5. XingShu: «Manuscript For Sacrifice To My Nephew» by Yan Zhenqing, Tang Dynasty, 758 A.D. First year of the Qian Yuan period. 28,5 x 75,5. National Palace Museum, Taipei.

is conveyed by the sparing colouring and powerful expression of the drawing and brush strokes.

In the painting 10.01.91 (ill. 5), the artist explores the texture of oil paint, its expressive possibilities. On the one hand, the artist overcomes the limits of oil painting, diluting the viscous matter, which turns into a transparent, fluid texture before our eyes. On the other hand, changing the pressure of the brush, controlling the intensity of the tone create the illusion of clouds against the background of an orange sunset sky.

Zao Wou-Ki's works fully utilise the "oil as water" method (ill. 6), reflecting the deep influence of traditional Chinese ink painting on his work. This feature ultimately gives his images a full-fledged feeling of ink and blur. This characterises his oriental style, giving his abstract vision a sense of impressive power. In a foggy and illusory space, the final embodiment of the accidental and intentional is achieved, an effect different from Western abstraction.

REFERENCES:

1. Gavrilin, K.N. and Chen Chonghui. 2024. “Traditional Chinese painting and calligraphy in the curricula of art universities of the PRC”, Pervyj Rossijsko-Kitajskij forum «Teoriya i praktika khudozhestvennogo obrazovaniya: vyzovy sovremennosti, traditsii i natsionalnye shkoly 21 veka» [First Russian-Chinese Forum Theory and Practice of Art Education: Challenges of Modernity, Traditions, and National Schools of the 21st Century], Stroganov Moscow State University of Arts and Industry, Moscow, Russia, pp. 254-256.
2. Guseinov, V.N. and Chen Chonghui. 2023. “Rethinking the expressive means of traditional Chinese painting and calligraphy in the abstract painting of Zhu Dequn” [Pereosmyslenie vyrazitelnykh sredstv traditsionnoj kitajskoj zhivopisi i kalligrafii v abstraktnoj zhivopisi Chzhu Detsyunya], Decorative art and subject-spatial environment. Bulletin of RSHPU [Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU], no.3, part 1, pp. 326-340.
3. Michaud, A. 2005. “Reading”, Prostranstvo drugimi slovami: Frantsuzskie poety XX veka ob obraze v iskusstve [Space in Other Words: French Poets of the 20th Century on the Image in Art], Izd-vo Ivana Limbakha, St. Petersburg, Russia. pp. 64-65.
4. Xuan Bingming. 1999. “Calligraphy and Chinese culture”, Collected works of Xiong Bingming, Wenhui Publishing House, Shanghai, China, vol. 3. 熊秉明:《书法与中国文化•熊秉明文集之三》上海: 文汇出版社 1999年.
5. Chalumeau, J.-L. 2001. Zao Wou-Ki: Ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi, Éditions Cercle d’art, Paris, France.
6. Chen, Bohai. “Li Shangyin”, Encyclopedia of China (Chinese Literature Edition), 1st ed.
7. Noel, B. 2000. Zao Wou Ki, Grands Formats, Editions Cercle d’Art, Paris, France.

Чэнь Чунхуэй
Доцент
Фучжоуский университет
Сямыньская академия искусств и дизайна
Провинция Фуцзянь, Китай
e-mail: 365340655@qq.com

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-116-125

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ И ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖАО УЦЗИ

Аннотация. Статья посвящена анализу влияния традиционной китайской каллиграфии и живописи на творчество известного во всем мире китайского художника Чжао Уцзи (1921-2013), яркого представителя новой Парижской школы. Произведения Чжао Уцзи представляют собой практическое применение теории древнего искусства каллиграфии и живописи, выражение глубоких чувств и эмоций с помощью приемов, характерных для каллиграфии. В его абстрактные творения сознательно включены философские идеи древних китайских деятелей искусства о Вселенной и всем сущем, что отличает его картины от западной абстрактной живописи.

Ключевые слова: Чжао Уцзи, китайская каллиграфия, китайская традиционная живопись, «маслом как водой», новая Парижская школа.

Чжао Уцзи (13 февраля 1921–9 апреля 2013) родился в Пекине. В 1935 году он поступил в художественную школу Ханчжоу, а в 1948 году уехал учиться живописи во Франции, где и провел большую часть жизни. В своих картинах он использовал формы современной западной живописи, осмысляя их в контексте традиционной китайской культуры и искусства. Чжао Уцзи создал новое живописное пространство с меняющимися цветами, мощными мазками и особым чувством ритма и света [7]. Его искусство в контексте современной западной лирической абстракции сделало его ярким представителем новой Парижской школы [3, с. 64-65]. Всю жизнь работая художником во Французской галерее, Чжао Уцзи стал профессором Национальной школы декоративных искусств в Париже, был избран членом Академии изящных искусств Франции и рыцарем Ордена Почетного Легиона. Он провел более 160 персональных выставок по всему миру.

Творения Чжао Уцзи представляют собой практическое применение теории древнего искусства каллиграфии и живописи, выражение внутренних чувств с помощью каллиграфии [4]. В его произведения сознательно включены философские идеи древних китайских деятелей искусства о Вселенной и всем сущем.

Каллиграфия – это не письмо обычного человека, который пишет правильно и безошибочно. Библиотеки и музеи не хранят коллекции иероглифов, написанных обычными людьми; то, что они хотят сохранить, – это сокровища, передающиеся из поколения в поколение. Мы называем искусством каллиграфии то, что написано известным каллиграфом и имеет творческую и неповторимую технику письма. Каллиграфическое искусство может быть передано в библиотеки и музеи только в том случае, если оно имеет высокую ценность.

Каллиграфия относится к методу письма кистью, который фокусируется на ведении кисти, написание точками, структура, расположение (линий, композиции). Например, исполнение кистью подразумевает способ держания кистью пятью пальцами «плотно прилегающие пальцы и пустая ладонь» (способ держания кисти, при котором большой, указательный и средний пальцы плотно зажимают ручку кисти, безымянный

Ill. 6. Zao Wou-Ki. «Homage to my friend Henri Michaux, April 1999 - August 2000 - Triptych». 1999–2000. Oil on canvas. 200 x 750 cm.

Ill. 7. Zao Wou-Ki. «03.01.80». 1980. Oil on canvas. 80 x 92 cm.

палец прижимает кисть сзади, а мизинец поддерживает безымянный палец); ведение кисти подразумевает использование «сцентрированного кончика» (направление кисти строго вертикально к бумаге); точки и штрихи должны быть совершенными и продуманными; структура должна быть горизонтальной и прямой и сочетаться по смыслу; расположение должно быть замысловатым и разнообразным, а все произведение должно быть одухотворенным. Основное внимание здесь уделяется методу написания китайских иероглифов кистью, который более подробно описан в книге Ли Шэньяна (813 - 853) «Введение в каллиграфию»: «Это метод использования кисти для написания статей и стихов китайскими иероглифами, превращающий их в произведения искусства» [6].

Как вид искусства каллиграфия является не только средством запечатления событий, но и обладает богатыми образными характеристиками. Искусство каллиграфии и живописи прибегают к линии как средству выражения, и есть поговорка, что «каллиграфия и живопись имеют одно и то же происхождение». Каллиграфы в полной мере используют инструменты для письма такие, как кисти, и могут писать работы в различных стилях, доставляя людям художественное удовольствие и достигая хороших художественных эффектов.

Термин «каллиграфия» относится к работам, имеющим определенный уровень каллиграфического художественного искусства, которые становятся реликвиями живописи. Часто каллиграфические произведения написаны в стиле кайшу (нормативное уставное письмо), синшу (полууставное письмо), цаошу (скоропись), лишу (официальное письмо) и чжуаньшу (малая и большая печати). Эти пять стилей можно назвать шедеврами каллиграфии, они имеют высокую художественную и культурную ценность и могут изучаться и копироваться поколениями каллиграфов.

Искусство каллиграфии достигло своего пика во времена династии Восточная Цзинь (317-420 гг. н.э.). Современное искусство каллиграфии унаследовано от искусства древней каллиграфии, однако многие превосходные техники древней каллиграфии были утеряны. Многие каллиграфы стремятся унаследовать прекрасные традиции древней каллиграфии. Чтобы оценить искусство каллиграфии, необходимо иметь представление о ее стилях и происхождении.

К традиционным видам каллиграфии относятся: лишу, чжуаньшу, кайшу, синшу и цаошу, которые также являются уникальными в мире и представляют собой высочайший уровень восточного искусства.

Лишу также известен как Хань Ли (ханьское лишу), торжественный стиль, обычно встречающийся в китайской письменности, он имеет слегка широкую и уплощенную форму, с длинными горизонтальными и короткими прямыми штрихами, с «головой шелкопряда и хвостом гуся» и «тремя поворотами на каждом штрихе (вычурный стиль каллиграфии)» (илл. 1). Лишу возник во времена династии Цинь, был создан Чэн Мяо и достиг своего пика в эпоху Восточной Хань, где оказал значительное влияние на последующую каллиграфию. В кругах каллиграфов он известен как «ханьский лишу, образец для эпохи Тан». В качестве примера можно привести стелы храма Конфуция в городе Цюйфу, провинции Шаньдун. Их гравировка сделана во второй год правления династии Хань (156 г.), в стиле лишу, 227,2 см в длину и 102,4 см в ширину. Лес стел служит и замечательной исторической картиной, и выставкой каллиграфического и резного искусства.

Кайшу также известен под названиями чжэнкан, чжэньшу и чжэншу. Он развился из лишу, который был составлен Чэн Мяо, и стал более упрощенным, с горизонтальными и вертикальными линиями. Кайшу имеет значение «образец, пример», которое впервые было рассмотрено в «Шу чжуань» Чжан Хуайгуаня. Он использовался при Шести династиях, например, в тексте Ян Синя «Цай», а также в книге Ван Сэнцяня «Рассуждения о каллиграфии – биография Вэй Тана», где говорится: «Чжунхуан, уроженец Цзинчжао, хорошо владел кайшу».

Синшу происходит от лишу, стиль был создан, чтобы компенсировать медленную скорость письма кайшу и неразборчивость цаошу. Слово «син» означает «ходить», поэтому он не такой небрежный, как цаошу, и не такой прямой, как кайшу. По сути, это курсивизация кайшу или регуляризация цаошу. Написания синшу (илл. 3), которые более склоняются к кайшу, чем к цаошу, называются «синкай», а те написания, которые более склоняются к цаошу, чем к кайшу, называются «синцао».

Цаошу – это стиль китайского письма, характеризующийся простой структурой и непрерывными штрихами. Он сформировался во времена династии Хань и развился из лишу для удобства письма. Существует различие между чжанцао (уставная скоропись при династии Хань), цзинцао (скоропись, введенная со времени династий Цзинь и Тан) и куанцао (вольная скоропись), которая прекрасна в своем хаосе. В «Шовэнь цзецзы» говорится, что «в Хань используется цаошу». Цаошу зародилась в начале правления династии Хань и характеризуется сохранением начертания иероглифа, утратой правил лишу, снисходительностью к быстроте написания, из-за наличия смысла «цаочуан» (черновой опыт, начальный вариант; буквально, «создание травы»), называется цаошу (скорописью) (илл. 1).

Китайская живопись и каллиграфия выражают внутренние эмоции художника с помощью высокоабстрактных мазков кистью и тушью, при создании картин владение каллиграфической кистью тоже является уместным [1]. Каллиграфия имеет глубокую историю в Китае, и дух китайской каллиграфии отражен в скорописи, уставном письме, большой и малой печати, а также в теории того, что «китайская каллиграфия и живопись имеют один источник», что является уникальным выражением традиционной восточной живописи. В картинах Чжао Уцзи мы можем видеть каллиграфическое использование кисти: подъем, крюк, нажим и т.д. Работа кистью прекрасно отражается в детальных частях его картин, превращая традиционную технику линий, наложенную на тонкие мазки масляной живописи, в наводящие на размышления штрихи.

Ill. 8. Zao Wou-Ki. «Landscape image». Ink on paper..

Ill. 9. Zao Wou-Ki. «24.10.68». 1968. Oil on canvas. 114 x 161,5 cm.

Если в Европе существует дистанция между образом и символом, между чтением и просмотром, между абстракцией и телесностью, то в традиционных истоках китайского искусства такого разделения не существует. Китайские иероглифы – это пиктограммы, то есть сами по себе китайские иероглифы является изображением. Эти абстрактные символы и формы стали для литераторов способом выражения своих эмоций и мыслей, художественным выражением поэзии, каллиграфии и живописи с единой основой [2]. Согласно древней китайской теории, важно не само живописное изображение, а то, как художник использует линии, чтобы достичь экспрессивности выражения.

Чжао Уцзи начал изучать каллиграфию в возрасте шести лет. То, как он использует свою кисть, особенности его мазков отличаются качествами, характерными для восточной каллиграфии, они отличаются от методов нанесения мазков западными художниками. Как утверждал Чжао Уцзи,

каллиграфия создала для него основы работы кистью, являющиеся уникальными для восточных художников. Опыт использования кисти в каллиграфической практике сделал его руку более гибкой, а понимание каллиграфии повлияло на его художественную концепцию. Его искусное использование каллиграфической кисти является основной причиной отличия его абстрактной живописи от западной [5], а для его творческого почерка характерна художественная целостность (илл. 6).

Он использует символические элементы, такие как гадальные кости и расписные каменные плитки, сочетает их со штрихами каллиграфии, чтобы сформировать линию, полную динамики, а затем, в последнюю очередь, объединяет выразительные линии в свои собственные визуальные элементы.

Работа «06.05.78» (илл. 4) представляет собой контраст темного и светлого, напоминающий инь и янь, противоборство плотных черных сгустков энергии и света, исполненные символической силы и драматических эффектов. В «24.10.68» (илл. 9) 1968 года можно проследить эволюцию художника от стиля лишу к «скорописи»: грубый и энергичный рисунок распадается на детали, сообщая поверхности полотна воздушность и подвижность. Образ будто оживает, генерируя формы, наполненные напряжением, динамикой, свободно блуждающие в пространстве, превращая относительно статичное двухмерное изображение в трехмерное органическое художественное явление. Конкретный образ здесь отсутствует, однако зритель получает возможность интерпретировать замысел мастера. Его картины – чистая импровизация, основанная спонтанности и случайности. Такой подход свидетельствует о влиянии на его творчество древней традиции нерасторжимого единства каллиграфии и живописи.

Кроме того, художник использует разнообразные приемы традиционной китайской живописи тушью: поднятие, нажатие, нажатие с горизонтальным штрихом, ломаный штрих, тянущийся штрих, прямой штрих, пересекающий штрих и размах; «считать белое за черное», черное там, где есть тушь, белое там, где нет туши, черное и белое дополняют друг друга и служат инь и янь, «пятиступенчатая тоновая шкала туши» и упорядоченная структура картины (илл. 7).

Использование кисти Чжао Уцзи само по себе богато вариациями и силой. Еще одной важной его характеристикой является использование и контроль над маслом («маслом как водой» – капающая тушь). В своих ранних произведениях он также экспериментировал, имитируя рисунок китайской тушью с большим количеством воды. В более поздних работах текучесть масляной краски, размытость контуров выражены еще более полно, что сообщает полотну особый поэтический характер, напоминая о традиции гохуа.

«Управление водой» в традиционной китайской живописи тушью является одной из ее главных особенностей, так как тушь смешивается с различными пропорциями воды для получения различных эффектов на сюаньчэнской бумаге, демонстрируя то сгущенную, то размытую линию. 1974 год стал важным поворотным моментом в творческой биографии Чжао Уцзи, когда он вернулся к живописи тушью. Большие белые участки бумаги, не заполненные тушью, создают пространство для свободной импровизации.

В картине Чжао Уцзи «Изображение пейзажа» (илл. 8) мы не видим конкретных узнаваемых объектов, она является данью субъективному воображению. Благодаря гибкому движению кисти в каллиграфии мастер использует градацию тона для нюансировки композиции и беспредметных мотивов, организуя ритмически упорядоченное пространство, наполненное движением. Воплощение национального духа в картине передано скупым колоритом и мощной экспрессией рисунка и ударов кисти.

На картине «10.01.91» (илл. 5) автор исследует текстуру масляной краски, ее выразительные возможности. С одной стороны, художник преодолевает границы возможностей масляной живописи, разбавляя вязкую материю, на глазах превращающуюся в прозрачную, текучую текстуру. С другой стороны, изменение нажима кисти, контроль интенсивности тона создают иллюзию облаков на фоне оранжевого закатного неба.

Работы Чжао Уцзи в полной мере используют метод «маслом как водой» (илл. 6), отражая глубокое влияние традиционной китайской живописи тушью на его творчество. Данная особенность в итоге придает его изображениям полномерное ощущение туши и размытия. Это характеризует его восточный стиль, придает его абстрактному видению ощущение внушительной силы В туманном и иллюзорном пространстве достигается конечное воплощение случайного и намеренного, эффект, отличный от западной абстракции.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй. Традиционная китайская живопись и каллиграфия в программах обучения художественных вузов КНР // Первый Российско-Китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы 21 века». - М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. - С. 254-256.
2. Гусейнов В.Н., Чэнь Чунхуэй. Переосмысление выразительных средств традиционной китайской живописи и каллиграфии в абстрактной живописи Чжу Дэцюня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. - 2023. - №3. – Ч. 1. - С. 326-340
3. Мишо А. Чтение // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. - СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. - С. 64-65.
4. Сюань Бинмин. Каллиграфия и китайская культура // Собрание трудов Шионг Бинмина. Т. 3. - Шанхай: Издательство Вэньхуй, 1999. 熊秉明:《书法与中国文化•熊秉明文集之三》上海：文汇出版社 1999年
5. Chalumeau, J.-L. 2001. Zao Wou-Ki: Ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi, Éditions Cercle d'art, Paris, France.
6. Chen, Bohai. "Li Shangyin", Encyclopedia of China (Chinese Literature Edition), 1st ed.
7. Noel, B. 2000. Zao Wou Ki, Grands Formats, Editions Cercle d'Art, Paris, France.