

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
На правах рукопису  
УДК 75.038+75.047]:7.071.1(510)"195/200"(043)

**ЧЖУ ЦЗЯНЬСЮНЬ**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**АБСТРАКТНИЙ ПЕЙЗАЖ В КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: У ГУАНЧЖУН, ЧУ ДЕ-ЧУН,  
ЦЗАО ВОУ-КІ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Подається на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії (PhD)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Signed by:

**Цзяньсюнь Чжу** Чжу Цзяньсюнь

5F68C8D61DF5482...

Науковий керівник: Токар Марина Іванівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри аудіовізуального мистецтва,  
перший проректор з науково-педагогічної роботи ХДАДМ

Харків – 2026

## АНОТАЦІЯ

**Чжу Цзяньсюнь. Абстрактний пейзаж в китайському живописі другої половини XX – початку XXI ст.: У Гуанчжун, Чу Де-Чун, Цзао Воу-Кі.** Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2026.

Дисертація присвячена абстрактному пейзажу в живописі другої половини XX – початку XXI ст., представленому творчістю художників У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі в контексті трансформації традиційної китайської пейзажної образності під впливом західного модернізму, де каліграфічний жест і ритмічна багат шаровість стають засобами синтезу східної онтології простору з експресивними техніками абстрактного експресіонізму, що дозволяє вперше комплексно проаналізувати еволюцію від фігуративності до «космічної» абстракції, як культурного діалогу Сходу і Заходу, з акцентом на індивідуальні моделі митців як піонерів «орієнтального абстракціонізму».

**Об’єкт дослідження** – абстрактний пейзаж у китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття.

**Предмет дослідження** – особливості взаємодії західних художніх впливів і національної художньої ідентичності в абстрактному пейзажі творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі.

**Мета роботи** – розкриття специфіки синтезу західних впливів і національної ідентичності в абстрактному пейзажі китайського живопису другої половини XX – початку XXI століття на прикладі У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі.

Комплексне застосування загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання і методів мистецтвознавчого аналізу (історичний, порівняльний, іконографічний, стилістичний та семіотичний) дозволило розкрити генезис абстрактного пейзажу, ідентифікувати джерела впливів і проаналізувати індивідуальні моделі митців на основі їхніх творів, маніфестів

та біографічних даних. Методологічною основою дисертації став мистецтвознавчий підхід і загально-наукові та спеціальні методи мистецтвознавчого аналізу, включаючи формальний аналіз композиції, колориту та техніки, а також контекстуальний аналіз біографій митців і культурних впливів.

У першому розділі роботи надано розгорнуту характеристику наукової літератури, присвяченої різним аспектам наукової проблеми, що розглядалася. Проаналізовані основні групи наукової літератури, дотичні до становлення та трансформації традиції китайського олійного малярства кінця XX – початку XXI ст., з акцентом на брак комплексних досліджень абстрактного пейзажу як синтезу традицій. У джерельній базі підкреслено, що основні положення дисертації сформульовані на основі аналізу творів визначених митців, виявлені основні теоретичні положення їх мистецької практики, включаючи статті та інтерв'ю.

У другому розділі дисертації проаналізовано генеза абстрактного пейзажу в живописі династичного Китаю та західній традиції абстракції (абстрактний експресіонізм другої половини XX ст.), що створює теоретичну основу для аналізу творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі. Встановлено, що абстрактний пейзаж у китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття є не імпортованим явищем, а закономірним продовженням внутрішньої еволюції східної національної традиції.

Показано, що у династичний період вже сформувалася цілісна онтологічна система китайського мистецтва, в якій форма сприймається як вторинна й тимчасова, пейзаж осмислюється через категорії життєвої енергії та порожнечі (як активного простору). У другому підрозділі наголошено, що європейська та американська абстракція надала інструментарій для означених китайських митців, тоді як сутнісний зміст і глибинна філософія абстрактного пейзажу в Китаї залишилися успадкованими від власної традиції. Це дало змогу У Гуанчжуну, Чу Де-Чуну та Цзао Воу-Кі не наслідувати західний

абстракціонізм, а вести з ним рівноправний діалог, створюючи унікальний синтез у глобальному мистецтві XX–XXI століть.

Третій розділ присвячено індивідуально-авторським моделям абстрактного пейзажу, де розкрито синтез каліграфії та колоризму У Гуанчжуна, еволюцію простору від ієрогліфа до макрокосму Цзао Воу-Кі та трансформацію від фігуративності до абстракції Чу Де-Чуна. У підсумковій частині роботи артикульовано ключові аспекти щодо ролі трьох митців (У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі) як піонерів культурного синтезу, що перетворили абстрактний пейзаж на універсальний наратив духовної гармонії.

#### ABSTRACT

**Zhu Jianxun. Abstract landscape in Chinese painting of the second half of the 20th – early 21st centuries: Wu Guangzhong, Chu De-Chun, Zao Wou-Ki.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. The thesis to obtain an academic degree of the Doctor of Philosophy in a specialty 023 – Fine Arts. – Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, 2026.

The dissertation is devoted to abstract landscape painting in the second half of the 20th century and early 21st century, as represented by the works of artists Wu Guangzhong, Chu De-Chun, and Zao Wou-Ki in the context of the transformation of traditional Chinese landscape imagery under the influence of Western modernism, where calligraphic gestures and rhythmic multilayeredness become means of synthesizing Eastern ontology of space with the expressive techniques of abstract expressionism, allowing for the first comprehensive analysis of the evolution from figurativeness to “cosmic” abstraction as a cultural dialogue between East and West, with an emphasis on the individual models of artists as pioneers of “Oriental abstractionism”.

**The object of study** is abstract landscape in Chinese painting of the second half 20th century – early 21st century.

**The subject of study** is the peculiarities of the interaction between Western artistic influences and national artistic identity in the abstract landscapes of Wu Guangzhong, Chu De-Chun, and Zao Wou-Ki.

**The purpose of the work** – to reveal the specifics of the synthesis of Western influences and national identity in abstract landscape in Chinese painting of the second half of the 20th – early 21st centuries using the example of Wu Guangzhong, Chu De-Chun, and Zao Wou-Ki.

The comprehensive application of general scientific theoretical and empirical methods of scientific cognition and methods of art analysis (historical, comparative, iconographic, stylistic, and semiotic) made it possible to reveal the genesis of abstract landscape, identify sources of influence, and analyze individual models of artists based on their works, manifestos, and biographical data. The methodological basis of the dissertation was an art history approach and general scientific and special methods of art analysis, including formal analysis of composition, color, and technique, as well as contextual analysis of artists' biographies and cultural influences.

The first chapter of the work provides a detailed description of the scientific literature devoted to various aspects of the scientific problem under consideration. The main groups of scientific literature related to the formation and transformation of the tradition of Chinese oil painting in the late 20th and early 21st centuries are analyzed, with an emphasis on the lack of comprehensive studies of abstract landscape as a synthesis of traditions. The source base emphasizes that the main provisions of the dissertation are formulated on the basis of an analysis of the works of specific artists, and the main theoretical provisions of their artistic practice are identified, including articles and interviews.

The second chapter of the dissertation analyzes the genesis of abstract landscape in dynastic Chinese painting and the Western tradition of abstraction (abstract expressionism of the second half of the 20th century), which creates a theoretical basis for analyzing the work of Wu Guangzhong, Chu De-Chun, and Zao Wou-Ki. It has been established that abstract landscape in Chinese painting of the

second half of the 20th century and early 21st century is not an imported phenomenon, but a natural continuation of the internal evolution of the Eastern national tradition.

The study shows that during the dynastic period, a coherent ontological system of Chinese art had already formed, in which form is perceived as secondary and temporary, and landscape is understood through the categories of vital energy and emptiness (as active space). The second subsection emphasizes that European and American abstraction provided the tools for these Chinese artists, while the essential content and profound philosophy of abstract landscape in China remained inherited from their own tradition. This allowed Wu Guangzhong, Chu De-Chun, and Zao Wou-Ki not to imitate Western abstractionism, but to engage in an equal dialogue with it, creating a unique synthesis in global art of the 20th–21st centuries.

The third section is devoted to individual authorial models of abstract landscape, revealing the synthesis of calligraphy and colorism in Wu Guangzhong, the evolution of space from hieroglyphs to the macrocosm in Zao Wou-Ki, and the transformation from figurativeness to abstraction in Chu De-Chun. The concluding part of the work articulates key aspects of the role of three artists (Wu Guangzhong, Chu De-Chun, and Zao Wou-Ki) as pioneers of cultural synthesis who transformed abstract landscape into a universal narrative of spiritual harmony.

## СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуанчжун, Чжу Децунь, Зао Ву-Кі. *Art and Design*. 2023. № 2 (22). С. 237–248. <http://dx.doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.20>

2. Чжу Ц. Використання принципів У Гуанчжуна у формуванні нової національної школи олійного живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70, Т. 2. С. 130–135. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-17>

3. Токар М. І., Чжу Ц. Абстрактний пейзаж в китайському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: Синтез східної естетики та західної форми (У Гуанчжун, Чу Де-Чун, Цзао Ву-Кі). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 5. 218–224. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.5.27>

## ПРАЦІ, ЯКІ ПІДТВЕРДЖУЮТЬ АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

4. Чжу Ц. Абстрактна форма Чжан Дацяня. Вплив форми виразу традиційного китайського живопису на абстрактний олійний живопис Зао Ву-Кі. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»*: Збірник наукових матеріалів. 14 квітня 2022 року. ХДАДМ. Харків, 2022. С.117–119. <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/konf-14.04.22.pdf>

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	9
<b>РОЗДІЛ 1: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Ступінь наукової розробленості проблеми.....	15
1.2. Джерельна база та методологія дослідження.....	28
Висновки до першого розділу.....	32
<b>РОЗДІЛ 2: ГЕНЕЗИС ТА СТАНОВЛЕННЯ АБСТРАКТНОГО ПЕЙЗАЖУ В СХІДНІЙ ТА ЗАХІДНІЙ ТРАДИЦІЯХ</b>	
2.1. Витоки абстрактних форм у живописі династичного Китаю.....	34
2.2. Абстрактний пейзаж в європейському та американському живопису другої половини ХХ століття.....	52
Висновки до другого розділу.....	71
<b>РОЗДІЛ 3.ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ АБСТРАКТНОГО ПЕЙЗАЖУ</b>	
3.1. Синтез китайської каліграфії та французького колоризму в живописі У Гуанчжуна.....	75
3.2. Еволюція просторової організації в абстрактних пейзажах Цзао Воу-Кі...99	99
3.3. Трансформація пейзажної образності у творчості Чу Де-Чуна: від фігуративності до абстракції.....	124
Висновки до третього розділу.....	145
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	147
<b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	153
<b>ДОДАТКИ</b>	
<b>ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ</b> .....	164
<b>ДОДАТОК В. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ</b> .....	170

## ВСТУП

**Актуальність дослідження** абстрактного пейзажу в китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття зумовлена його ключовою роллю у формуванні сучасного китайського мистецтва як потужного механізму культурного синтезу, що поєднує традиції пейзажного живопису династій Тан, Сун і Юань з експресивними практиками західного модернізму та абстрактного експресіонізму.

Абстрактний пейзаж став для китайських митців інструментом рефлексії над національною ідентичністю, духовною спадщиною, а також відповіддю на глобалізаційні процеси, урбаністичні трансформації та ідеологічні виклики повоєнного Китаю. Творчість У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі репрезентує різні траєкторії творчого розвитку та руху. Вона ілюструє, як абстракція перетворюється на універсальну мову, що зберігає сутність китайської онтології простору (порожнеча як активний елемент, ритм «qí», каліграфічний жест) і водночас інтегрує західні принципи свободи форми, кольору та емоційного вираження.

Абстрактний пейзаж набуває особливої ваги в контексті сучасних технологічних і культурних зрушень, де традиційні уявлення про репрезентацію та авторство переосмислюються через призму цифрових медіа, глобального мистецтва та постколоніальних дискурсів. Китайські митці, які вільно володіють мовою олійного живопису, туші та гравюри, демонструють, що абстракція не є застиглою формою, а відкритою системою, здатною вбирати реалії сучасності, залишаючись у живому родоводі з національною традицією. Таким чином, вивчення цього феномену дозволяє не лише окреслити специфіку китайського живопису означеного періоду, але й поглибити світову наукову рефлексію над тим, як трансформується пейзажний жанр в епоху культурного обміну та мистецького синтезу.

**Об'єктом дослідження** є абстрактний пейзаж у китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття.

**Предметом дослідження** є особливості взаємодії західних впливів і національної художньої ідентичності в абстрактному пейзажі У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі.

**Територіальні межі дослідження** визначаються сучасними адміністративними кордонами Китайської Народної Республіки, а також Парижем і Нью-Йорком, як ключовими центрами емігрантського життя Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі. При визначенні витоків абстрактного пейзажу у світовому мистецтві до територіального охоплення включено США (як батьківщину абстрактного експресіонізму 1950–1960-х років) та Францію (як центр Паризької школи та ліричної абстракції).

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють період від 1940-х років (початок еміграції китайських митців та формування їх ранньої абстракції) до першої чверті ХХІ століття, коли абстрактний пейзаж став домінуючим напрямом у творчості трьох художників, а також періодом їхнього глобального визнання та інституційного закріплення спадщини.

**Метою роботи** є висвітлення специфіки взаємодії західних художніх впливів і національної художньої ідентичності в абстрактному пейзажі китайського живопису другої половини ХХ – початку ХХІ століття на прикладі творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі.

Поставлена мета обумовила ряд наступних **завдань дослідження**:

- зібрати та систематизувати візуальний та літературний матеріал за темою дослідження;
- дослідити генезу абстрактного пейзажу в Китаї, з'ясувавши особливості його трансформації в контексті місцевої мистецької традиції та глобальних впливів;
- визначити ключові художні особливості абстрактного пейзажу в китайському живописі, зокрема технічні, стилістичні, композиційні та символічні аспекти;

- проаналізувати специфіку абстрактного пейзажу в творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі, зокрема тематику, символіку та зв'язок із національною культурною спадщиною та західними течіями;
- провести порівняльний аналіз абстрактного пейзажу у творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі, виявивши спільні риси (синтез східної онтології простору з західною експресією) та індивідуальні особливості (національна есенціальність у У Гуанчжуна, багат шарова медитативність у Чу Де-Чуна, емоційна іммерсія та монументальність у Цзао Воу-Кі), що дозволяє окреслити їхній внесок у глобальний розвиток абстрактного мистецтва.

**Методи дослідження.** Теоретико-методологічне підґрунтя дисертації спирається на системний розгляд абстрактного пейзажу як мистецького феномену, що інтегрує універсальні тенденції та регіональні риси китайської художньої спадщини. Провідне місце посідає мистецтвознавча експертиза, орієнтована на дослідження технологічних, формальних, просторових та знакових параметрів полотен трьох майстрів. У дослідженні використано низку підходів:

- історико-компаративний підхід – для встановлення відповідностей між пейзажною абстракцією стародавнього Китаю, європейським абстрактним експресіонізмом та його китайськими версіями, зосереджуючись на стильовій динаміці, технічних прийомах та суспільно-культурному тлі;
- іконографічний та іконологічний розбір – для інтерпретації семантики, образних лейтмотивів і сюжетних ліній у полотнах, із фокусом на взаємопроникненні абстрагованих форм і традиційної національної образності;
- візуально-технічний аналіз – при вивченні живописної манери (фактура, палітра, шаруватість, масштабність) крізь призму їх переосмислення в рідчизні китайської естетичної доктрини та західних методів;
- просопографічний та контекстуальний аналіз – для реконструкції творчого шляху митців, їхніх маніфестів, листування та виставкової історії.

аналіз – для відтворення творчих траєкторій художників, їхніх програмних заяв, епістолярної спадщини та експозиційного досвіду.

**Наукова новизна** основних результатів дисертаційного дослідження полягає в тому, що вперше:

- здійснено комплексне зібрання та систематизацію візуального й літературного матеріалу, присвяченого абстрактному пейзажу в творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі, з особливим акцентом на взаємодію східних і західних джерел, що дало змогу виявити раніше недосліджені та невивчені паралелі та механізми культурного обміну;
- проведено ґрунтовне дослідження генезису абстрактного пейзажу в Китаї, розкрито специфіку його трансформації в контексті багатовікової пейзажної традиції, включаючи гібридні форми поєднання каліграфії, концепції «порожнечі» та західних абстрактних технік;
- проведено аналіз особливостей становлення та розвитку абстрактного пейзажу в Китаї в контексті взаємодії західних впливів і національної художньої ідентичності, з акцентом на індивідуальні траєкторії руху У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі, як ключових фігур культурного синтезу;
- визначено індивідуальні творчі моделі трьох ключових митців, з фокусом на їх унікальні підходи до організації простору, ритму та символіки, які поєднують архаїчні китайські принципи з експресивними методами модернізму;
- встановлено основні художні характеристики абстрактного пейзажу в китайському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема технічні (багатшаровість, спонтанний жест, текстурна динаміка), стилістичні (синтез каліграфічної виразності та колористичної свободи) та композиційні (ілюзія нескінченності, активна порожнеча), що відрізняють його від західних аналогів.

**Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами академії.** Робота виконана відповідно до наукового плану ХДАДМ на тему

«Сучасне мистецтво в контексті діалогу Схід–Захід», затвердженого Вченою радою 29 жовтня 2021 року (протокол №15).

**Джерельна база дослідження.** До джерел дисертації належать оригінальні твори митців, представлені в музейних і приватних колекціях, таких як Національний музей сучасного мистецтва в Парижі, Музей мистецтв Гонконгу, Національний музей Китаю, Fondation Zao Wou-Ki та Fondation Chu Teh-Chun, а також опубліковані маніфести, інтерв'ю, листи й записи, що розкривають творчі принципи художників, їхнє ставлення до китайської традиції та західних впливів. Важливе місце також посідають виставкові каталоги, ретроспективні альбоми, оцифровані архіви на мистецьких платформах.

**Практичне та теоретичне значення результатів.** Отримані висновки мають важливе теоретичне значення для подальшого вивчення процесів синтезу східних і західних традицій у сучасному мистецтві, розвитку абстрактного пейзажу як самостійного явища та ролі китайських митців у глобальному мистецькому процесі. Практична цінність полягає в можливості використання результатів у навчальних курсах з історії мистецтва, сучасного живопису, компаративістики мистецтв, а також у створенні кураторських концепцій і організації виставкових проєктів, присвячених діалогу культур Сходу і Заходу.

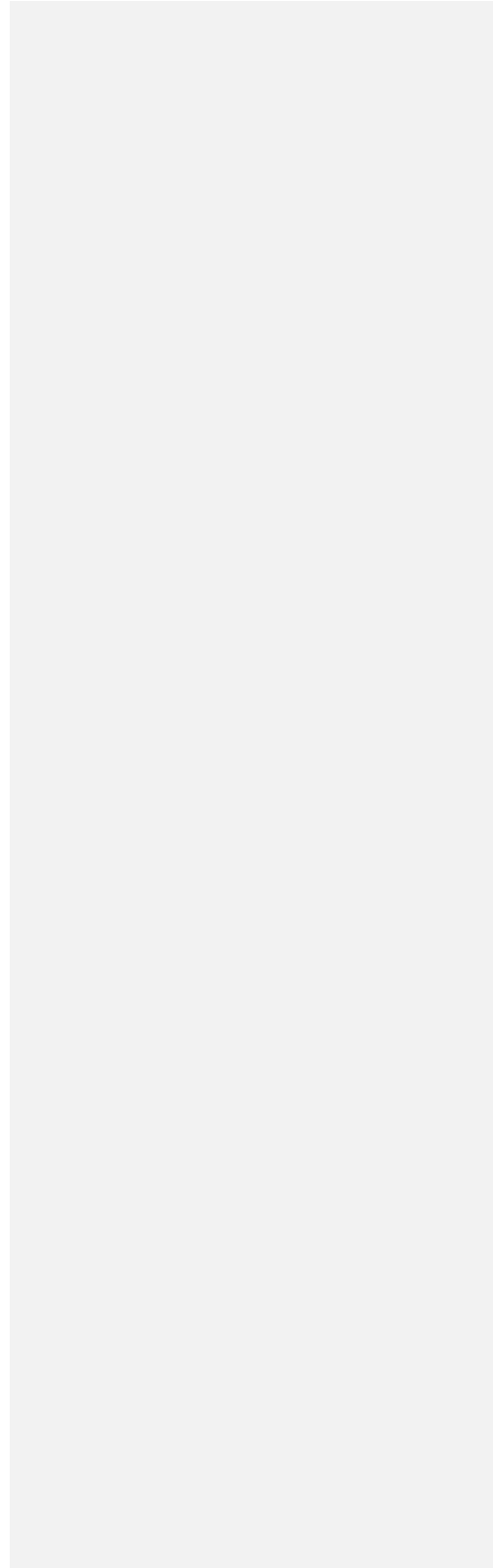
**Апробація роботи.** Основні положення та результати дисертаційного дослідження були представлені та обговорені на міжнародній науковій конференції: «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність» (14 квітня 2022 року, Харків).

**Результати дослідження.** Наукові положення дисертації опубліковано у трьох статтях у фахових виданнях України категорії Б, а також у трьох тезах доповідей на міжнародних конференціях.

**Структура дисертації** включає: анотації українською та англійською мовами, перелік наукових публікацій за тематикою дослідження, вступ, три основні розділи, висновки, бібліографічний список (127 джерел), каталог

14

ілюстрацій (71 одиниця) та відомості про апробацію. Загальний обсяг роботи становить 199 сторінок, з яких 152 сторінки припадає на основний текст.



## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Ступінь наукової розробленості проблеми

Проблема формування та розвитку абстрактного пейзажу в китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття належить до числа найактуальніших питань сучасного мистецтвознавства, що перебуває на перетині кількох дослідницьких парадигм: сходознавства, компаративістики та теорії модернізму. Джерельна база цієї проблематики характеризується значною різноманітністю та нерівномірністю наукової розробки в різних національних традиціях. До загального масиву залучених до аналізу праць відносяться монографії, статті у реферованих виданнях, каталоги виставок та електронні ресурси. При цьому українське мистецтвознавство лише починає систематичне опрацювання цієї теми, тоді як китайська та західна наукові школи мають тривалі традиції її дослідження, що зумовлює необхідність детального аналізу наявного доробку з метою виявлення наукових прогалин та обґрунтування новизни пропонованого дослідження.

Українська історіографія представлена передусім загальними сходознавчими працями та дослідженнями, що стосуються діалогу культурних традицій Сходу і Заходу. Аналіз україномовних публікацій щодо пейзажного живопису Китаю свідчить про багатогранність наукового інтересу до цієї теми, де дослідники акцентують на історичних витоках, філософських основах, естетичних принципах та сучасних інтерпретаціях традиційного жанру, що поєднує конфуціанські, даоські та буддійські ідеї з візуальною виразністю.

Володимир Тарасов і Ван Вейке у статті «Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю» дослідили проблему меж репрезентації в контексті взаємодії традиційних та модерністських підходів [84]. Запропоновані категорії «меж репрезентації», «експресії» та «естетизації форми» створюють аналітичний інструментарій для подальшого компаративного дослідження, зокрема індивідуальних

художніх методів У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі як представників унікального феномену – синтезу східної естетики та західних формальних інновацій в абстрактному пейзажі.

Публікація Юлії Бабуніч і Кай Сяовен «Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису» виконує в історіографії дисертації функцію історико-генетичного компонента, що розкриває соціокультурні передумови формування синтетичних художніх практик другої половини ХХ століття. Досліджуючи Рух за нову культуру, реформи Кан Ювея та Лян Цічао, а передусім концепцію естетичного виховання Цай Юаньпея, автори пояснюють інституційні та ідеологічні механізми, що легітимізували діалог китайського мистецтва із Заходом [82].

Саме ці процеси – рух за навчання за кордоном, визнання рівнозначності естетичної та наукової освіти, розуміння модерністського живопису як революційного – створили умови для появи таких художників, як У Гуанчжун, Чу Де-Чун та Цзао Воу-Кі, які здобували освіту у Франції та інтегрували західні формальні інновації в традиційну естетику. Хоча хронологічні рамки статті (початок ХХ ст.) безпосередньо не охоплюють період діяльності досліджуваних майстрів, а пейзажний жанр та абстракція не є її предметом, публікація має важливе пропедевтичне значення і обґрунтовує, чому став можливим синтез східного змісту та західної форми, який визначає феномен абстрактного пейзажу в китайському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ століття [82].

Наукові статті професора Є. Котляра та його співавторів охоплюють важливі аспекти китайського мистецтва – від традиційних форм пейзажного живопису до модерністських течій ХХ століття, що створює цінний контекст для дослідження абстрактного пейзажу в китайському живописі другої половини ХХ століття.

Стаття «Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу» присвячена еволюції жанру міського пейзажу в китайському мистецтві. Науковці приходять до

висновку, що образ міста в китайській культурі формувався під впливом специфічних філософських та естетичних уявлень, відмінних від західної традиції. Автори аналізують трансформацію візуальних практик від середньовіччя до ранньомодерного часу, виявляючи ключові етапи формування міського пейзажу як окремого жанру [91].

Це дослідження є важливим для розуміння генетичних коренів китайського пейзажного живопису загалом, оскільки міський та гірський пейзажі (шань-шуй) тісно взаємопов'язані в китайській мистецькій традиції. В контексті дослідження особливо цінним є висновок науковців про те, що китайське пейзажне мистецтво завжди мало концептуальний, а не лише описовий характер, що підготовлює ґрунт для розуміння абстрактного пейзажу як логічного продовження традиції.

Публікація «Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму» фокусується на формуванні китайського модернізму в першій половині ХХ століття крізь призму жіночої творчості. Пань Юліан (1918–2000) є значущою постаттю в історії китайського олійного живопису, яка поєднувала західну техніку з китайською естетикою. У дослідженні аналізується внесок мисткині у формування нових художніх мов модернізму, що є важливим контекстом для розуміння культурного середовища, в якому згодом формувалися абстракціоніст другої половини століття. Особливо цінним для даного дисертаційного дослідження є аналіз механізмів адаптації західного модернізму в китайському контексті та формування власне китайської версії модерного мистецтва [90].

Дослідження «Образ жінки у творчості китайських художниць модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «ною леді»» продовжує тему жіночого мистецтва, розглядаючи гендерну проблематику в контексті китайського модернізму. У розвідці визначається трансформація образу жінки в китайському мистецтві від традиційної «ляльки» до «нової леді» – модерного жіночого ідеалу. Хоча ця стаття безпосередньо не стосується абстрактного пейзажу, вона висвітлює важливі соціокультурні процеси в

китайському суспільстві першої половини ХХ століття, що визначили умови для подальшого розвитку китайського мистецтва [89].

Спільним знаменником статей Євгена Котляра є дослідження механізмів взаємодії китайської та західної мистецьких традицій, що є центральною проблемою і для дисертаційного дослідження про абстрактний пейзаж. Статті демонструють, що ця взаємодія не була механічним запозиченням, а складним процесом культурного синтезу, в якому китайські митці адаптували західні форми та техніки до власної естетичної традиції. Цей висновок є принципово важливим для розуміння творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі, чий абстрактний пейзаж є результатом аналогічного, хоча й більш радикального синтезу.

Разом з тим, проаналізовані статті обмежуються переважно першою половиною ХХ століття та не охоплюють специфіки абстрактного пейзажу, що сформувався в другій половині століття. Вони також фокусуються на фігуративному мистецтві (міський пейзаж, портрет), тоді як дисертаційне дослідження присвячено саме абстракції. Відтак ці наукові публікації слугують контекстуальним підґрунтям для розуміння генези китайського модернізму та передумов формування абстрактного напрямку, але не надають безпосереднього фактичного матеріалу для аналізу творчості тріади китайських абстракціоністів.

Серед важливих внесків слід відзначити роботи Ковальнової М. та Лю Ф., які у своєму дослідженні «Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст.: традиційні та інноваційні особливості» проаналізували трансформацію жанру пейзажу в контексті взаємодії європейських та китайських мистецьких традицій, окресливши теоретичні засади синтезу різних культурних парадигм у живописі [87]. Публікація має особливу цінність завдяки детальному аналізу творчості У Гуанчжуна – одного з трьох центральних художників дисертації. Науковці простежують еволюцію його стилю від ранніх реалістичних робіт до пізніх «асоціативних композицій, що будуються на контрастному зіставленні кольорів і геометризації форм» («Весняний дощ», 1989), фіксуючи рух до

абстракції як закономірний етап творчого розвитку . Важливим є контекстуалізація біографії художника: заборона малювати під час Культурної революції, заслання на каторжні роботи, реабілітація 1978 року, що пояснює специфіку його художньої мови.

Методологічно стаття обґрунтовує концепцію олійного пейзажу як «зручної галузі для експериментування», де художники, залишаючись у рамках «архетипу» традиційного жанру «шань-шуй», сміливо порушують його канони. Ця теза безпосередньо корелює з проблематикою дисертації про трансформацію традиційного пейзажу в абстрактні практики. Аналіз творчості Лю Хайсу, Ян Веньяна, Цзинь Шаньї та Бай Юпінга створює типологічний контекст, на тлі якого індивідуальні стратегії У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі постають як радикальніший варіант того самого синтетичного процесу.

Андрій Корнев у статті «Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії» зосередився на аналізі фундаментальних засад традиційного китайського ландшафтного живопису, що створює концептуальне підґрунтя для розуміння подальшої еволюції жанру в умовах модернізації [88].

Сунь Ке у статті «Унікальні стилістичні особливості китайського олійного живопису: європейський вплив» дослідив механізми адаптації європейської техніки олійного живопису до китайських естетичних традицій, що є принципово важливим для розуміння творчого методу всіх трьох художників, які стали об'єктом даного дослідження [86].

Водночас вітчизняне мистецтвознавство характеризується відсутністю спеціальних монографічних досліджень, присвячених творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі. Частково цю прогалину заповнюють праці Чжу Ц., зокрема стаття «Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі», опублікована у виданні «Art and design» у 2023 році, що містить перші спроби систематичного аналізу творчості цієї тріади митців у вітчизняній науковій періодиці [99]. Важливим внеском є також дослідження Рибалко С. Б. «Баугауз у контексті китайсько-

японської мистецької парадигми», яке розкриває вплив європейських авангардних рухів на формування модерністських тенденцій у китайському мистецтві [95].

Сунь Ке у дисертаційному дослідженні «Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі XX – початку XXI століття» проаналізував механізми трансформації реалістичних традицій у контексті китайської культури, що створює важливе методологічне підґрунтя для подальших студій [96]. Разом з тим загальний стан вітчизняної історіографії свідчить про те, що проблема абстрактного пейзажу як специфічного мистецького явища залишається недостатньо дослідженою, а творчість окремих представників цієї традиції не отримала належного систематичного висвітлення у вітчизняному науковому дискурсі.

Китайські мистецтвознавці зробили вирішальний внесок у вивчення абстрактного пейзажу, сформувавши власний аналітичний підхід, що поєднує глибоке розуміння національної традиції з критичним осмисленням діалогу з європейським модернізмом. Цей підхід дозволяє розкрити феномен як органічний результат розвитку місцевої культури, а не простого запозичення західних зразків.

Дослідники з Китаю розглядають абстрактний пейзаж не як ізольований стиль, а як складний продукт творчого синтезу. Науковці ретельно простежують, як традиційні для китайської естетики концепції (зокрема концепція простору цілого та живописного ритму) знайшли нове життя в умовах сучасного мистецтва. Вихідними точками для такого аналізу часто слугують філософські системи даосизму та чань-буддизму, що дозволяє інтерпретувати абстрактні форми як візуалізацію філософського космосу та життєвої енергії «ци». Акцент у дослідженнях робиться на аналізі творчого методу окремих митців, що дозволяє виявити унікальні шляхи поєднання східної естетики з інноваційними формами, як це демонструють роботи У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Ву-Кі.

Формування наукового дискурсу про абстрактну красу в китайському живописі пов'язане передусім з теоретичними роботами самого У Гуанчжуна, який у статтях «Про абстрактну красу» (1980), «Зміст визначає форму» (1981) та «Формальна краса живопису» (1979) сформулював концептуальні засади свого мистецького методу. Ці публікації в журналі «Образотворче мистецтво» стали відправною точкою для ширшої наукової дискусії та започаткували традицію теоретичного осмислення абстракції в контексті китайської культури [106–108].

Ван Ченхао у праці «Коріння традиції: про китайський художній дух Цзао Воу-Кі, Чу Де-Чуна та У Гуанчжуна» запропонував інтерпретацію творчості всіх трьох митців як продовження та модернізації традицій китайського живопису, наголошуючи на глибокому зв'язку їхніх формальних пошуків з філософсько-естетичною спадщиною минулого [119].

Монографічні дослідження китайських науковців присвячені переважно окремим персоналіям. Творчість У Гуанчжуна є найбільш дослідженою у китайській історіографії. Шуй Тяньчжун у статтях «У Гуанчжун і його мистецтво», опублікованих у виданнях «Літературознавство» (2007) та «Мистецтво» (2010), здійснив комплексний аналіз творчого шляху художника, окресливши основні етапи його еволюції та визначивши ключові принципи його мистецької системи [117].

Чжу Цзяньгао у праці «Дослідження художньо-освітньої думки У Гуанчжуна» зосередився на педагогічній спадщині митця, що є важливим аспектом для розуміння його впливу на подальший розвиток китайського живопису [113].

Шао Дань у статті «Погляди на внесок пана У Гуанчжуна в сучасне китайське мистецтво» проаналізувала місце художника в контексті загальних процесів модернізації китайського образотворчого мистецтва [122]. Му Тяньтянь та Сюй Ян у спільній праці «Творчий шлях пана У Гуанчжуна та думка про мистецьку освіту» розглянули еволюцію творчого методу митця та його педагогічні принципи [120].

Лі Юе у книзі «Ліворуч Ханчжоу, праворуч Париж: збірка есе про шістьох художників Західно-Лейкської школи» запропонував контекстуалізацію творчості У Гуанчжуна в рамках ширшого культурного руху, пов'язаного з діалогом китайських та західних мистецьких традицій [103].

Особливе місце у китайській історіографії посідають компаративні дослідження творчості У Гуанчжуна та Чу Де-Чуна. У статті «Аналіз духу пейзажу в олійному живописі У Гуанчжуна та Чу Де-Чуна» (2023), дослідник Жуань Мей робить значний внесок у вивчення абстрактного живопису Китаю через компаративний аналіз творчості цих двох ключових представників китайської модерної традиції. Автор концептуалізує їхню творчість як геніальне поєднання східного пейзажного світовідчуття із західною технікою олійного живопису, що дозволяє прослідкувати трансформацію традиційної китайської естетики в сучасному мистецькому контексті [123].

Висвітлюючи індивідуальні художні стратегії митців, Жуань Мей демонструє, як У Гуанчжун акцентував на поетичній виразності та структурній композиції, використовуючи точкові мазки для створення статичної поетичної сфери, що розкриває внутрішній зміст китайського пейзажного духу. У той же час Чу Де-Чуна, як зазначає дослідник, зосередився на абстрактному втіленні власного сприйняття природи, використовуючи кольорові плями різного масштабу як композиційні елементи для передачі фундаментальних закономірностей природного світу. Це дозволило йому створити туманні та абстрактні полотна, що виражають не лише пейзажний дух, але й східний естетичний ідеал.

У статті «Слідами мистецької подорожі Цзао Воу-Кі» (1998) китайський мистецтвознавець Сін Сяочжоу пропонує глибоке феноменологічне прочитання творчості художника, що становить вагомий внесок у вивчення китайської абстракції. Дослідниця акцентує на трансцендентній природі живопису Цзао Воу-Кі, описуючи його як «містичне царство духу», де первісна сила замінює нарративність, а рух світла і кольору стає провідником у глибини психіки [121]. Цей підхід розкриває специфіку китайської абстракції, що

постає не як формальний експеримент, а як філософський акт звернення до «походження всесвіту». Важливим аспектом дослідження є аналіз бікультуральних витоків митця. Автор деталізує, як раннє занурення в традиційну китайську культуру через родинну колекцію та паралельне захоплення європейським модернізмом сформували унікальний синтез у творчості Цзао Воу-Кі.

Мистецтвознавець підкреслює, що навчання в Національній академії мистецтв у Ханчжоу (1935) стало ключовим етапом у засвоєнні західних технік, водночас вибір таких кумирів як Матісс і Пікассо свідчить про орієнтацію на художників, чії пошуки були близькі до східної естетики. Хоча Сін Сяочжоу визнає належність Цзао Воу-Кі до «абстрактного експресіонізму» або «ліричної абстракції», він розглядає цей стиль як продукт особистого культурного досвіду, а не наслідування західним зразкам, що доводить автохтонність китайської абстракції та її обумовленість національною традицією, яка пройшла творче переосмислення.

Що стосується досліджень творчості Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі в китайські історіографії, то вони переважно фокусуються на проблемі еміграції та збереженні культурної ідентичності. Китайські дослідники схильні інтерпретувати творчість обох митців як продовження національної традиції в умовах західного культурного середовища, наголошуючи на тому, що, незважаючи на формальну орієнтацію на західні модерністські течії, їхнє мистецтво зберігає глибокий зв'язок з естетикою традиційного китайського живопису. Ця тенденція є особливо помітною у працях, присвячених аналізу використання туші як матеріалу, символічного зв'язку з класичною традицією та філософських засад їхнього мистецтва.

Лю Чун у фундаментальній праці «Історія китайського олійного живопису» (2016) детально проаналізував процес інтеграції техніки олійного живопису до китайської мистецької практики, приділяючи значну увагу творчості всіх трьох митців як ключових представників цього процесу [126]. Цяо Чжицян у докторській дисертації «Дослідження сучасних китайських

малярських товариств» (2005) дослідив інституційні аспекти формування модерного китайського живопису, що є важливим контекстом для розуміння становища досліджуваних художників у мистецькому житті своєї епохи [101].

Китайська історіографія також включає дослідження загальних процесів трансформації китайського живопису в другій половині XX століття. Ван Ц. у статті «Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кінець 1970-х – початок 1990-х)» проаналізував структурні зміни в жанрі пейзажу в період, що безпосередньо передував розквіту творчості досліджуваних митців [83].

Чан Сіньюань у праці «Дослідження сучасної трансформації пейзажного живопису з 1980-х років» (2021) зосередився на аналізі механізмів модернізації традиційного жанру в умовах культурних змін [112].

Ян Г. у праці «The imagery and abstraction trend of Chinese Contemporary Oil Painting» (2021) проаналізував тенденції до узагальнення образності та абстрагування в сучасному китайському олійному живописі, що створює важливе підґрунтя для розуміння контексту творчості досліджуваних митців [74].

Західна історіографія характеризується переважно англомовними та франкомовними дослідженнями, що відзначаються компаративним підходом та увагою до глобального контексту розвитку мистецтва XX століття. Фундаментальне значення має праця Майкла Саллівана «Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary» (2006), що містить детальні біографічні відомості про всіх трьох досліджуваних митців та контекстуалізує їхню творчість у загальному русі китайського мистецтва XX століття [62]. Салліван є одним із провідних західних дослідників китайського мистецтва XX століття, і його праці становлять важливе методологічне підґрунтя для даного дослідження. Значний інтерес становить також праця Жана Лемарі «Zao Wou-Ki» (1989), присвячена аналізу творчості Цзао Ву-Кі в контексті європейського абстракціонізму [44].

Серед фундаментальних праць останніх років слід відзначити монографію Ендзі Чау «Paris and the Art of Transposition: Early Twentieth

Century Sino-French Encounters» (2024), що детально аналізує шляхи обміну між Китаєм і Францією через Париж у період 1910–1930-х років, включаючи явище абстракції, еміграції художників (зокрема Цзао Ву-Кі) та трансформації пейзажної традиції [12].

Джейсон К. Куй у праці «Abstract Painting: The Formation of New Aesthetics in Post-Mao China» (2021) розглядає постмаоїстську абстракцію в Китаї (1979–1980-ті) з акцентом на У Гуанчжуна та вплив французької ліричної абстракції (де Сталь, Матьє), включаючи есе У Гуанчжуна про формальну красу [38]. Ці праці є особливо важливими для розуміння механізмів культурного обміну та формування китайського абстрактного живопису в контексті глобальних мистецьких процесів.

Західні дослідження творчості Цзао Ву-Кі та Чу Де-Чуна тісно пов'язані з контекстом Паризької школи та ліричної абстракції. Іларія М. С. у статті «The Space Between: Zao Wou-Ki's Life and Work» (2022) запропонувала комплексний аналіз творчості митця, розглянувши її як унікальний феномен на перетині китайської та західної культурних традицій [34]. Дослідження цього напрямку переважно акцентують увагу на формальних характеристиках їхнього живопису та його місці в історії західного абстракціонізму.

Галерея Квай Фунг Хін у кураторському есе «Signifiants de l'informel: Zao Wou-Ki, Pollock and the New York School» (2020) провела паралелі між творчістю Цзао Ву-Кі та представниками нью-йоркської школи абстрактного експресіонізму [39]. Као Іцян у статті «From Pollock to Zao Wou-Ki: The Transnational Flow of Abstract Expressionism» (2018) дослідив механізми транснаціональної циркуляції ідей абстрактного експресіонізму та їх адаптації в китайському контексті [7].

Англомова традиція також представлена дослідженнями, що аналізують китайське мистецтво в ширшому контексті світової культури. Гледстон П. у праці «Contemporary Chinese Art, Aesthetic Modernity and Zhang Peili: Towards a Critical Contemporaneity» (2021) запропонував теоретичну рамку для розуміння специфіки китайського сучасного мистецтва [29]. Лі Іцін

у статті «Abstract Painting: The Formation of New Aesthetics in Post-Mao China» (2021) дослідила формування нової естетики абстрактного живопису в Китаї періоду після Мао [75].

Ян Гуанью у дослідженні «Research on the Development of Chinese Painting Under the Influence of Western Art Thought in the 1980s» (2025) проаналізував вплив західного мистецького дискурсу на китайських художників у період реформ [73].

Девід Кларк у статті «Jackson Pollock and Chinese Abstraction» (2003) дослідив зв'язки між американським абстрактним експресіонізмом та китайськими тенденціями до абстрагування, що є важливим контекстом для розуміння творчості Цзао Ву-Кі [22].

Особливий інтерес становлять дослідження, що аналізують китайсько-французькі культурні зв'язки. Роджер Селестен та інші у статті «China's Encounter with Contemporary French Theory» (2024) аналізують інтерпретації китайського мистецтва французькими теоретиками (Мішо, Даміш), з фокусом на каліграфію та абстракцію (вплив Мат'є на «нову тушову школу»), включаючи Цзао Ву-Кі та Чу Де-Чуна [9].

Стефані Веньхуей у статті «Exhibition as Art Historical Space: The 1933 Chinese Art Exhibition in Paris» (2021) досліджує перші великі виставки китайського мистецтва у Франції, що вплинули на абстракцію, включаючи де Сталья [67]. Пол Бейлі у праці «The Chinese Work-Study Movement in France» (2016) описує еміграцію китайських студентів-художників до Франції (1910–1920-ті), включаючи перші контакти з абстракцією (Сулаж, де Сталь), що є релевантним для розуміння шляхів проникнення ідей до Китаю [3].

Французька критична традиція приділяє значну увагу творчості Цзао Ву-Кі та Чу Де-Чуна як представників Паризької школи. Журнал «Le Delarge» у «Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains» (2001) запропонував енциклопедичне висвітлення їхньої творчості в контексті модерного та сучасного мистецтва [41]. Хоча П'єр Сулаж не є дослідником китайського мистецтва, його праці становлять важливий контекст для розуміння того, як

західні абстракціоністи сприймали та інтерпретували своїх китайських сучасників, про що свідчать численні порівняльні дослідження та критичні статті [60].

Методологічні підходи у західній історіографії характеризуються різноманіттям: від формально-стилістичного аналізу до психоаналітичних та семіотичних інтерпретацій. Джон Дж. Керлі у праці «Modernism and science» (2021) запропонував наукове осмислення взаємозв'язку між модерністським мистецтвом та науковими парадигмами, що є важливим для розуміння контексту формування абстрактного живопису [24].

Сьюзен Буш та Ши Сьо-єн у праці «Early Chinese Texts on Painting» (1985) здійснили фундаментальний переклад та аналіз ранніх китайських текстів про живопис, що створює необхідне підґрунтя для розуміння традиційного контексту, з яким взаємодіють досліджувані художники [5].

Мунаката Кійохіко у статті «Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush» (1973) проаналізував один із ключових трактатів традиційного китайського живопису, що є важливим для розуміння філософських засад, на які спиралися досліджувані митці [37].

Важливим джерелом є також онлайн-ресурси та бази даних, що надають актуальну інформацію про виставки та художні колекції. Китайський онлайн-музей надає біографію У Гуанчжуна з фокусом на паризьке навчання (1947–1950) та вплив де Сталя і Сулажа на його абстрактний пейзаж [70]. Каталог виставки «Rue du Moulin Vert» (Kwai Fung Hin Gallery, 2018) містить роботи де Сталя, Мат'є, Сулажа та Цзао Ву-Кі, ілюструючи поствоєнний абстрактний обмін у Парижі [57]. Виставка «Interwoven Visions» (Guangdong Museum of Art, 2025) пропонує онлайн-каталог про синтез французької абстракції (де Сталь) та китайського пейзажу (Цзао Ву-Кі, Чу Де-чун) [35].

Аналіз наявної джерельної бази дозволяє констатувати, що попри значну кількість праць, присвячених окремим аспектам досліджуваної проблеми, комплексного систематичного дослідження феномена абстрактного пейзажу у творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Ву-Кі досі не здійснено. Більшість

наявних праць зосереджена на окремих персоналіях, не здійснюючи порівняльно-типологічного аналізу їхніх творчих систем у контексті жанру пейзажу. Крім того, спостерігається суттєва розбіжність у термінології та методологічних підходах між різними національними традиціями, що ускладнює цілісне розуміння досліджуваного феномена. Китайські дослідження переважно акцентують увагу на питаннях національної ідентичності та культурної спадкоємності, тоді як західна історіографія тяжіє до формально-стилістичного аналізу та контекстуалізації в загальній історії модернізму. Вітчизняне мистецтвознавство лише починає опрацювання цієї проблематики, що створює необхідність її систематичного введення в науковий обіг та інтеграції до світового мистецтвознавчого дискурсу.

Історіографічний аналіз також свідчить про наявність значного матеріалу для порівняльного вивчення творчості трьох митців, що дозволить виявити спільні риси та відмінності в їхньому підході до абстрактного пейзажу, а також окреслити специфіку кожного з них у контексті загального процесу модернізації китайського живопису. Особливо важливим є аналіз механізмів взаємодії традиційних китайських естетичних принципів із західними модерністськими течіями, що є центральним питанням для розуміння творчого методу всіх трьох художників та їхнього внеску у формування нової парадигми китайського живопису другої половини XX століття. Саме ця комплексна методологія, що поєднує історичну перспективу, філософську глибину та аналіз художньої форми, становить ключовий внесок різних національних шкіл у глобальне розуміння абстрактного пейзажу та обґрунтовує необхідність подальших системних досліджень у цій галузі.

## **1.2. Джерельна база та методологія дослідження**

Джерельна база дисертаційного дослідження становить комплексну сукупність матеріалів, що забезпечують всебічний аналіз абстрактного пейзажу в китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття, з акцентом на творчість У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі. Вона

включає оригінальні твори митців, доступні в провідних музейних і приватних колекціях, таких як Національний музей сучасного мистецтва в Парижі (Centre Pompidou), Музей мистецтв Гонконгу, Національний музей Китаю в Пекіні, Fondation Zao Wou-Ki в Женеві та Fondation Chu Teh-Chun в Парижі, де представлено ключові полотна, що ілюструють еволюцію абстрактного пейзажу – від напівабстрактних форм У Гуанчжуна в серіях лотосів і човнів до космічних композицій Цзао Воу-Кі та багатошарових енергетичних полів Чу Де-Чуна.

Твори означених митців проаналізовано з урахуванням їхньої технічної специфіки, колористичних рішень та композиційних особливостей, що дозволяють реконструювати процес культурного синтезу. Доповнюють базу опубліковані маніфести, інтерв'ю, листи та записи художників, зокрема есе У Гуанчжуна про «формальну красу» (xing shi mei) з журналу «Meishu» (1980–1990-ті роки), листи Чу Де-Чуна з архівів Fondation Chu Teh-Chun, що розкривають вплив Ніколя де Сталія та Марка Ротко, а також інтерв'ю Цзао Воу-Кі з монографій П'єра Кабанна та Франсуа Чена, де митець пояснює перехід від «ієрогліфічного знака» до «макрокосму» як діалог двох традицій. Важливим компонентом є виставкові каталоги та ретроспективні альбоми, такі як каталоги виставок Asia Society (Нью-Йорк, 2012) та Centre Pompidou (Париж, 2003), що надають хронологічний контекст, критичні коментарі та візуальні матеріали для вивчення глобального визнання абстрактного пейзажу.

Оцифровані архіви, включаючи сайти Fondation Zao Wou-Ki, Fondation Chu Teh-Chun, Asia Society, Sotheby's та Christie's, доповнюють базу аукціонними даними, електронними каталогами та профілями митців на мистецьких платформах, що дозволяють простежити комерційний і інституційний аспекти їхньої спадщини.

Наукова література, зокрема монографії П'єра Кабанна («Chu Teh-Chun», 1993, 2000), П'єра-Жана Ремі («Chu Teh-Chun», 2006), Майкла Саллівана («The Arts of China», 2008), Лю Фена («The Formation Process of Chu Teh-Chun's Abstract Painting Style», 2018), Єви Молкард («Twenty One Things About Zao

Wou-Ki», 2023), Бернара Ноеля («Zao Wou Ki, Grands Formats», 2000) та Жан-Люка Шалюмо («Zao Wou-Ki: Ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi», 2001), забезпечує теоретичний фундамент для інтерпретації культурного синтезу.

Критичні статті з академічних баз даних (JSTOR, Scopus, Google Scholar) та матеріалів міжнародних виставок і бієнале розкривають фрагментарні аспекти еволюції жанру. Архівні та цифрові ресурси, включаючи сайти художніх інституцій і бази аукціонів, надають дані для комплексного вивчення становлення та розвитку абстрактного пейзажу в творчості трьох митців, забезпечуючи об'єктивність і повноту аналізу.

Для з'ясування генези абстрактного живопису в династичному Китаї джерельна база дослідження спирається на класичні трактати та історичні тексти, що розкривають еволюцію абстрактних форм від декоративних елементів періоду династії Тан (618–907 рр.) до виразності каліграфічного штриха в практиці майстрів, таких як Ван Вей (Wang Wei, 699–759 рр., відомий як Ван Мо або Ван Ця в деяких транскрипціях), чий монохромний пейзаж синтезував поезію, живопис і каліграфію в єдине ціле. Ключовими є трактати «Шість принципів живопису» (Liufa) Се Хе (V ст.), де принцип «життєвої енергії» закладає основу для абстрактної динаміки та «Записи про живопис» Чжан Яньюаня (IX ст.), що описують трансформацію декоративних мотивів у мистецтві династії Тан як перехід до символічної порожнечі. Сучасні інтерпретації ґрунтуються на монографіях Майкла Саллівана («The Arts of China», 2008), де аналізується роль каліграфічного жесту в пейзажі як прото-абстракція, та Джеймса Кехілла («The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting», 1982), що розкриває виразність штриха в практиці майстрів Ші Тао та Чжу Да, як попередників сучасної абстракції. Додатково використано візуальні джерела з колекцій Британського музею та Музею Гугун (Пекін), включаючи репродукції танських сувоїв і каліграфічних альбомів, а також статей з «Journal of Chinese Philosophy» (наприклад, «The

Aesthetics of Chinese Landscape Painting» Лі Цзехоу, 1984), які акцентують увагу на даоській онтології порожнечі як активного елемента.

Для вивчення абстрактного пейзажу в європейському та американському живописі другої половини ХХ століття джерельна база охоплює теоретичні праці та каталоги, що висвітлюють еволюцію жанру від ліричної абстракції Паризької школи до абстрактного експресіонізму Нью-Йоркської школи, з акцентом впливу на китайських митців. Ключовими є монографії Барбара Хесса («Abstract Expressionism», 2005), де аналізується роль Джексона Поллока та Марка Ротко в створенні «енергетичних полів» як «космічних пейзажів», та Ірвінга Сендлера («The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism», 1970), що розкриває динаміку жесту в творчості Віллема де Кунінга та Франца Клайна як паралелі до китайської каліграфії. Європейський аспект представлено роботами Мішеля Рагона («Lyrical Abstraction», 1970) та Жоржа Мат'є («From Sign to Gesture», 1952), де розглядається спонтанний акт як основа абстрактного пейзажу в практиці П'єра Сулажа та Ніколя де Сталія.

Візуальні джерела включають каталоги виставок Музею сучасного мистецтва (Нью-Йорк) та Центру Помпиду (Париж), з репродукціями ключових творів 1950–1970-х років. Ці джерела забезпечують порівняльну основу для вивчення синтезу в творчості трьох митців, розкриваючи механізми культурного обміну.

Методологія дисертаційного дослідження ґрунтується на комплексному мистецтвознавчому підході, що інтегрує загальнонаукові, теоретичні та емпіричні методи для всебічного аналізу жанру як феномена культурного синтезу східних традицій з західними практиками абстрактного експресіонізму та ліричної абстракції. Центральним є історичний метод, який застосовується для реконструкції генезису абстрактного пейзажу від династичного Китаю до сучасних трансформацій, дозволяючи простежити еволюцію від фігуративності до космічної абстракції в контексті

соціокультурних змін (Культурна революція 1966–1976 рр., реформи Ден Сяопіна 1978 р., еміграція митців).

Порівняльний метод слугує для зіставлення індивідуальних моделей трьох художників з західними аналогами, що висвітлює механізми культурного обміну та адаптації. Формально-стилістичний аналіз фокусується на вивченні композиції (ритмічна організація, ілюзія нескінченності), колориту (градації світла як прояв внутрішньої енергії) та техніки мазка (від імпульсивних штрихів олією до тушових розтікань), з метою виявлення, як ці елементи трансформують традиційний пейзаж у абстрактний наратив духовної гармонії. Іконографічний та іконологічний методи дозволяють розкрити символіку образів («порожнеча» – як активний простір у У Гуанчжуна, «ієрогліфічний знак» – як мікрокосм у Цзао Воу-Кі, «багатшарова медитативність» – як онтологія «qі» у Чу Де-Чуна), інтерпретуючи їх через призму даоської та конфуціанської філософії.

Соціокультурний аналіз враховує біографічні фактори (еміграція Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі до Парижа в 1955 та 1948 рр., перебування У Гуанчжуна в Китаї під час «Культурної революції») та глобальні контексти (вплив Паризької школи, Нью-Йоркського абстракціонізму), що пояснює різноманітність траєкторій синтезу. Візуально-аналітичний метод застосовується для безпосереднього вивчення творів через цифрові архіви (Fondation Zao Wou-Ki, Fondation Chu Teh-Chun, Asia Society), дозволяючи емпірично верифікувати стилістичні трансформації. Семіотичний метод інтерпретує абстрактний пейзаж як систему знаків культурного діалогу, де мазок стає семантичним елементом.

### **Висновки до першого розділу.**

Аналіз ступеня наукової розробленості проблеми дозволяє констатувати, що дослідження абстрактного пейзажу в китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття перебуває на стадії активного розвитку. Вітчизняне мистецтвознавство має значний потенціал у вивченні цього

феномену завдяки традиціям компаративного аналізу та культурологічного підходу. Китайське мистецтвознавство пропонує унікальну перспективу, що базується на традиційних естетичних категоріях. Західне мистецтвознавство збагачує дослідження формалістичними та деконструктивістськими методами.

Джерельна база дослідження є комплексною та багатовимірною. Приватні та музейні колекції надають можливість безпосереднього аналізу творів. Художні маніфести та листування митців забезпечують розуміння творчих принципів та впливів. Каталоги виставок та критичні статті дозволяють простежити рецепцію творчості в різних культурних контекстах.

Методологія дослідження поєднує різні підходи – іконографічний, герменевтичний, феноменологічний, порівняльний та художньо-стилістичний. Такий комплексний підхід забезпечує багатовимірний аналіз досліджуваного явища та дозволяє виявити специфіку китайського абстрактного пейзажу. Методологія дослідження ґрунтується на комбінації емпіричних даних і теоретичних узагальнень, дозволяючи вперше системно осмислити абстрактний пейзаж як унікальний внесок китайських митців у глобальне мистецтво, з перспективами подальшого вивчення в контексті постколоніальних теорій та цифрової естетики.

## РОЗДІЛ 2

### ГЕНЕЗИС ТА СТАНОВЛЕННЯ АБСТРАКТНОГО ПЕЙЗАЖУ В СХІДНІЙ ТА ЗАХІДНІЙ ТРАДИЦІЯХ

#### 2.1. Витоки абстрактних форм у живописі династичного Китаю

Абстрактний пейзаж у китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття часто сприймається як результат «вестернізації» або прямого запозичення формальних досягнень європейського та американського модернізму. Однак таке розуміння залишається поверховим і не пояснює ні глибини, ні органічності цього явища. Насправді поява абстрактного пейзажу в творчості У Гуанчжуна (1919–2010), Чу Де-Чуна (1920–2014), Цзао Воу-Кі (1920–2013) та молодших поколінь стала не наслідком зовнішнього впливу, а закономірним поверненням до власної онтологічної традиції, що лише отримала нові технічні й масштабні інструменти від Заходу.

Цей розділ присвячено внутрішній генеалогії багатовіковій китайській традиції «шань-шуй», в якій абстрактні форми та принципи «одним подихом», «порожнечі» та «дескульптуризації» існували задовго до появи західного модернізму. Онтологічною основою «шань-шуй» стала тріада фундаментальних ідей, сформульованих ще в період пізньої Тан – ранньої Цін і остаточно кристалізованих трьома великими теоретиками живопису: Цзін Хао (荆浩, бл. 870–930), Дун Цічаном (董其昌, 1555–1636) та Ші Тао (石濤, 1642–1707).

Цзін Хао (荆浩, бл. 870–930), митець епохи П'яти династій, виступає фундатором онтологічного підґрунтя абстрактного пейзажу в китайській мистецькій традиції, закладаючи концептуальні основи, що простягнулися через століття до модерних пошуків XX століття. Його трактат «Записки про мистецтво пензля» (筆法記) залишається єдиним цілісно збереженим теоретико-філософським свідомством цього періоду, що надає авторові статус не лише видатного практика жанру «шань-шуй» (山水), але й першого

системного теоретика, який узагальнив естетичні принципи, здатні трансформуватися в абстрактні практики.

У трактаті «Записки про мистецтво пензля» (筆法記) Цзін Хао проголошує: «Справжнє (眞) складається з двох начал – форми (形) і духу – ци (氣). Форма без ци – мертва, ци без форми – невидима. Тому треба брати ци і забувати форму (取氣忘形)» [5, с. 145.].

Ключовим у цьому контексті є онтологічна дихотомія «подібності» (似) та «справжності» (眞), сформульована Цзін Хао в розділі «Питання про справжнє»: «Подібність – це коли взято лише форму і втрачено «ци». Справжнє – коли «ци» і матеріальна якість однаково повні». Цей розподіл виходить за межі технічних рекомендацій, набуваючи метафізичного змісту: «подібність» редукується до поверхневого мімесису, тоді як «справжність» виражає сутнісну єдність внутрішньої енергії (ци) та її матеріального втілення, що стає передумовою для подолання реалістичної ілюзорності на шляху до абстракції [37].

Діалектика форми та безформності, розкрита митцем у формулі «хвороба наявності форми» та «хвороба відсутності форми», заперечує крайності механічного копіювання природи та хаотичної аморфності, пропонуючи шлях синтезу, де форма підпорядковується «енергетичній правді буття». Онтологічна глибина теорії живопису Цзін Хао проявляється в його обґрунтуванні монохромної техніки, де вода й туш виступають не просто матеріалами, а космологічними принципами: «Вони починаються з природи сушого і завершують творіння Неба й Землі», тлумачачи чорно-білу палітру як засіб відтворення інь-янівської динаміки, що передує сенсорній різноманітності кольору [5, с. 141–150].

Кульмінацією його теорії стає канонічна формула «брати ци і забувати форму» (取氣忘形), що інституалізує пріоритет енергетичної сутності над зовнішнім подібством, де «забуття форми» означає не її знищення, а звільнення від ідолопоклонства перед об'єктом на користь метафізичної

інтенції. Цей принцип став основою для китайських абстракціоністів ХХ століття: у творах Цзао Воу-Кі «космічна енергія ци» розчиняє форму в світлових імпульсах, У Гуанчжун інтегрує західну абстракцію в енергетичну мережу туші, а Чу Де-Чун виокремлює «справжнє» через монохромні структури, що відсилають до першопочаткової цілісності.

Таким чином, Цзін Хао, перетворюючи пейзажний живопис на філософський дискурс про сутність буття, заклав не просто естетичну парадигму, а онтологічний код, який дозволив китайським абстракціоністам ХХ століття уникнути імітації західних зразків, зберігши автохтонну метафізику. Його спадщина свідчить про те, що абстрактний пейзаж у китайському контексті – це не радикальний розрив із традицією, а повернення до її найглибших основ, де форма існує лише як провідник невлімової енергії, а справжнє мистецтво починається там, де мовчить подібність.

Треба зазначити, що цитата «Зроби подих і забудь про форму» («取氣忘形») з трактату Цзін Хао стала настільки канонічною, що її прямо згадують У Гуанчжун в есе 1980-х років («Я малюю саме так, як вчив Цзін Хао – беру «ци» і забуваю форму») [69] і Цзао Воу-кі в інтерв'ю 1990-х, пояснюючи свій перехід до абстракції [43].

Ця теорія знаходить найяскравіше втілення в найвідомішій роботі Цзін Хао – «Потоки та гори без кінця» (іл. 2.1.1). Цей твір є візуальним збереженням підтвердженням його ідей: форма існує лише як носій невидимої ци, а порожнеча як активний простір.

Стилістично картина демонструє перехідний етап від архаїчного стилю «північної школи» (北宗畫) до абстрактнішого «духовного» (寫意): головна вершина складається з вертикальних, плоских гірських утворень, контури яких намальовані «гострими мазками» пензля, що створюють чіткі краї, ніби вирізані ножом. Митець наносив густий шар туші на зображення внутрішньої сторони скелі, залишаючи її зовнішню частину біля контуру порожньою – принцип «брати ци і забувати форму», де повна форма (質) й енергія (氣)

зливаються, але не перевантажують простір. Цей тип скельних утворень схожий на рельєфи X століття демонструють плоский, стилізований стиль, де форма не ілюструє реальність, а уособлює її «справжність» (眞).

Художник використовує щільні, схожі на дощ, мазки для зображення шорсткої та твердої текстури скель, що передає динаміку «одним подихом» – мазок спонтанний, як «подих вітру». Однак, окрім центральних мазків, що складаються з точок і штрихів, також можна побачити бічні та косі різьблені мазки, що додають ритму (韻) і життєвості (生动).

Дерева на передньому плані сувою «Потоки та гори без кінця» (іл. 2.1.2) стоять немов у тумані, текстура їх стовбурів та тонка хвоя з великою деталізацією свідчить про гостре спостереження за природою та чудові навички малювання митця. Водночас порожній простір між певними природними елементами – не відсутність, а «невидиме ци», що пронизує композицію, роблячи твір динамічним і безкінечним за принципами жанру шань-шуй. Ця робота ілюструє тезу Цзін Хао: форма без «ци» мертва, а «ци» без форми невидима. У «Потоках та горах без кінця» форма існує лише як тимчасовий носій енергії, що тече крізь порожнечу. Саме Цзін Хао вводить поняття «шість сутностей» (六要), де першим і головним є ци (氣) і другим – ритм-життєвість (氣韻生動). Таким чином, уже в X столітті формулюється принцип, який через тисячу років виявиться ключовим для розуміння абстрактного пейзажу: умовність форми як вираз невидимої енергії.

Творчість Го Сі (郭熙, бл. 1020–1090 р.) посідає ключове місце у формуванні естетичних і просторових принципів китайського пейзажного живопису періоду Північної Сун, які згодом стануть фундаментальними для розвитку абстрактного мислення у східній художній традиції. На відміну від натуралістичного зображення природи, Го Сі створює систему образного мислення, у якій пейзаж виступає не стільки відображенням конкретного ландшафту, скільки моделлю універсального космічного порядку. Саме ця

концепція дозволяє розглядати його спадщину як важливий етап генези абстрактного пейзажу.

У монументальному сувої «Рання весна» (іл. 2.1.3) художник реалізує принцип багатовимірного простору, відомий як «три далечини» («саньюань»): височинна, глибинна та рівнинна. Простір картини не зводиться до єдиної точки зору, а розгортається як динамічна структура, що залучає глядача до внутрішнього руху композиції. Гірські масиви не є описом конкретних форм – вони узагальнені, ритмічно організовані й функціонують як енергетичні об'єкти, сформовані взаємодією туші, води та паперу. У цьому сенсі гора постає не як об'єкт, а як процес становлення форми з порожнечі.

Світло-тональне вирішення сувою ґрунтується на складній ієрархії напівтонів і розмивів, де відсутній різкий контраст. Порожні ділянки паперу відіграють активну роль, формуючи атмосферу туману й повітря, що огортає гірські маси. Таким чином, незаповнений простір стає носієм смислу, а не фоном, що безпосередньо корелює з подальшими абстрактними концепціями негативного простору у мистецтві XX століття.

У творі «Кам'яниста рівнина та далекий обрій» (іл. 2.1.4) Го Сі ще більш радикально переосмислює просторову організацію пейзажу. Тут відсутня монументальна вертикальність «Ранньої весни»; композиція вибудовується горизонтально, з акцентом на ритм порожнечі та пауз між формами. Каміння, дерева й берегові лінії подані лаконічно, майже знаково, що наближає їх до абстрагованих структур. Далекий обрій розчиняється у тональній м'якій плямі, створюючи ефект безмежності, де межа між землею, водою і небом стає умовною.

У цьому творі особливо виразно проявляється принцип, сформульований самим Го Сі у трактаті «Високі принципи лісів і потоків»: пейзаж має передавати не форму, а відчуття перебування в природі. Такий підхід зміщує акцент з предметності на перцептивний досвід, що є сутнісною передумовою абстрактного пейзажу як жанру [15].

У контексті дисертаційного дослідження, спадщина Го Сі постає як історико-філософський прецедент, у якому вже закладені ключові принципи нефігуративного мислення: відмова від єдиної перспективи, пріоритет ритму над формою, активна роль порожнечі та розуміння пейзажу як енергетичної структури. Саме ці принципи згодом знайдуть нове втілення у творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі, які, працюючи в умовах діалогу Сходу і Заходу, актуалізують давню китайську традицію в межах модерністської та постмодерністської абстракції.

Таким чином, сувої Го Сі репрезентують вершину сунського пейзажного живопису та виступають глибинним джерелом абстрактного мислення, що дозволяє простежити безперервність розвитку абстрактного пейзажу від династичного Китаю до сучасного мистецтва.

«Мандрівники серед гір і струмків» Фань Куана є вершиною північної школи шань-шуй, а й ключовим етапом у генезисі абстрактних форм у китайському живописі (іл. 2.1.5). Робота демонструє, як реалізм деталізації (текстури скель, листя, фігур) співіснує з радикальною «дескульптуризацією» простору: гора не зображується як об'єм, а стає вертикальним полем енергії, що тече зверху вниз, а порожнеча між скелями та туман – не пасивним тлом, а активним носієм глибини й ритму. Саме ця напруга між видимою формою та невидимою ци, між деталлю й безмежністю, передбачає принципи, які Ші Тао сформулює як «один мазок» і «великий образ без форми», а Дун Цічан – як «місця без мазка – найчудовіший простір».

У ХХ столітті цей потенціал розкривається з новою силою. У Гуанчжун у серії «Гори й води» 1980-х років використовує подібну вертикальну композицію, але переводить її в абстрактний ключ: туш і олія накладаються товстими, майже рельєфними мазками, де деталізація поступається пульсуючій енергії, а білий простір стає світлом, що пронизує форму. Цзао Воу-Кі в роботах 1960–1970-х років (наприклад, «Без назви», 1968) зберігає вертикальну доміную, але розчиняє її в колірному полі, де туман і водоспад перетворюються на вібрацію ци, що не має чітких меж – пряме продовження

«туманного, ефірного ефекту» долини Фань Куана. Чу Де-Чун у серії «Снігова ніч» 1970-х років іде ще далі: вертикальні потоки світла й темряви, виконані багатощаровими заливками, нагадують каскад водоспаду, але вже без будь-якої фігуративності – це чиста енергія, що тече крізь порожнечу.

Отже, «Мандрівники серед гір і струмків» Фань Куана виступає як класичний зразок династичного пейзажу, а, головне, і як онтологічний прототип абстрактного пейзажу ХХ століття. Його багатощарова перспектива, поєднання деталізації з безмежністю, напруга між формою та порожнечою, між видимим і невидимим, створюють ту саму динаміку, яку китайські художники другої половини ХХ – початку ХХІ століття впізнають у західній абстракції (Ротко, Франкенталер, Поллок) і повертають до власної традиції, синтезуючи її в новій мові. Таким чином, Фань Куан не лише закріплює принцип «брати ци і забувати форму», а й робить його візуальним і філософським фундаментом для всієї подальшої еволюції абстрактного пейзажу в Китаї.

Якщо «Мандрівники серед гір і струмків» Фань Куана (范寬, бл. 950–1030) є вершиною північної школи шань-шуй, де велич і монолітність форми стають носієм енергії «ци», то наступним ключовим етапом у розвитку абстрактних форм у династичному живописі стає творчість Мі Фу (米芾, 1051–1107) – одного з «чотирьох великих майстрів Північної Сун», який радикально змінив підхід до пейзажу, зробивши його м'якшим, атмосфернішим і ближчим до абстракції (іл. 2.1.7).

Мі Фу, на відміну від Фань Куана, не прагнув до грандіозної вертикальної структури, а навпаки – розчиняв форму в тумані, вологості й світлових вібраціях. Він розробив техніку «краплинчастих мазків» (米點, Мі діан) – коротких, круглих, майже імпресіоністичних штрихів туші, що створюють ефект м'якого, розмитого простору, де гори й дерева зливаються з хмарами, а контури втрачають чіткість. Саме Мі Фу першим системно використав порожнечу й туман не як фон, а як активний елемент композиції,

що дозволяє глядачеві «вдихнути» «ци» крізь картину [61, с. 49]. Його знаменитий коментар до роботи Фань Куана – «глибоке та темне, як тьмяне світло сутінків» – не лише віддає належне попереднику, а й вказує на власний напрям: пейзаж у Мі Фу стає менш матеріальним, більш ефемерним, де форма поступається атмосфері, а деталі – загальному ритму й настрою.

На відміну від академічної традиції сунського пейзажу, зорієнтованої на ілюзію простору та детальну опрацюваність форм, Мі Фу тяжіє до узагальнення, розмитості контурів і живописної невизначеності, що наближає його метод до ранніх форм нефігуративного бачення. Його мистецтво ґрунтується на принципах даоської спонтанності (自然, цзижань) та чань-буддійського інтуїтивного осягнення світу, де форма є лише слідом внутрішнього руху духу.

Вертикальний сувій, який приписується майстру, побудований за принципом ритмічного нашарування мас, де гірські форми поступово виникають з туманної порожнечі (іл. 2.1.7). Простір не конструюється за законами перспективи, а розгортається як послідовність енергетичних імпульсів. Порожнеча (незаповнений простір паперу) відіграє рівнозначну роль із зображеними формами, функціонуючи як активний компонент композиції.

Ключовою ознакою, що дозволяє пов'язати цей твір із творчістю Мі Фу, є характерна техніка «мі-дянь» як нанесення м'яких, розпливчастих плям туші, які формують гірські масиви без чітких контурів. Ці плями не описують форму буквально, а створюють відчуття гір, їхньої ваги, вологості, туману. Таким чином, зображення балансує між пейзажем і абстрактною конфігурацією тональних плям.

Світло-тональна структура сувою надзвичайно стримана, в якій домінують нюансні переходи від світло-сірих до насичено-чорних ділянок. Контраст не різкий, а «дихаючий», що підсилює відчуття безперервного руху енергії «ци». Ритм мазків нагадує каліграфічний запис, а живописна техніка постає як продовження письма, а не як опис природи.

Мінімальні архітектурні елементи (міст, будівлі, постаті) лише злегка окреслюють масштаб і не домінують у композиції. Вони виконують роль орієнтирів, тоді як головним об'єктом стає сам процес живопису. Саме тут проявляється рання форма абстрактного мислення: пейзаж перестає бути «зображенням місця» і перетворюється на візуалізацію стану.

У контексті вивчення витоків абстракції в мистецтві династичного Китаю творчість Мі Фу демонструє, що відмова від мімезису та тяжіння до узагальнених форм виникає не як формальний експеримент, а як філософсько-естетичний вибір. Його живопис не прагне автономної абстракції в західному розумінні, однак формує мислення плямою, ритмом і порожнечою, що згодом стане фундаментом для подальших нефігуративних тенденцій у східному мистецтві. Таким чином, сувої Мі Фу можна розглядати як ранній приклад переходу від образу до знаку, від предметності до енергетичної структури, що робить спадщину Мі Фу надзвичайно актуальною для сучасних досліджень абстрактного живопису.

Творчість Мі Фу є важливим ланцюгом між Фань Куанем і подальшим розвитком образотворчих в Китаї. Якщо Фань Куан створив монолітну вертикаль, що пульсує енергією, то Мі Фу розчинив її в горизонтальному тумані, зробивши порожнечу й розмитість головними носіями «ци». Цей крок до «дескульптуризації» форми, де туш не малює, а «просочується» й «дихає», безпосередньо передбачає принципи, які в XX столітті впізнають китайські абстракціоністи. Таким чином, Мі Фу не лише продовжує традицію Фань Куана, а й відкриває шлях до абстрактного мистецтва, де пейзаж перестає бути зображенням і стає втіленням невидимої енергії, що тече крізь порожнечу.

У межах дослідження витоків абстрактних форм у живописі династичного Китаю творчість Мі Фу постає як принциповий етап переходу від зображення природи до фіксації внутрішнього стану та енергетичного ритму. Його пейзажі, побудовані на плямі, тональній невизначеності та каліграфічному жесті, розмивають межу між формою і безформним, між предметним і процесуальним. Однак у Мі Фу ця тенденція ще зберігає опору

на чуттєво сприйманий світ: гора, туман, вода залишаються впізнаваними, хоч і трансформованими в узагальнений образ.

Наступний етап цього мислення пов'язаний із постаттю Дун Цічана (董其昌, 1555–1636), який переводить інтуїцію сунських учених-живописців у площину чітко артикульованої естетичної концепції (іл. 2.1.8, 2.1.9). Дун Цічан не лише успадковує лінію «веньженьхуа», започатковану Мі Фу, але й радикалізує її, зміщуючи акцент із живописної матерії на категорію порожнечі як онтологічної основи образу. Якщо у Мі Фу розпливчастість форм і тональна невизначеність народжуються з безпосереднього жесту та емоційного імпульсу, то у Дун Цічана вони стають усвідомленою стратегією художнього мислення. У своїх «Записках у човні на сосні» він формулює принцип, за яким цінність образу визначається не ступенем його завершеності, а здатністю відкривати простір «не-існування», де форма лише намічається і водночас заперечується.

Його твердження про те, що «найвища форма – це безформність», переводить живопис у площину метафізики: гора перестає бути масою, а вода – об'ємом, натомість вони функціонують як знаки взаємодії порожнечі (虛) і реальності (實). У цьому контексті порожні ділянки сувою перестають бути фоном і стають активним смисловим полем, у якому народжується образ. Саме тут ідея, інтуїтивно присутня у плямових горах Мі Фу, знаходить філософське обґрунтування і систематизацію.

Таким чином, перехід від Мі Фу до Дун Цічана можна розглядати як рух від емпіричного узагальнення до концептуалізації безформного. Якщо Мі Фу відкриває можливість мислити живопис як ритм і енергію, то Дун Цічан закріплює цю можливість у категоріях порожнечі та «не-існування», наближаючи китайський пейзаж до межі абстрактного мислення. У цьому процесі живопис стає не зображенням світу, а полем взаємодії видимого й невидимого, де відсутність форми набуває вищого художнього статусу, ніж сама форма. Найвища форма – це безформність (無形), а порожнеча (虛) і реальність (實) взаємно народжують одна одну.

Дун Цічан був не лише провідною фігурою у світі мистецтва пізньої династії Мін, але й майстром, який надихнув незліченну кількість каліграфів та художників наступних поколінь. Його картини та каліграфія, а також його теорії, були глибоко натхненними та творчими, прагнучи ідеалу «тонкість полягає в гармонії, а дух – у відокремленості». У своєму обширному дослідженні картин стародавніх майстрів він запропонував історичну перспективу на «Північну та Південну школи» живопису часів династії Тан, виходячи за рамки традиційної імітації та безпрецедентно підносячи акцент на абстрактній красі пензля та чорнила, а також на динамічному русі зображень. Це не лише сформувало його унікальний особистий стиль, але й відобразило його кінцеве прагнення до «шляху живопису» [114].

Його стиль «інтеграції найкращого» призвів до трансформації стилів живопису літераторів. У каліграфії він відстоював погляд на навчання з минулого та інновації через імітацію, надаючи перевагу елегантному та вишуканому традиційному стилю. Як лідер світу каліграфії пізньої династії Мін, Дун Цічан також був глибоко улюбленим імператорами ранньої династії Цін, ставши джерелом офіційних каліграфів династії Цін. Він також був експертом з каліграфії та живопису, зібравши та дослідивши численні стародавні шедеври. Це призвело до розвитку його унікальних теорій каліграфії та живопису, які постійно підтверджуються його власною творчою філософією та практикою. Багато його поглядів досі мають глибокий вплив на створення каліграфії та живопису, а також на дослідження історії мистецтва [109].

Дун Цічан теоретично обґрунтовує формоутворюючі принципи «південної школи» (南宗), де головним стає не деталізація, а «одним подихом» (一筆) створений простір, в якому білий папір сам є туманом, хмарами й безмежжям. Його знаменита фраза «читати тисячі сувоїв і пройти десять тисяч лі» насправді означає: справжній пейзаж – всередині, а не зовні [125].

Творчість Чжао Менфу (趙孟頫, 1254–1322) посідає принципове місце у формуванні тих художніх і світоглядних засад, які згодом стали підґрунтям для виникнення абстрактного пейзажу в китайському живописі другої половини XX – початку XXI століття. Як представник імператорського дому Сун і водночас високопоставлений чиновник династії Юань, Чжао Менфу перебував у складному культурно-історичному контексті, що зумовив його звернення до архаїчних форм як способу осмислення традиції та особистої ідентичності [81].

Його пейзажі не є безпосереднім відтворенням природи, а радше візуалізацією внутрішнього досвіду, пам'яті та інтелектуальної рефлексії, що дозволяє говорити про ранні прояви абстрактного мислення в межах традиційного китайського живопису.

Покажемо у цьому сенсі є сувій «Осінні барви на горах Ке та Хуа» (іл. 2.1.10), створений 1295 року для близького друга художника Чжоу Мі [81]. Незважаючи на конкретну географічну прив'язку, пейзаж у цій роботі позбавлений топографічної достовірності: дві гори, розташовані в реальності на значній відстані одна від одної, поєднані в єдиному композиційному просторі. Така художня вольність свідчить про свідоме зміщення акценту з емпіричного спостереження на ментальний образ ландшафту. Реальність тут трансформується через пам'ять, а простір організовується не за законами перспективи, а відповідно до внутрішньої логіки ритмів і мазків.

Формальна мова картини поєднує архаїчні елементи синьо-зеленого пейзажу з каліграфічною експресією лінії. Використання мазків «конопляного волокна», запозичених із традиції Дун Юаня, не є стилістичним наслідуванням, а радше засобом узагальнення форми. Гори, пагорби та мілини редукуються до знакових структур, у яких важливішою стає не ілюзія об'єму, а ритмічна організація поверхні. Саме ця тенденція до умовності, площинності та символічності дозволяє розглядати твір Чжао Менфу як один із витоків подальшого розвитку абстрактного пейзажу.

Подібні принципи виявляються і в картині «Цар Дракони віддає шану» (іл. 2.1.11), де пейзаж набуває міфологічного та космологічного виміру. Тут

природні форми позбавлені конкретної локалізації й постають як носії універсального порядку. Гірські масиви, виконані узагальненими масами та каліграфічними лініями, функціонують не як фон для наративу, а як самодостатня символічна структура. Взаємодія порожнечі та заповненості, характерна для китайського живопису, підсилює відчуття недововленості й відкритості образу, що спрямовує сприйняття глядача від предметного до абстрактного рівня.

У цих сувоях Чжао Менфу пейзаж постає як простір синтезу традиції, особистого переживання та творчої свободи. Його навмисна архаїзація не є регресією, а свідомою художньою стратегією, спрямованою на відновлення внутрішньої сутності живопису як духовної практики. Саме ця стратегія стала надзвичайно важливою для митців XX століття, зокрема У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-кі, які, працюючи вже в умовах глобального мистецького простору, спиралися на традиційне розуміння пейзажу як вираження внутрішнього стану, а не зорової реальності.

Однією з ключових тез, що дозволяє розглядати творчість Чжао Менфу як важливий етап у генезисі абстрактного пейзажу, є принцип «вільного пензля» (寫意), «писати ідею, а не форму». У китайській традиції цей принцип означає відмову від буквального відтворення зовнішнього вигляду речей на користь передавання їхньої внутрішньої сутності, ритму та духовного стану. Для Чжао Менфу цей метод стає естетичною настановою, фундаментальним художнім прийомом, що поєднує каліграфію та живопис в єдину систему абстрактного мислення.

У творчості Чжао Менфу каліграфія виступає вищою формою абстракції, оскільки саме вона найповніше реалізує ідею автономності лінії як носія сенсу. На відміну від зображальної лінії, що описує форму предмета, каліграфічна лінія фіксує рух свідомості, енергію жесту та внутрішній стан митця. У пейзажах Чжао Менфу мазок перестає бути інструментом моделювання об'єму й перетворюється на самодостатній знак. Гори, дерева й береги річок

формується з тих самих лінійних і плямних елементів, що й ієрогліфи, завдяки чому зникає межа між письмом і зображенням.

Принцип «вільного пензля» яскраво виявляється в пейзажі «Осінні барви на горах Ке та Хуа», де реальний ландшафт підпорядковується логіці внутрішнього бачення. Каліграфічні мазки «конопляного волокна» не стільки описують геологічну структуру гір, скільки передають їхній характер і ритм. Просторова організація картини не відповідає законам оптичної перспективи, натомість вибудовується як послідовність знаків, що розгортаються в часі, подібно до читання сувою. Таким чином, пейзаж постає як «написана ідея», а не візуальна копія природи.

У картині «Цар Драконів віддає шану» каліграфічний принцип набуває ще більш узагальненого характеру. Міфологічний сюжет лише умовно присутній у композиції, тоді як головну роль відіграє ритмічна взаємодія вертикалей і порожнечі. Лінії гірських масивів функціонують як великі ієрогліфічні структури, що організують простір і передають космічний порядок. Означений принцип проявляється як здатність через мінімальні засоби викликати у свідомості глядача багатошарові смисли, не фіксуючи їх у конкретній формі.

Застосування принципу «писати ідею, а не форму» в пейзажному живописі Чжао Менфу означає принциповий зсув від мімезису до абстракції. Хоча його твори залишаються впізнаваними як пейзажі, їхня художня цінність полягає не в зображенні природи, а в трансляції внутрішнього стану та культурної пам'яті. Саме в цьому аспекті каліграфія постає як вища форма абстрактного мислення, що дозволяє передати нематеріальне через матеріальний жест.

Ця традиція «вільного пензля», сформульована й послідовно реалізована Чжао Менфу, має безпосередній зв'язок із практиками китайських художників другої половини XX – початку XXI століття. У творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-кі каліграфічна лінія та ритм мазка стають основою абстрактного пейзажу, де форма остаточно звільняється від предметності.

Таким чином, ідея каліграфії як вищої абстракції, закладена в принципі «хіеуі», забезпечує історичну тяглість між класичним живописом династичного Китаю та сучасними абстрактними практиками, підтверджуючи, що абстракція в китайському мистецтві має глибоке традиційне коріння.

Отже, творчість Чжао Менфу демонструє, що передумови абстрактного пейзажу в китайському живописі сформувалися задовго до появи модернізму та абстракціонізму в західному мистецтві. Його пейзажі, в яких реальність трансформується в образ свідомості, заклали концептуальні та пластичні основи для розвитку абстрактного мислення, що стало визначальним чинником у становленні китайського абстрактного пейзажу другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Пейзажна творчість Чжу Да (朱 耷, 八大山人, 1626–1705) посідає особливе місце в історії китайського живопису як кульмінаційний етап розвитку принципу «хіеуі» (寫意) – писати ідею, а не форму, що сформувався в межах традиції літераторського живопису та каліграфії. У його творах пейзаж остаточно втрачає репрезентативну функцію зображення зовнішнього світу й перетворюється на автономне візуальне поле, в якому домінує жест, ритм і внутрішній психоемоційний стан автора. Така трансформація дозволяє розглядати творчість Чжу Да як одну з ключових передумов формування абстрактного мислення в китайському живописі, задовго до появи західного модернізму.

Живописний принцип Чжу Да має глибоке генетичне коріння, пов'язане з художніми та філософськими пошуками Чжао Менфу. Якщо у Чжао Менфу відбувається інтелектуалізація живопису через повернення до архаїчної лінії та свідоме наслідування давніх стилів, то Чжу Да синтезує ці тенденції, радикально зводячи зображувальні засоби до мінімуму й перетворюючи пейзаж на знак, близький за своєю природою до каліграфічного ієрогліфа.

У пейзажах Чжу Да (іл. 2.1.12) композиційний простір не підпорядковується законам лінійної перспективи чи ілюзії глибини. Він

вибудовується через співвідношення заповнених і порожніх площин, де «порожнеча» відіграє не пасивну, а структуротворчу роль. Гірські масиви, дерева та архітектурні мотиви не моделюються об'ємно, а з'являються як ритмічні згустки туші або ламані лінійні жести. Таким чином, пейзаж постає не як зображення конкретного місця, а як візуалізація руху життєвої енергії қі, зафіксованої в акті письма.

Лінія у творах Чжу Да має принципово каліграфічну природу. Вона нерівна, переривчаста, позбавлена декоративної завершеності та навмисно протистоїть ідеї точного відтворення форми. Саме каліграфія стає основним носієм абстрактного начала: пейзаж функціонує як велика ієрогліфічна структура, де кожен елемент є знаком, а не імітацією об'єкта. У цьому контексті живопис Чжу Да демонструє ранню форму абстракції, що ґрунтується не на відмові від предметності як такої, а на її свідомому перевищенні та редукції до смислового ядра.

Філософським підґрунтям такого підходу є даоська концепція порожнечі та недіяння, відповідно до якої художній жест має бути спонтанним і водночас внутрішньо зосередженим. Пейзаж у Чжу Да перестає бути наративним або описовим; він не розповідає історію і не пропонує глядачеві впізнаваний мотив. Натомість твір функціонує як слід мислення і духовного стану художника, що зближує його з поняттям абстрактного живопису у сучасному розумінні.

Ші Тао (石濤, 1642–1707) доводить цю лінію до радикального завершення. У трактаті «Гіркі слова про живопис» (苦瓜和尚畫語錄) він проголошує абсолютний пріоритет «однієї лінії-мазка» (一畫): «У найдавніші часи не було законів – була Велика Простота (太樸). Коли Велика Простота розсіялась, з'явилися закони. Узагальненість, чіткість та обмеженість лінійних і плямових утворень, які максимально передають образ зображеного, є основною ознакою творчості пейзажистів династичного Китаю, зокрема творчості Ші Тао.

Ші Тао (石濤, 1642–1707), уроджений Чжу Руоцзі (朱若極), як член королівського дому Мін, дивом уникнув загибелі під час маньчжурського вторгнення 1644 року і став буддійським ченцем у ранньому віці, згодом навернувшись до даосизму в 1693-му, коли оселився в Янчжоу, де й помер, покладаючись на живопис як єдиний засіб існування. Його революційне мистецтво порушувало жорсткі канони, розглядаючи стародавні стилі як знання для розширення, а не наслідування, з акцентом на суб'єктивну перспективу, використання білого простору для дистанції та формальні інновації, як розмивки й імпресіоністичні мазки, що робили живопис актом творення, а не копіюванням.

Дві роботи з альбомів Ші Тао, які дішли в оригінальному виконанні митця, ілюструють витoki абстрактних форм у династичному Китаї, де один спонтанний мазок, виконаний «одним подихом» і без виправлень, стає космогонічним актом, що містить порожнечу й усе суще, – принцип, що став паралеллю до абстрації ХХ століття.

«Кольори дикої природи» (іл. 2.1.13) – один з дванадцяти аркушів альбому, створеного Ші Тао під впливом натхнення поетами династії Тан – Ду Фу та Лі Баєм, де кожен аркуш альбому пропонує несподіване рішення в темі, композиції та образних ідеях. У цій роботі домінують теплі золотисто-охристі тони з ультрамарином і зеленим, що просочуються крізь папір, створюючи ефект «туш просочується, дух проникає»; горизонтальна композиція з розмитими краями «озера» кольору імітує туманний пейзаж без чітких форм, де білий папір стає активним простором, а мазки – спонтанними слідами енергії ци, близькими до абстрактного живопису.

Живописний аркуш «Поетичне відчуття Тао Юаньміна» (іл. 2.1.14) – інший аркуш з альбому, створенню якого посприяла поезія Тао Юаньміна (陶淵明, 365–427), де фігура поета в білому вбранні серед гір і вербового дерева тонко вписана в монохромний простір з акцентами жовтого й синього. Мазки тут більш кутасті, з різьбленими контурами скель, що нагадують рельєфи Х ст.

на горі Ціся, а текстура сосен і хвої деталізована, але розчинена в тумані, підкреслюючи «великий образ без форми» – принцип, що робить пейзаж не зображенням, а втіленням поетичного духу.

Порівнюючи обидві серії робіт, можна сказати, що роботи «Кольори дикої природи» акцентують на імпресіоністичній спонтанності розмивок і яскравому колориті, близькому до техніки «просочування», тоді як «Поетичне відчуття» – на реалізмі деталей, на тлі абстрактного фону. Однак, обидві серії ілюструють порушення канонів Ші Тао, де білий простір і мазок стають інструментами суб'єктивної перспективи, що в ХХ столітті китайські абстракціоністи впізнають як власну онтологію, перетворену в транснаціональну мову.

Найбільш відомий дослідник творчості митця Джонатан Гей пояснює, що Ші Тао розглядав «один мазок» не як технічний прийом, а як метафізичний принцип: перший спонтанний жест, що виникає з Великої Простоти (太樸), розсіює хаос і стає коренем усього суцього та початком усіх образів. Автор зазначає: «Для Ші Тао один мазок – це корінь усього суцього і початок усіх образів», що робить його теорію радикальним розривом з ортодоксальними стилями «Чотирьох Ванів» (Wang Hui), які поклалися на копіювання класиків.

Мистецтвознавець Джонатан Гей підкреслює, що мистецька концепція Ші Тао передбачає: повну свободу від правил і наслідування; суб'єктивну перспективу, де художник стає творцем космосу через спонтанність; використання білого простору та розмивок як активних елементів, що створюють дистанцію й порожнечу як джерело енергії ци. Особливість теоретичного трактату Ші Тао полягає в тому, що митець вважає живопис, перш за все, актом самоусвідомлення, сумніву та прагнення автономії митця від соціуму і політики – риси, які можна визнати як ознаки «модерності» в контексті ранньої епохи Цін [31, с. 215–220].

Ці ідеї мистецтвознавець Джонатан Гей безпосередньо пов'язує з соціальним контекстом Янчжоу 1690–1707 рр., де Ші Тао, відмовившись від

чернецтва та патронажу, зробив живопис засобом існування й філософського опору комерціалізації мистецтва, що робить його теорію і практику прототипом індивідуалістичної абстракції ХХ століття [31].

У цьому сенсі творчість митців династичного періоду Китаю, набувають особливого значення для осмислення абстрактного пейзажу другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Звернення Мі Фу, Дун Цічан, Фань Куан, Ші Тао та ін. до нефігуративних форм, «енергетичних полів» і ритмічних структур спирається на глибинну традицію китайського живопису, в якій каліграфія здавна виконувала роль первинної абстрактної мови.

Отже, аналіз пейзажної творчості китайських митців свідчить про те, що витоки абстрактного пейзажу в живописі формуються в межах традиції літераторського письма та каліграфії ще у період династичного Китаю. Абстракція постає в живопису Сходу є органічною складовою національної художньої мови, що зберігає актуальність і визначає напрямки розвитку китайського мистецтва в глобальному контексті ХХ–ХХІ століть.

## **2.2. Абстрактний пейзаж в європейському та американському мистецтві другої половини ХХ століття.**

Незважаючи на тривалу ізоляцію Китаю (1949–1976), а потім на жорсткий ідеологічний контроль у сфері мистецтва, образотворчі принципи французьких абстракціоністів проникали в країну кількома паралельними каналами. Їх можна згрупувати за трьома основними періодами й типами контактів. Першим і найважливішим каналом стало пряме знайомство китайських митців з європейським мистецьким середовищем. Художники, такі як Лін Фенмян, У Гуанчжун, Цзао Воу-Кі та Чу Де-Чун, здобували освіту у провідних французьких навчальних закладах. Їхній досвід не обмежувався академічними стінами: Цзао Воу-Кі (з 1948 року) та У Гуанчжун (у 1950–1952 роках) відвідували ключові виставки таких майстрів, як Ніколя де Сталь, П'єр Сулаж та були свідками перформансів Жоржа Мат'є. Багатозначними були

особисті контакти Цзао Воу-Кі з де Сталем у 1951–1954 роках, які згодом перетворилися у створення серії робіт «Hommage à Nicolas de Staël».

Особливу вагу у контексті дослідження китайського абстрактного пейзажу набуває творчість французького художника П'єра Сулажа (1919–2022) через його новаторську роботу з чорним кольором у концепції «outrenoir» («за межами чорного»). Аналіз його художньої системи демонструє значні паралелі з творчими пошуками У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі, зокрема в царині трансформації каліграфічної традиції у сучасну пластичну мову. Метод Сулажа, заснований на дослідженні світлової рефлексії фактурних поверхонь, запропонував у другій половині ХХ століття альтернативний шлях осмислення монохромного олійного живопису, що знайшло відгук у китайських митців, які прагнули поєднати західні абстрактні стратегії з національною естетичною спадщиною.

Синтез ритмічної організації площини та світлової модуляції, характерний для Сулажа, запропонував китайським майстрам альтернативну модель абстрактного пейзажу, де простір формується не через класичні принципи перспективи, а через взаємодію світлових потоків і текстурних контрастів. Цей метод знайшов особливе втілення в роботах Цзао Воу-Кі, в творчості якого динамічні структури поєднуються з нюансованою світлотінню, створюючи ефект «внутрішнього освітлення» полотна.

Творча спадщина П'єра Сулажа (іл. 2.2.1–2.2.4) становить фундаментальний внесок у розвиток європейської абстракції другої половини ХХ століття. Художник сформував власну пластичну мову, засновану на концепції «outrenoir» («за межами чорного»), де дослідження монохромних поверхонь постає як інструмент аналізу світлової рефлексії. Його методологія, що розвивалася з кінця 1940-х років, характеризується використанням густого фактурного мазка на світлому тлі, що дозволило майстру актуалізувати оптичні властивості пігменту [60, с. 34].

П'єр Сулаж, провідний прихильник ташизму (від французького слова *tache*, що означає пляма), стверджував, що вирішив стати художником,

перебуваючи всередині церкви Сент-Фуа в Конк-ан-Руєрг, поблизу свого місця народження на півдні Франції [93]. Враження монументальності, стабільності, первісної сили та чітко організованих об'ємів, що характерні для романського стилю, а також таємничість і стриманість темних церковних інтер'єрів, метафорично втілилися в творчості французького абстракціоніста. Він також знаходився під впливом творчості Клода Лоррена та Рембрандта ван Рейна, в роботах яких теж актуалізувалися проблеми передачі світла в живописі. У 1938 році він переїхав до Парижа, щоб підготуватися до вступного іспиту до Вищої національної школи витончених мистецтв (École nationale supérieure des beaux-arts), але незабаром покинув традиційне навчання через перегляд виставок робіт Поля Сезанна та Пабло Пікассо та відвідування Лувру.

В одній з своїх ранніх робіт Сулаж обрав пейзажний мотив з зимовими деревами. Їхня суттєва, зменшена мережа гілок, яку митець вважав абстрактною скульптурою, забезпечила йому ідеальний засіб для дослідження структури та варіацій природних форм. Під час німецької окупації Франції він зустрів Соню Делоне, яка познайомила його з абстрактним мистецтвом, завдяки чому він обрав новий шлях в своїй творчості. До середини 1950-х років Сулаж перейшов від роботи маленькими пензлями, якими він випишував абстрактні каліграфічні візерунки, до мастихінів, лінійок та великих малярських пензлів. Ці інструменти забезпечували йому більший діапазон рухів, дозволяючи створювати сміливі, динамічні штрихи, що призводило до більш фактурної поверхні.

Протягом своєї творчості Сулаж віддавав перевагу чорній палітрі заради дослідження контрастів світла і тіні, що надавало його картинам як архітектурної, так і скульптурної глибини. У роботі «Живопис» (іл. 2.2.3) від 20 листопада 1956 року Сулаж розділив своє полотно на три горизонтальні регістри, розчленовуючи кожен з них повторенням плитоподібних чорних форм з різноманітними червоними та коричневими вставками [51].

У контексті паризького мистецького середовища середини століття, Сулаж розвивав схожі методи з такими майстрами абстракції, як Жан Фотріє

(Jean Fautrier, 1898–1964) та Ганс Гартунг (Hans Hartung, 1904–1989), демонструючи типологічні риси «жестикуляційної» абстракції, що перегукується з принципами американського абстрактного експресіонізму. Специфіка його формальної мови пов'язана з рецепцією архаїчних мистецьких практик, зокрема доісторичного та романського мистецтва регіону Окситанія [49].

В роботі Сулажа «Живопис» (іл. 2.2.4) структурна організація композиції ґрунтується на динамічній взаємодії похилих ліній, що поєднують ключові вертикальні та горизонтальні мазки, формуючи умовно-хрестоподібну конфігурацію. Важливо підкреслити, що Сулаж усуває будь-яку референційність до релігійної символіки, трансформуючи цю форму в автономну геометричну структуру, що постає як носій аскетичної духовності та композиційної стабільності. Архітектоніку твору посилює контрастне протиставлення масивних чорних пігментних мас та різко вирізаних прямокутних променів світла, що генерує асоціації з освітлювальним ефектом у сакральному просторі романських храмів.

Світло виступає центральним семантичним елементом художньої системи П'єра Сулажа, а його шаруваті, рельєфні мазки чорної фарби, що формально перегукуються з технікою світлотіні Рембрандта, стають інструментом для дослідження оптичних властивостей пігменту. Хоча митця часто називають представником мистецтва інформель (фр. art informel) – на пряму, визначеного французьким критиком Мішелем Тап'є у 1952 році, – сам Сулаж заперечував цю класифікацію, посилаючись на свою орієнтацію на структурну геометричність та дистанціювання від емоційної імпровізації, властивої таким представникам інформелю, як Жан Дюбюффе (Jean Dubuffet, 1901–1985) та Анрі Мішо (Henri Michaux, 1899–1984) [42].

Аналогічно, порівняння з американським абстрактним експресіонізмом виявляється непродуктивним, оскільки формальний метод Сулажа спрямований на досягнення архітектурної сталості, а не на фіксацію жестової швидкоплинності [50].

Важливо зауважити, що більшість робіт Сулажа не мають власних назв, а лише датовані (ця практика простежується і в роботах китайських абстракціоністів). Цю мистецьку позицію можна інтерпретувати крізь призму мети французького митця. Відмовою від вербальної інтерпретації у вигляді назви роботи, він пропонує досвіджувати світло-тіньову гру без концептуальних посередників. Це переключається з ідеєю в чань-буддизмі про «прямую передачу» поза словами і текстами. Даткування творів вказує на момент створення, фіксує акт митця в часі, тоді як відсутність назви запобігає звуженню змісту до конкретного сюжету. Картина стає не «зображенням чогось», а документом власного існування як динамічного об'єкта, що взаємодіє зі світлом.

Цей принцип європейських митців схожий до принципів традиційної китайської каліграфії та живопису династичного Китаю, де твір часто позначається лише ім'ям митця, печаткою та датою, а його «назва» (наприклад, «Осіній туман на озері Сіху») є скоріше умовним постичним орієнтиром, а не вичерпним поясненням до зображення.

Джерела натхнення Сулажа також виявляють зв'язок з архаїчними, первісними основами мистецтва, що співзвучні традиції китайського пейзажу «шань-шуй» (山水), який посилається на давні, сакральні форми. «Протягом тисячоліть люди йшли під землю, в абсолютну чорноту гротів, щоб малювати чорним», – зазначав художник [52]. Таким чином, його звернення до чорного – це не жест модерніста, а спроба повернутися до «першоджерела» мистецтва, до його ритуальної та чистої сутності, позбавленої миттєвих культурних конотацій.

Техніка Сулажа є фундаментальною для створення простору «outrenoir». Наносячи фарбу товстими шарами і маніпулюючи нею за допомогою ложок, грабель та інших інструментів, він створює рельєфну текстуру – складний рельєфний «ландшафт». Ця текстура, подібна до фактури старого каменю або дерева в традиційній китайській естетиці, є активним учасником твору: вона або поглинає, або відбиває світло, порушуючи монотонність чорного та

народжуючи безліч відтінків срібла, сірого та індиго. Сміливі розрізи, тріщини та геометричні форми, що з'явилися в його пізніх роботах, організують цей світловий потік, нагадуючи абстрактні структури гір або тектонічних розломів. Пізніше введення матових та глянцевиx пігментів ще більше ускладнює цю оптичну гру, створюючи динамічні діапазони світловідбиття.

Остаточною точкою в створенні «абстрактного пейзажу» є розміщення полотен митця. Сулаж часто підвішував їх на тросах посеред кімнати, перетворюючи їх з «вікон» у «стіни». Це принципово важливо для його концепції: «Вікно дивиться назовні, але картина повинна робити навпаки – вона повинна дивитися всередину нас» [66, с. 12]. Ця установка є прямою паралеллю до функції китайського сувою, який не відкриває вид на зовнішній світ, а розгортає перед глядачем внутрішній, духовний простір для медитативної подорожі. Таким чином, роботи Сулажа, позбавлені традиційних пейзажних форм, насправді є глибоко пейзажними за своєю суттю, оскільки створюють умови для внутрішнього споглядання та досвіду перебування в особливому, світло-тіньовому просторі, що постає «по той бік чорного».

Однак, якщо П'єр Сулаж рухався шляхом радикальної редукції, зводячи пейзаж до фундаментального діалогу світла та матерії, то інший французький майстер, Ніколя де Сталь, запропонував альтернативний шлях до абстракції, що виявився концептуально ближчим для китайських художників, зокрема У Гуанчжуна. Дослідження напівабстрактних пейзажів де Сталя, де форма не зникає, а народжується з густої, пастозної кольорової маси, відкриває інший вимір європейського абстрактного пейзажу. Його унікальна здатність балансувати на межі фігуративного і абстрактного, зберігаючи відчуття просторової глибини та натяк на узнаваний мотив (берег моря, футбольне поле, дах міста), стає ключовою для розуміння творчої трансформації, яку здійснив У Гуанчжун. Саме цей «перехідний» простір між реальністю та її живописною суттю, між формою, що розпізнається, та енергією матерії, що її породжує, дав китайському митцю зрозумілий інструментарій для синтезу – поєднання

структурної ясності європейської композиції з лінійною ритмікою та поетичністю, властивими китайській традиції.

Серед європейських художників, чиї відкриття найглибше вплинули на формування китайського абстрактного пейзажу другої половини ХХ століття, Ніколя де Сталь (1914–1955) посідає особливе місце. Його творчість стала своєрідним компромісом між радикальною матеріальною абстракцією П'єра Сулажа та ліричною абстракцією, що зберегла зв'язок із природою. Творчий шлях Ніколя де Сталя виявився надзвичайно близьким для У Гуанчжуна, Цзао Воу-Кі та, частково, Чу Де-Чуна.

Паралельний аналіз двох ключових робіт Ніколя де Сталя 1952–1953 років дозволяє чітко простежити етапи цього переходу та зрозуміти, чому саме його метод став одним із найвпливовіших для китайських митців, які шукали спосіб поєднати європейську абстрактну мову з власною традицією «шаньшуй».

Полотно «Фігура біля моря» належить до переломного моменту в творчості Ніколя де Сталя, коли він остаточно відходить від геометричної абстракції 1940-х і повертається до фігуративності, але через товстий, майже скульптурний шар фарби (іл. 2.2.5). Домінантний червоно-оранжевий фон – не небо і не земля, а колір як самостійна матерія, що пульсує енергією. Вертикальні блоки (чорний, фіолетовий, рожевий, жовтий) лише умовно окреслюють силует людини та скелі. Площина картини стає «полем боротьби» між матерією фарби та уявним простором пейзажу. Саме ця «матеріальна присутність» кольору та фактури, а не ілюзорна глибина, найближче перегукується з естетикою П'єра Сулажа (чорні акценти, робота ножом і шпателем, пастозність фарбових шарів), але вже з відчутним поверненням до реальності світу. У Гуанчжун у 1980–1990-х роках використовуватиме аналогічний прийом: густі, майже рельєфні мазки чорного та охристого туші на рисовому папері, де колір і фактура стають носіями «ци» (життєвої енергії), а не просто зображенням гір чи води.

За рік потому Ніколя де Сталь робить наступний крок: пейзаж остаточно повертається, але залишається абстрактним за своєю суттю (іл. 2.2.6). Тепер в його творах домінують холодні блакитно-сірі тони, горизонтальні смуги, що лише натякають на поля, море та небо. Єдина темна вертикаль дерева – це вже не фігура, а знак присутності життя в порожнечі. Фарба нанесена тонко, майже акварельно, зберігаючи вібрацію світла. Саме ця робота стала для Цзао Воу-Кі вирішальним відкриттям під час його перебування в Парижі в 1950-х. Чжао писав: «Де Сталь показав мені, що можна бути абсолютно сучасним і при цьому зберігати дух китайського пейзажу». У серії «Hommage à Nicolas de Staël» (1954–1955) та в подальших роботах 1960–1990-х Цзао Воу-Кі використовуватиме той самий принцип: великий формат, розріджена фактура, горизонтальні ритми, що викликають асоціації з давніми сувоями Сунської епохи, але виконані в абстрактній манері Ніколя де Сталя.

Якщо Ніколя де Сталь пропонував поетичний баланс між абстракцією та фігуративністю, то Жорж Матьє (Georges Mathieu, 1921–2012) – французький художник і теоретик, засновник руху ліричної абстракції – представляв радикально інший підхід, що мав важливі наслідки для китайських митців. У своїх маніфестах Матьє проголошував пріоритет швидкості, відмову від будь-яких візуальних посилань на реальність та екстатичний стан свідомості як ключові умови творчого акту. Його перформативна практика, коли він публічно створював монументальні полотна за лічені хвилини, перетворювала мистецтво з об'єкта споглядання на акцію, жести якої мали каліграфічну та ритмічну природу [30, с. 24]. Саме ця каліграфічна якість, що нагадує одночасно і про Джексона Поллока, і про східну традицію швидкісного письма, стала основним зв'язковим ланцюгом між його практикою та пошуками китайських абстракціоністів.

Для таких художників, як Цзао Воу-Кі, метод Жоржа Матьє став важливим доказом того, що каліграфічний жест може бути універсальною мовою сучасного мистецтва. Якщо Матьє в своїх роботах відштовхувався від західної історії (серія «Битва при Бувіні») [2, с. 47], то китайські майстри

впізнали в його швидких, енергійних мазках принципову схожість з власною естетикою «ї-пін» (意境 – «духовний настрій»), в якій цінувалась спонтанність та вираження внутрішньої енергії «ци». Однак китайські абстракціоністи трансформували метод Мат'є, поєднуючи експресію жесту з тонкою нюансацією кольору та просторовою глибиною, властивою традиційному китайському пейзажу. Таким чином, перформативність Жоржа Мат'є, його акцент на фізичність творчого акту та звільнення від образу дали китайським абстракціоністам легітимацію для пошуків власного шляху, де каліграфія перестала бути лише формальним елементом, а стала основним засобом вираження сучасного досвіду.

Порівняльний аналіз двох ключових робіт Жоржа Мат'є з колекції Музею Соломона Р. Гуггенхайма (іл. 2.2.7, 2.2.8) дозволяють чітко простежити еволюцію його методу від умовно-ієрогліфічного, «знакового» письма до повністю звільненого мистецького жесту [2, с. 49] – еволюцію, яка стала вирішальним імпульсом для китайських художників 1980–2000-х років, що шукали сучасну мову «великої каліграфії».

У полотні «Живопис» (іл. 2.2.7) на темно-чорному, майже нічному тлі розгортається вибух білого, червоного та поодиноких чорних акцентів. Композиція ще зберігає певну центричність: масивна чорна пляма ліворуч виступає своєрідним «якорем», від якого розлітаються білі та червоні лінійні знаки. Вони прямі, ламані, петлеподібні та нагадують збільшені ієрогліфи або середньовічні європейські герби, що було свідомим стилістичним прийомом Жоржа Мат'є у ранній період творчості [2, с. 51]. Фарба нанесена швидкими, різкими рухами, часто прямо з тубика; видно потоки, краплі, розбризкування. Проте простір ще не повністю звільнений: є відчутний «верх» і «низ», є тяжіння до символічного центру. Для китайського глядача 1980-х (зокрема для молодих художників «Руху 85» та перших експериментаторів з тушшю на великому форматі) ця робота виглядала як радикальна західна версія «великої каліграфії» (дацзишу): той самий принцип одного подиху, той самий пріоритет

ліній-жесту над зображенням, але виконаний у європейській техніці олійного живопису й на гігантському полотні.

За сім років Матьє робить вирішальний крок до повної космічності та антигравітації. У роботі «Без назви» (іл. 2.2.8) фон стає світлим, майже кремовим як порожнеча чи космічний простір, що нагадує рисований папір або простір даоського «не-існування». Чорні маси фарби (товсті, рельєфні, нанесені шпателем та долонею) займають нижню половину полотна, утворюючи щось на кшталт «гори» або «хмари», але без будь-якої ілюзії глибини. З цієї темної основи вириваються різнокольорові лінійні напрями: червона горизонтальна стріла, жовті спіралі, блакитні вертикалі, білі петлі.

Лінії більше не імітують ієрогліфи – вони стали чистими слідами руху пензля в просторі, слідами енергії, що не мають ні початку, ні кінця. Композиція втрачає центричність і орієнтацію: полотно можна повертати на дев'яносто чи сто вісімдесят градусів і воно не втрачає виразності. Саме ця живописна концепція стала для китайських митців) ідеальним зразком того, як традиційна ідея «ци юнь» (руху енергії «ци») може бути перекладена на мову сучасного абстрактного живопису без будь-яких фігуративних асоціацій.

Таким чином, еволюція творчості Жоржа Матьє певним чином окреслює той самий шлях, який пройшли китайські митці абстрактного пейзажу від кінця 1970-х до початку XXI століття: від умовно-знакової, ще пов'язаної з каліграфічною традицією абстракції до повністю звільненого жесту, що перетворює полотно на поле чистої енергії «ци». Роботи французьких абстракціоністів стали для китайських художників остаточним доказом того, що традиційна естетика «одним подихом» і «порожнені, що породжує все» може бути перекладена на мову сучасного живопису, а саме як відмова від прямої репрезентації на користь «внутрішнього пейзажу» через взаємодію ліній, плям та фактури як самостійних носіїв емоційного змісту живописного твору.

Треба зазначити, що навіть під час періоду ізоляції Китаю у роки Культурної революції, знайомство з європейською абстракцією

продовжувалося. Так, у 1956 році відбулася перша офіційна виставка французького живопису XX століття в Пекіні та Шанхаї, де, хоч і скупо, були представлені роботи П'єра Сулажа. У 1964–1965 роках відбулися візити до Китаю французьких митців і критиків, зокрема Сулажа, який передав декілька своїх робіт Центральній академії образотворчих мистецтв. Важливим джерелом інформації про тенденції європейського абстракціонізму були мистецькі журнали, такі як *L'Art d'Aujourd'hui*, *Cimaise*, *Art International*, які надходили через європейські посольства в Пекін [75, с. 54].

З послабленням ідеологічного контролю наприкінці 1980-х років відкрилися нові шляхи для масового знайомства митців із європейською абстракцією. У 1981 році в Пекіні пройшла масштабна виставка «Французьке мистецтво XX століття», а в 1983 – перша персональна виставка П'єра Сулажа в Китаї. Пізніше, у період «Руху нової хвилі» (1985–1989) молоді китайські художники отримували інформацію через Гонконг, включаючи каталоги бієнале в Сан-Паулу, де неодноразово експонувався Жорж Матьє. У 1990-х поява приватних галерей і масований доступ до інтернету остаточно інтегрували китайський мистецький процес у глобальний контекст [75, с. 57]. Таким чином, спадкоємність між поколіннями китайських митців дозволила сприймати французьку абстракцію не як іномовні тенденції, а як природне продовження власної каліграфічно-пейзажної традиції, що призвело до виникнення унікального китайського варіанту ліричної абстракції.

Таким чином, французька абстракція, особливо її лірична течія, завдяки прямим контактам, культурним обмінам і особистій участі таких фігур, як П'єр Сулаж та Жорж Матьє, заклала у Китаї перший концептуальний фундамент для розвитку власного абстрактного мислення. Однак, з початком політики «відкритих дверей» у 1979 році, культурний простір Китаю розпочав заповнюватися не лише європейськими, але й потужними американськими художніми теоріями. Абстрактний експресіонізм, який саме до того часу остаточно утвердив Нью-Йорк як новий епіцентр світового мистецтва замість Парижа, запропонував китайським митцям радикально інший підхід.

Якщо французькі майстри часто працювали з структурованими формами та «каліграфічними жестами», то «ню-йоркська художня школа» на чолі з Джексоном Поллоком, Марком Ротком та Віллемом де Кунінгом проголосила своїм методом «несвідомість» та автоматизм творчості. Їхній «живопис дії» (action painting), з його фізичною енергією, масштабністю та акцентом на безпосередньому вираженні внутрішнього стану, став потужним викликом для китайських художників нового покоління.

Ця мистецька мова, що виросла з іншого культурного ґрунту, змусила їх переосмислити власні знахідки: каліграфічний жест почав сприйматися не лише як традиційна форма, але й як вивільнений, фізичний акт творчості, а пейзажний простір – не як умовне зображення природи, а як поле для емоційного та філософського самовираження. Таким чином, американська абстракція не замінила французький вплив, а наклалася на нього, ускладнивши та збагативши пошуки китайських митців у жанрі абстрактного пейзажу другої половини ХХ–початку ХХІ століття.

Техніка Джексона Поллока, з її акцентом на фізичну динаміку тіла і «автоматичне» (тобто кероване підсвідомістю) нанесення фарби, може розглядатися як західний аналог цього прагнення. Його картини – це не тільки зображення, а безпосередній відбиток енергії та руху, видимий запис невидимої «ци» митця.

Це створювало родючий ґрунт для того, щоб китайські митці, знайомлячись з роботами Поллока через міжнародні виставки чи журнали після 1979 року, бачили в них не чужу мову, а радше новий, радикальний інструмент для вирішення схожих художніх завдань – передачі первинної енергії та створення «пейзажу серця і розуму». Хоча прямий вплив Поллока важко простежити, його спадщина дала китайським абстракціоністам другий половини ХХ століття потужний приклад того, як можна поєднати фізичний жест, спонтанність та прагнення до передачі внутрішньої енергії, що глибоко резонує з власними традиціями китайського пейзажного живопису.

Поверхня полотна «Без назви (зелено-срібний)» (іл. 2.2.9) нагадує космічний ліс, побачений з висоти пташиного польоту або з супутника: зеленувато-сіре тло – це не земля і не небо, а первозданий океан енергії, з якого виростають чорно-білі, жовті та помаранчеві «дерева-блискавки». Фарба ллється, капає, розбризкується, створюючи мереживо, що пульсує, дихає, росте. Поллок працює на підлозі, рухаючись навколо картини, – жест, який китайські художники 1980–2000-х одразу впізнають як сучасний аналог традиційного ритуалу каліграфу, що танцює навколо горизонтального сувою. Зелено-сріблястий колір створює ілюзію вологої атмосфери, туману над горами – той самий «саяний туман» (юньци), що є центральним мотивом шаньшуй від Фань Куаня до У Гуанчжуна [29, с. 86].

В абстрактному пейзажі «Номер 18» простір стає ще більш «космічним»: сіро-бежеве тло – це порожнеча, з якої вириваються чорні, червоні, жовті, блакитні лінії-траєкторії (іл. 2.2.10). Лінія більше не імітує гілку чи річку – вона є чистим рухом енергії ци, що не має ні початку, ні кінця. Поллок сам говорив: «Я хочу виразити почуття, а не ілюструвати його» (інтерв'ю 1950 р.). Це формулювання майже дослівно повторює слова Ван Вєя (VIII ст.) про «живопис духу, а не форми» (yiqi). Китайські художники другої половини XX століття, навіть не знаючи Поллока безпосередньо, приходять до аналогічного рішення: полотно лежить на підлозі, фарба (туш або акрил) ллється, бризкає, розтікається, а художник рухається навколо нього, стаючи частиною космічного танцю [73].

Незважаючи на відсутність прямих контактів (Поллок помер 1956 р., коли Китай був повністю закритий для світових впливів), схожість пошуку пояснюється глибшою спільністю світоглядних моделей: даоська онтологія процесу (замість європейської онтології субстанції); розуміння художника як провідника космічної енергії; відмова від ієрархії «фігура–фон» на користь всеосяжної картинної площини.

Французька школа (Мат'є, пізніше Сулаж) стала лише посередником: саме через Париж 1950-х образи Поллока (репродукції в журналах *Cimaise* та

Art d'aujourd'hui виставки 1959 р. у Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) доходили до Цзао Воу-Кі та У Гуанчжуна. Але справжнє «впізнання» відбувалося не на рівні стилю, а на рівні глибинної онтологічної спорідненості. Китайські художники не «копіювали» Поллока – вони впізнавали в ньому сучасне втілення тієї самої космогонічної сили, яку тисячоліттями відбивалась в традиційних сувоях династичного Китаю.

«Зелено-срібний» пейзаж Поллока 1949 року і «космічний танець» 1950-го року стають не західною репрезентацією, а паралельним свідченням того, що абстрактний пейзаж другої половини ХХ століття – це глобальний, а не лише європейський чи американський феномен (іл. 2.2.9). Китайські митці, відкриваючи Поллока в 1980–1990-х (через каталоги, інтернет та виставки), просто підтверджували: «Ми вже це знали – тільки називали інакше» [22].

Між технікою й онтологією Джексона Поллока 1949–1950 років та китайськими абстрактними пейзажами другої половини ХХ – початку ХХІ століття простежується не поверхова стилістична схожість, а глибинна спорідненість світогляду.

Поллок розстеляє полотно на підлозі й рухається навколо нього, ніби виконуючи ритуальний танець; точно так само традиційні китайські майстри розгортали довгі сувої на підлозі, а сучасні абстракціоністи – Цю Чжицзе, Ван Хуаншен, Лю Цзіньлін – кладуть на підлогу величезні аркуші рисового паперу чи полотна, щоб дати фарбі й туші вільно розтікатися. В обох випадках художник перестає бути «господарем» картини й стає її співучасником – це пряме втілення даоського принципу «у-вей»: дія, що відбувається сама собою, без насильства над матерією.

Техніка «dripping», коли фарба ллється, капає й розбризкується без контролю кисті, виявляється сучасним еквівалентом давньої китайської ідеї «одним подихом» («一畫», і-хуа). У традиційному живописі тушню один мазок мав бути завершеним і незворотним; у Поллока один потік фарби теж незворотний – він залишає слід енергії, що пройшла крізь тіло художника в конкретний момент часу. Китайські абстракціоністи другої половини століття

(особливо після 1980-х) свідомо чи несвідомо повторюють цей жест, дозволяючи туші чи акрилу розтікатися й утворювати хмари, потоки, «гори-в-тумані» без попереднього ескізу [7].

Обидва напрями відмовляються від традиційного композиційного центру. У робіт Джексона Поллока немає «верху» й «низу», немає головної фігури – є всеосяжне поле енергії. У пізньому китайському абстрактному пейзажі (У Гуанчжун, Цжао Ву-Кі у 1970–1990-х рр.) зникає класична «гора посередині», натомість з'являється космічна порожнеча, в якій усе взаємопов'язане. Це пряме втілення знаменитого рядка Чжуан-цзи: «Небо й земля народжуються разом зі мною, і всі речі й я – єдине» [39].

Найважливіше – спільне розуміння того, що головним суб'єктом картини є не об'єкт, а процес, не річ, а енергія. У Поллока це потік психічної та космічної енергії; у китайців – «ци», що «пронизує всесвіт». Зелено-сріблястий, вологий, мерехтливий фон у роботі «Без назви (зелено-срібний)» викликає ті самі асоціації, що й «сяйний туман» (юньци) у творах У Гуанчжуна: це не зображення туману, а його жива присутність, стан між небом і землею, де все народжується й розчиняється.

Таким чином, Поллок і китайські абстракціоністи другої половини ХХ століття, попри географічну й часову віддаленість і відсутність прямих контактів, приходять до одного й того ж образу світу: безмежного, безцентрового, пульсуючого поля, в якому художник не створює форму, а лише дає пройти крізь себе вічному потоку енергії. Їхні картини – це не пейзажі в європейському розумінні, а сучасні космогонічні діаграми, в яких небо, земля й людина знову стають єдиним цілим.

Віллем де Кунінг (Willem de Kooning, 1904–1997), разом із Аршилем Горкі (Arshile Gorky, 1904–1948), став одним із ключових засновників американського абстрактного експресіонізму. Після еміграції з Нідерландів до США у 1926 р. він синтезував кубістичну структуру, сюрреалістичний автоматизм (Міро, Арп, Матта) та власну одержимість кольором і тілесністю.

У картині «Абстракція» 1949–1950 рр. (іл. 2.2.11), написаній одразу після сенсаційної виставки чорних абстракцій 1948 р. та літнього викладання в Блек-Маунтін-коледжі, де Кунінг вводить вибуховий рожево-жовтий колір. Жорстокий, тілесний мазок (fleshy, carnosé brushstroke) руйнує й водночас воскрешає форму: діагональні архітектоніки, натяки на фігуру жінки, драбина-Голгофа та череп у правому нижньому куті створюють одночасно пейзаж і портрет, життя і смерть. Як писав Клемент Грінберг, де Кунінг досяг «синтезу модернізму й традиції, що дозволив абстрактному живопису повернути грандіозність старого мистецтва» [24].

Сам художник наголошував: «Я не абстражую – я додаю до картини все більше речей: гнів, біль, кохання, фігуру, простір» (de Kooning, інтерв'ю 1951 р.). Якщо Джексон Поллок розчиняє форму в безмежному космічному потоці, то Віллем де Кунінг навпаки загострює боротьбу з формою, роблячи її драматично «плотьовою», агресивною, майже насильницькою. У його абстрактних пейзажах-портретах 1950–1970-х років (зокрема серії «Woman as Landscape» та пізні полотна 1980-х) мазок стає не стільки слідом енергії, скільки актом руйнування й водночас воскресіння матерії. Фарба накладається товстими, різкими, «м'ясними» шарами, стікає, розмазується долонею, зішкрябується – і в цій боротьбі з полотном народжується образ, що одночасно є пейзажем і тілом, горою і жінкою, землею і плоттю.

Треба зазначити, Віллем де Кунінг свідомо використовує промислові олійні емалі та олеорезинові фарби, змішані з традиційною олією. Ці нові матеріали 1940-х–1950-х років (розроблені для автомобільної та рекламної промисловості) мають високу текучість, швидко висихають і дають глянцеvu, «пластикову» поверхню, що дозволяє наносити фарбу дуже товстими шарами й водночас зішкрябувати її, залишаючи різкі краї. Кольорові площини накладені митцем шпателем і долонею, утворюючи біоморфні форми, що одночасно натякають на абстрактні пейзажні форми.

Можна сказати, що експресивна манера художника відкриває ще один вимір діалогу із китайським абстрактним пейзажем другої половини ХХ –

початку ХХІ століття не через гармонійну «космічність», а через радикальне подолання форми, через те, що можна назвати «дескульптуризацією». Якщо традиційний «шань-шуй» прагне «розчинити форму в порожнечі й тумані», зберігаючи її лише як натяк, то у де Кунінга форма спочатку жорстко матеріалізується, набуває надмірної тілесності, а потім буквально розривається й розплавляється мазком. Саме ця подвійна операція – гіперматеріалізація з подальшим розчиненням – виявилася надзвичайно близькою китайським художникам, які у 1980–2000-х роках шукали спосіб вийти за межі як соціалістичного реалізму, так і надто «чистої» абстракції Цзао Воу-Кі.

У роботах китайських майстрів особливо в техніці «експериментальної туші» можна простежити аналогічний процес: туш або акрил накладається щільними, майже скульптурними шарами, потім розтирається, змивається, зішкрябується, залишаючи на поверхні лише «шрами» форми. У пізніх роботах У Гуанчжуну 1990-х також з'являється подібна агресивність: чорна туш накладається товстими, «м'ясними» шарами, а потім розбавляється водою до напівпрозорості – форма виникає й одразу ж розчиняється, залишаючи лише слід боротьби.

Таким чином, Кунінг, як і Поллок, не був безпосередньо відомий китайським художникам у реальному часі (його перші великі ретроспективи в Азії відбулися лише наприкінці 1980-х – на початку 1990-х), але через французький та американський посередницький контекст (репродукції в журналах, каталоги біенале, паризькі галереї) його «матеріально-тілесний» мазок став ще одним каталізатором, що дозволив китайським абстракціоністам другої половини ХХ століття зрозуміти, що подолання форми може відбуватися не лише через гармонійне розчинення (як у Поллока чи Цзао Воу-Кі), а й через драматичне напруження образотворчих засобів, що виявилось особливо актуальним у посттравматичному контексті «культурної революції» та подальшої урбанізації Китаю. У цьому сенсі Віллем де Кунінг став для китайського абстрактного пейзажу не стільки взірцем, скільки підтвердженням:

традиційна даоська «дескульптуризація» може бути радикальною й болісною, зберігаючи при цьому всю силу космічного оновлення.

Марк Ротко (1903–1970) у 1950–1960-х роках здійснив радикальний перехід від жестової абстракції до філософії кольорового поля, створивши простір, що не репрезентує світло, а автономно його випромінює. Такі роботи, як «Без назви (Зелений на бордовому)» (іл. 2.2.13) та «№ 46 (Чорний, охра, червоний поверх червоного)» (іл. 2.2.14), стали для китайських абстракціоністів, зокрема для Чу Де-Чуна (1920–2014), відкриттям нової аксіології кольору – не як формального елементу чи жестів митця, а як безпосереднього втілення космічної енергії та світла.

Техніка Ротка, заснована на багат шаровому нанесенні напівпрозорих шарів суміші з кролячого клею, сухих пігментів, яєчної темпері та олійних фарб, дозволила досягти ефекту «вібрації» – злиття кольорових площин із випромінюваним зсередини світлом. Цей метод, зокрема став ключовим для Чу Де-Чуна, який, перебуваючи у Парижі, інтерпретував його через призму даоської космогонії. У своїх пейзажних серіях 1960–1980-х років, він використовував багат шарові заливки, м'які переходи та контраст світлового ядра з темним тлом, перетворюючи колір на прояв первісної «ци» – енергії, що виникає з темряви, згідно з «дао де цзін».

Також китайські абстракціоністи розвивали цю ідею, використовуючи монохромні поля як сучасний еквівалент концепції «порожнечі, що світиться» спираючись на засоби традиційного жанру «шань-шуй». Таким чином, технологічні інновації Ротка – відмова від пастозності, оптичне змішування кольорів – надали китайським митцям інструмент для передачі не зображення світла, а його феноменологічної присутності, переосмисленої в контексті східної метафізики. Колірне поле у цьому випадку виступило не як формалістичний прийом, а як універсальна мова для вираження ідеї, що світло народжується з безмежного, а художник лише відкриває йому «шлях через полотно».

Якщо Марк Ротко у 1950–1960-х роках досягав ефекту внутрішнього світіння через десятки напівпрозорих олійно-темперних шарів, то Хелен Франкенталер (Helen Frankenthaler, 1928–2011) зробила наступний, вирішальний крок: вона дозволила фарбі просочуватися крізь незагрунтоване полотно, створивши техніку, яку Клемент Грінберг і Луїс Морріс назвали «soak-stain» («просочування-розтікання») і яка стала одним із найвпливовіших винаходів американського абстрактного живопису другої половини ХХ століття.

Живописна робота мисткині «Канал» (іл. 2.2.15), виконана акрилом на незагрунтованому бавовняному полотні, є характерним прикладом цього методу. Технічно це одна з перших великих робіт, повністю виконаних рідким акрилом – тоді новітньою фарбою-розчинником на основі магнієво-силікатного сполучного, розробленою у 1947–1950-х роках Леонардом Бокуром та Семом Голденом [33].

Хелен Франкенталер розбавляла її скипидаром до стану майже акварелі й виливала прямо на лежаче на підлозі незагрунтоване полотно. Фарба миттєво просочувалася крізь волокна, залишаючи на лицьовому боці не шар, а саме пляму-слід, з м'якими, розмитими, «дихаючими» краями – ефект, принципово неможливий при традиційному олійному чи темперному живописі.

Наприклад, у картині «Канал» цей прийом досягає вершини: величезне золотисто-охристе «озеро» світла посередині, створене з кадмію жовтого середнього з домішкою індійської жовтої, оточене глибоким ультрамарином по краях, що просочується в тканину й утворює «береги», доповнене темно-зеленим «островом» зверху та тонкою червоно-оранжевою «жилою» посередині, що «пульсує, наче серцебиття». При цьому крайові зони плям залишаються незафарбованими – сире полотно саме стає світлом, перетворюючись з носія зображення на мембрану, крізь яку проходить світло.

Цей прорив мав для китайських абстракціоністів революційне значення. Китайські митці використовувати той самий принцип: рідкий акрил і олію виливає на незагрунтоване полотно або рисований папір, дозволяючи фарбі

просочуватися й утворювати світлові «озера» на темному тлі. У китайських митців техніка «soak-stain» Франкенталер нагадує традиційну техніку туші на шовку чи рисовому папері: фарба, будь то туш або акрил, просочується, розтікається, залишає «дихаючі» краї, і полотно стає не зображенням пейзажу, а самим пейзажем-світлом.

Таким чином, перехід від Ротка до Франкенталер – це перехід від «світла, що випромінюється зсередини» до «світла, що просочується крізь». Для китайського абстрактного пейзажу це означало повернення до найдавнішої онтології шань-шуй: полотно знову стало «порожнечою, що дихає», а фарба – водою й туманом, що «самі себе малюють». Техніка «soak-stain», народжена в Нью-Йорку 1952 року, у китайському контексті 1960–2000-х років стала сучасним втіленням тисячолітньої ідеї «туш просочується, дух проникає» (墨滲神通).

Таким чином, китайський абстрактний пейзаж виник не як просте наслідування західним зразкам, а як результат глибокого діалогу культур. Митці, які працювали у Франції або були знайомі з французькою абстрактною традицією, використали європейський досвід для того, щоб оновити та переосмислити власну, китайську художню спадщину. Саме цей синтез дозволив їм створити унікальний мистецький феномен, який зайняв чільне місце як у китайському, так і у світовому мистецтві.

### **Висновки до другого розділу.**

Абстрактний пейзаж у китайському живописі сформувався як результат тривалого внутрішнього розвитку, а не як реакція на зовнішні художні впливи. Принцип «писати ідею, а не форму» (寫意), послідовно розроблений у творчості Чжао Менфу, Чжу Да та ін., закріпив домінування каліграфії як вищої форми абстракції, у межах якої лінія, ритм і жест набувають самодостатнього значення. Паралельно техніка розтікання туші, сформульована у практиці Мі Фу, Ші Тао, Фань Куана та інших майстрів,

ствердила уявлення про живопис як процес проникнення духу в матерію, де випадковість і контроль поєднуються в єдиному енергетичному акті.

У китайській теорії та практиці живопису вже в династичну добу склалася цілісна онтологічна система, в якій форма усвідомлюється як вторинна й тимчасова, пейзаж осмислюється через категорії життєвої енергії та порожнечі, акт творення постає як спонтанний і незворотний жест «одним подихом», а білий або чорний простір паперу розглядається як активна складова зображення.

Досліджуючи генезис китайського абстрактного пейзажу другої половини ХХ століття, неможливо також оминати вплив європейської, зокрема французької, художньої традиції, яка виступила каталізатором нових формальних та філософських пошуків. Західна абстракція не «навчила» Китай абстракції, а надала технічні й масштабні інструменти для розкриття вже наявної онтологічної традиції. Якщо європейський абстрактний пейзаж, втілений у практиках таких митців, як П'єр Сулаж та Ніколя де Сталь, ґрунтувався на діалозі з власною культурною спадщиною – від трансцендентного світла вітражів готичних соборів у випадку Сулажа до напруженої матеріальності та колористичної щільності, що нагадує європейський живописний експресіонізм, у де Сталю, – то китайські майстри стояли перед завданням інтегрувати ці формальні відкриття у контекст власної тисячолітньої естетики.

Творчість Сулажа, з його акцентом на рельєфній поверхні, що перетворює чорний колір з ахроматичного відсутності світла на активне джерело рефлексів та глибини, запропонувала китайським художникам інструментарій для переосмислення власної каліграфічної традиції, де мазок також є фізичним слідом руху та носить інформацію про енергію. Паралельно живописна практика Ніколя де Сталю, що балансує на межі фігуративності та абстракції, де пейзаж зводиться до суті кольорових площин і фактур, продемонструвала можливість створення універсального, але емоційно

насиченого простору, що резонувало з даоським прагненням до вираження «духу» (氣 qì) місцевості, а не її зовнішньої форми.

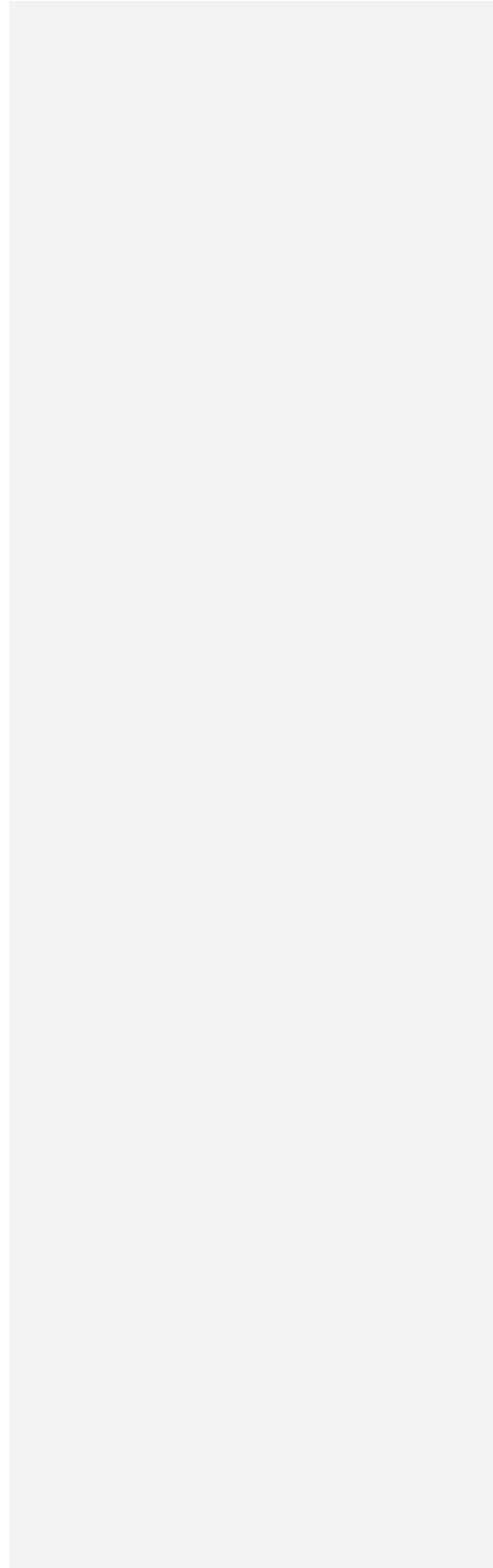
Таким чином, асимілюючи формальні здобутки французького абстракціонізму такі художники, як У Гуанчжун, Чу Де-Чун та Цзао Воу-Кі, змогли знайти власний шлях, де європейська мова абстракції була наповнена онтологічним змістом, успадкованим від китайської філософії та каліграфії, що дозволило їм не наслідувати, а вести рівноправний діалог із західною традицією, створюючи унікальний синтез у глобальному мистецтві абстрактного пейзажу.

Жорж Мат'є запропонував радикальну модель «живопису-дії», в якій швидкість і спонтанність стали сучасним еквівалентом даоського «недіяння» (無為, «у-вей») і каліграфічного осяяння. Цей синтез жесту, перформативності та тисячолітньої традиції «одним подихом» визначив один із найпотужніших напрямів китайського абстрактного пейзажу 1980–2010-х років і продовжує впливати на сучасних художників, які працюють на межі туші, акрилу й публічного акту.

Образотворчі методи Марка Ротко та Хелен Франкенталер запропонували китайським абстракціоністам принципово різні, але взаємодоповнюючі шляхи оновлення художньої мови. Ротко з його багат шаровими напівпрозорими покриттями демонстрував можливість створення «світла, що випромінюється зсередини» – концепції, що резонувала з даоською ідеєю ци як космічної енергії. Франкенталер з її технікою просочування відкрила принцип «світла, що проступає крізь» – коли полотно перетворювалося на мембрану, а фарба ставала плямами-слідом. Обидва підходи знайшли ґрунт у китайській традиції: метод Ротко – у концепції внутрішнього світла «ци», метод Франкенталер – у практиці «ксилімічного друку» та техніці розтікання туші, де матерія сама формує образ. Це дозволило китайським митцям поєднати західні технічні інновації з тисячолітньою

74

онтологією китайського пейзажу, де картина стала не зображенням природи, а актом її безпосереднього прояву.



### РОЗДІЛ 3

#### ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ АБСТРАКТНОГО ПЕЙЗАЖУ

##### 3.1. Синтез китайської каліграфії та французького колоризму в живописі У Гуанчжуна

Неможливо обговорювати сучасне китайське мистецтво, не згадуючи У Гуанчжуна (吴冠中, 1919–2010) – художника, який взявся за інновацію особистого стилю, змішуючи китайський живопис тушшю з західною абстракцією (результат неспокійної напруги між його прихильністю до олії та чорнил). Народився митець в 1919 році в міському повіті Їсін округу Усі провінції Цзянсу. Його життя розпочалося далеко від світу мистецтва. Спочатку на шляху до того, щоб стати таким же шкільним вчителем як батько, майбутній митець вступив на програму електротехніки в університеті Чжецзян в Ханчжоу, де він сподівався вивчити ремесло [117].

У свій перший рік навчання він подружився з Чу Де-Чуном і одразу захопився мистецтвом, перейшовши, не зважаючи на протести батька, до Академії мистецтв Ханчжоу (1936), щоб вивчати олійний живопис. Під час навчання в академії Ханчжоу, вивчаючи західну мову живопису з Пан Тяньшоу (潘天寿, 1897–1971), У Гуанчжун оволодів основами академічного олійного живопису.

У той час академія Ханчжоу, яку очолював прогресивний художник і педагог Лін Фенмян (林风眠, 1900–1991), була центром руху сучасного мистецтва в Китаї, значно випередивши стилістично консервативну освіту образотворчого мистецтва в Національному центральному університеті в Нанкіні Сюй Бейхуна.

У Гуанчжун по праву вважається класиком абстрактного пейзажу, проте, як зауважують дослідники його життєпису, шлях до «основного» жанру китайського мистецтва не був для нього прямолінійним. Творча біографія митця позначена трьома ключовими етапами. У ранні роки він демонстрував

здібності до наукової кар'єри, однак покликання мистецтва виявився сильнішим, і зрештою У Гуанчжун опинився в лавах студентів Ханчжоуського художнього училища якраз у період циркуляції там свіжих мистецьких віянь – про це згадує Лю Юе [118]. Серед його вчителів був знаний майстер в стилі «гохуа» Пан Тяньшоу, що безумовно позначилося на творчості У Гуанчжуна.

Поглинання характерного стилю «гохуа» так само очевидні в його творчості. У Гуанчжун навчився традиційного живопису у класичній манері шляхом ретельного копіювання робіт майстрів, особливо Шитао (1642–1718) і Бада Шанрена (1626–1705). У Гуанчжун глибоко захоплювався картинами Лін Фенмяна, які, за словами майстра, ілюстрували сильне володіння структурою і формою, безпрецедентними для китайському «гохуа» в поєднанні із західним формалізмом. Але коли він наважився поділитися своїми теоріями зв'язування китайського і західного живопису з вчителем, той сказав: «У твоєму віці ти повинен більше вивчати і менше пропонувати» [53, с. 20, 22]. Після закінчення коледжу він провів п'ять років, викладаючи мистецтво в Національному університеті Чунцуня.

Наступна віха творчої біографії митця пов'язана з його паризьким періодом навчання та поверненням на батьківщину, звідки він привіз солідний європейський мистецький досвід. Початок самостійної діяльності в молодій Китайській Народній Республіці виявився доволі успішним: спочатку він обійняв посаду професора на архітектурному факультеті Університету Цінхуа, а згодом викладав у стінах Центральної академії образотворчих мистецтв у Пекіні.

Вигравши національну стипендію роком раніше, у 1947 році, У Гуанчжун розпочав трирічний період навчання в Парижі. Перебуваючи за кордоном, китайський митець старанно вивчав твори постімпресіоністів, таких як Гоген, Матісс, Сезанн, а насамперед Ван Гога. За кордоном у Франції У Гуанчжун сумує за домом, відчуває себе «не на своєму місці» і тужить за хворою матір'ю. Але важливіше, що майстер відчував, що зобов'язаний повернутися, щоб допомогти у відновленні країни. Після довгих роздумів

художник повертається на Батьківщину у 1950 році, сповнений ентузіазму та прагнення поділитися своїми знаннями французького формалізму зі своїми однолітками.

На жаль, художник зустрів опір своїм новим ідеям і зіткнувся з радикальними змінами в Китаї. Він швидко став «об'єктом нападу» і зневаги через його «буржуазні» художні погляди зосереджені на французькому формалізмі, який категорично протиставлявся санкціонованому урядом соціалістичному реалізму радянського зразка.

У 1966 році, на початку Культурної революції, творчість художника звинуватили в «буржуазному формалізмі», а самого його відправили на примусові роботи. Спочатку його заслали до провінції Хебей, де аж до 1972 року йому забороняли займатися живописом. Пізніше він почав створювати олійні картини, присвячені сільському життю, яке добре пізнав під час своїх попередніх подорожей [53, с. 5].

Проте митця не зламали ці випробування: саме в цей складний період він свідомо обрав головним жанром пейзаж. Таке рішення мало об'єктивні причини: по-перше, він міг зображувати лише те, що бачив навколо себе, по-друге, пейзаж ідеологічно вважався близьким до китайських мистецьких традицій і допомагав уникнути нових звинувачень у «формалізмі». Безперервний осуд змусив митця відмовитися від створення сюжетних композицій і звернутися до пейзажного живопису, в якому «ідеологічну помилку виявляли рідше». Митець працював на різних периферійних викладацьких посадах, проводячи більшу частину 1950-х років і початок 1960-х подорожуючи країною з іншими художниками та студентами, щоб малювати різноманітні ландшафти Китаю [28, с. 29].

Саме це дало змогу У Гуанчжуну після повернення з заслання отримати дозвіл на персональну виставку в Пекіні, а вже в наступному 1978 році він став головою Спілки китайських художників. Згодом ім'я У Гуанчжуна назавжди вписалося в історію китайського мистецтва поруч із іменами видатних майстрів минулого [99, с. 238–240].

У картині У Гуанчжуна «Храм Ташилхунпо» (іл. 3.1.1) фігуративний пейзаж розгортається як поетична панорама високогірного Тибету, де монастирські споруди, ніби викарбувані з гірської породи, зливаються з ефірним блакитним небом і золотавими схилами, створюючи ілюзію вічної гармонії між людським творінням і природним хаосом. Кожен мазок художника стає пульсуючим відлунням далекого високогір'я, натхненного синтезом західної імпресіоністської легкості з китайською традицією спрощеного, але емоційно насиченого зображення простору.

Стилістично твір балансує на межі реалізму та абстракції, де форми будівель і дерев спрощені до геометричних контурів, а колірні плями створюють ритмічну пульсацію, подібну до каліграфічних штрихів, що передають не стільки детальну репрезентацію, скільки внутрішню есенцію ландшафту – спокійну велич Ташилхунпо, одного з найбільших монастирів Тибету, заснованого в 1447 році, який художник змалював під час своєї подорожі 1961 року, застосовуючи прийом «переміщеного ескізу» (поєднання різних ескізів в одній композиції), де реальні мотиви трансформуються в уявні монументальні композиції.

Колорит картини вирізняється яскравою, насиченою палітрою, де теплі золотаві та жовті тони гір і землі протиставляються холодному, ультрамариновому небу з акцентами червоного на дахах монастиря, що створює ефект сонячного саява над засніженими схилами. Притому білі та сірі відтінки дерев і стін додають відчуття зимової свіжості та просторової глибини, натхненної західними імпресіоністами (такими як Сезанн), але адаптованої до китайської естетики «білої порожнечі», де колір стає засобом передачі емоційного стану, а не лише візуальної реальності.

Масштабний горизонтальний формат (панорамний, близький до класичних китайських сувоїв) посилює ефект іммерсії, ніби запрошуючи глядача «пройти» крізь пейзаж, де видовженість композиції створює відчуття безмежності високогір'я, підкреслюючи монументальність монастиря на фоні

гір, що робить твір не просто зображенням, а символічним простором для медитації.

Композиція твору організована за принципом класичного китайського пейзажу: нижній план (фігури людей біля стіни), середній план (деревя як перехідний елемент) і верхній план (монастир на гірському тлі), де горизонтальна вісь домінує, створюючи ритмічний потік від лівого краю (скеляста гора) до правого (розмиті будівлі), з акцентом на вертикальні стовбури дерев, що додають динаміки та глибини, ніби пов'язуючи землю з небом. Хоча елементами спрощення форм твір наближається до абстракції, деталі, спрощуються до умовних ритмічних форм.

Живописна техніка митця поєднує вільні, імпульсивні мазки олією з елементами живопису тушшю, де швидкі штрихи для дерев і гір імітують каліграфічну лінійність, створюючи текстурну багатошаровість і прозорість, подібну до техніки тушшю, що передає атмосферу високогір'я з легкістю та емоційністю китайською традиції «сеї» (вільний мазок).

У контексті дослідження ця картина ілюструє перехідний етап у творчості У Гуанчжуна, де фігуративний пейзаж з реальними мотивами (монастир Ташилунпо, відвідуваний художником у 1961 році) починає набувати абстрактних рис через спрощення форм і акцент на ритмі та кольорі, на відміну від повної абстракції Чу Де-Чуна. У Гуанчжун, залишившись у Китаї після 1949 року, розвиває «національний» абстрактний пейзаж, де традиційні китайські принципи (порожнеча, ритм) переплітаються з європейським постмодернізмом, але уникає повної відмови від репрезентації, як у емігрантів (Чу Де-Чун, Цзао Воу-Кі).

Таким чином У Гуанчжун не зайняв активну позицію китайського абстракціоніста. Побачине і пережите під час Культурної революції, безумовно, залишило свій слід, але, обдумуючи свій спосіб загоїти цей шрам, він знайшов вихід у дослідженні формалізму та абстрактної краси як найкращого способу образотворення. Він оголосив перо та пензель своєю зброєю, за допомогою якої, він веде інтелектуальну боротьбу за художній формалізм. У своїй статті

«Про абстрактну красу» У Гуанчжун стверджує, що присутність абстрактної краси притаманна повсякденному життю. Цим ствердженням він прагне переконати своїх колег, що абстрактна краса – це не імпорт із Заходу, якого слід побоюватися, а скоріше основа, яка лежить в основі формальної краси і, отже, і китайського мистецтва [53, с. 8]. Отже, поки соцреалізм має своїм корінням віру в те, що форма повинна визначатися її змістом, твори художника були «дипломатичні», але все ще в опозиції до китайської художньої системи.

Ця фраза стоїть як девіз над входом до будівлі сецесії у Відні, спроектованої Густавом Клімтом і побудованої у 1897 році Йозефом Марією Ольбрихом для виставок сецесійної групи. Один із можливих перекладів може бути: «Для кожного віку своє мистецтво. Для кожного мистецтва своє свобода».

Акварелі, а потім період олій на полотні, в останні десятиліття його життя, живопис тушшю був його улюбленим засобом. Його картини маслом були міцно засновані на західних методах, але його спільні предмети, тим не менш, були стратегічно знайомі китайцям [68].

Композиційна архітектоніка полотна «Сніг у гірському селі» (іл. 3.1.2) з його чітким поділом на три горизонтальні смуги безпосередньо походить від принципів традиційного китайського живопису сувоїв, де простір організовується ярусами для створення ілюзії глибини. Проте У Гуанчжун радикалізує цей прийом, доводячи його до геометричної абстракції. Вертикальні стовбури дерев на передньому плані виконують не лише декоративну чи просторову функцію, а перетворюються на своєрідну «решітку» або «фільтр», що відокремлює глядача від зображеного світу. Це одночасно і цитата з класичної традиції, де природа часто фрагментується гілками або скелями, і сміливе нововведення, що наближає зображення до абстрактної картини, де форма стає самоцінною. Така організація простору створює напружений ритм і водночас статичну, майже монументальну композицію, на відміну від динамічних, хаотичних форм, властивих, наприклад, абстрактним пейзажам Чу Де-Чуна або ефемерних, наповнених світлом просторів Цзао Ву-Кі.

Колористична система картини побудована на контрасті та площинності. Художник відмовляється від тонких градієнтів та повітряної перспективи, характерних як для класичного китайського живопису, так і для західноєвропейського імпресіонізму. Замість цього він використовує локальні, насичені кольорові площини: холодний білий та блакитний сніг різко протиставляється теплим червоно-коричневим та зеленим акцентам села. Цей прийом не лише структурує простір, а й набуває високої емоційної щільності, стаючи образним вираженням конфлікту між бурхливою стихією та теплом людського житла. Фактурна поверхня полотна, де видимий мазок та тканина підкреслюють матеріальність живопису, віддаляє роботу від ідеї ілюзії, наближаючи її до концепції об'єкта, що існує самостійно. Цей акцент на матерії та жестах відповідає запитам західного абстрактного експресіонізму, водночас маючи глибоке коріння китайської каліграфічної традиції, де жест і матерія туші є носіями енергії.

У творі У Гуанчжуна «Гірське село Гуйліня» (іл. 3.1.3) домінантою виступає концептуальна інтеграція формальної структури західного модернізму з онтологічними категоріями традиційного китайського пейзажу. Свідомий вибір квадратного формату, що походить від постімпресіоністської практики (Сезанн, Ван Гог), переосмислюється художником не як рама для зображення, а як автономний, завершений у собі космос – арена для зустрічі природи, часу та людського духу. Це прояв глибокої філософської метаморфози, де західний живописний інструментарій стає засобом для відтворення східної уявної просторовості.

Еволюція стилю У Гуанчжуна найяскравіше розкривається в порівнянні з його раннім шедевром «Сніг у гірському селі» (іл. 3.1.2). Якщо у ранньому творі домінує лаконічна, майже конструктивістська драма, побудована на контрасті холодних тонів і вертикальних розривів, що символізує ізоляцію, то «Гірське село Гуйліня» вибудоване як гармонійна поліфонія теплих, золотисто-червоних та зелено-коричневих тонів. Ця зміна палітри не є простою зміною сезону, але свідчить про суттєву трансформацію художньої

оптики – перехід від абстрактної, містично відстороненої медитації до прийняття земного, теплого, антропного начала, де село стає композиційним і духовним центром.

Мотив гірського села у Гуйліні в трактуванні У Гуанчжуна виступає потужним культурним архетипом, трансформованим у символічну модель світу. Гори, що філософсько осмислюються в китайській традиції як місце зустрічі Неба і Землі, та село, що втілює ідеал гармонійного співіснування людини з природою, зливаються на полотні в єдиний образ-пам'ять. Художник не репрезентує топографічну реальність, а конструює нову онтологічну реальність, де конкретна локальність (Гуйлін) піднімається до рівня універсальної формули споглядання та внутрішнього проживання простору.

Абстрактна мова полотна є не запереченням форми, а її сутнісним перетворенням. Спрошені, геометризовані обриси гір, дерев та архітектурних мас не втрачають своєї зв'язності з природою; навпаки, ця мінімалізація дозволяє виявити їхню внутрішню енергію «ци». Таким чином, абстракція У Гуанчжуна виконує не відсторонюючу, а зближуючу функцію, прагнучи не до формального експерименту, а до співпереживання з духовною сутністю пейзажу.

Творчість У Гуанчжуна 1970-х років демонструє завершене формування його концептуального пейзажу, в якому манера письма досягає граничної стилізації та смислової концентрації. Центральним мотивом стають дерева, що трансформуються з об'єкта спостереження в абстрактний знак, підпорядкований внутрішній логіці композиції, а не законам оптичного реалізму. Наївне, майже примітивне співвідношення пропорцій, де різні дерева масштабуються незалежно від природної перспективи (крихітні на передньому плані та гігантські у глибині), створює особливий ритм і структуру полотна. Цей прийом, що нагадує пейзажну манеру художників династії Юань, є свідомим відходом від зовнішньої краси та ілюзійності. Спотворені, схематичні форми дерев, що посилюються на уявний, а не конкретний ландшафт, слугують меті антиреалістичного висловлювання. Простір та

атмосфера в цих роботах будуються не через градації світла чи повітряну перспективу, а через суворе розташування умовних форм на площині, що наближає живопис У Гуанчжуна до метафізичної конструкції, в якій пейзаж стає вираженням чистої художньої ідеї та внутрішнього стану.

Пейзажі 1970-х років художника були призначені для інтер'єрів готелів, посольств та громадських будівель, що приймають іноземних високопоставлених осіб, які все частіше приїжджали до Китаю завдяки новій політиці відкриття Китаю зовнішньому світу. Його заохочували працювати в традиційному стилі після тривалого періоду творчості в галузі олійного живопису. Ця зміна відбувалася в повсякденному житті митця, оскільки його маленька квартира в Пекіні не дозволяла йому в той час писати великі олійні роботи.

Живописний твір «Гуси на озері Тайху» (іл. 3.1.4) виконана олійними фарбами на картоні і має невеликий розмір, але стала однією із знакових робіт художника, яка демонструє перехід від імпреністичного до абстрактного пейзажу. Картина розділена на дві частини темним горизонтальним ритмом, при цьому верхня частина менша, а нижня більша, зосереджуючись на сцені на воді. Рибальські човни розташовані трохи праворуч, і вся поверхня майже повністю вкрита згасю білих гусок. Птахи намальовані надзвичайно широкими, різної товщини світлими блоками, розташованими в шаховому порядку, з невеликими крапліннями кіноварі, яка використовується для визначення певних гусаків.

При детальнішому розгляді полотна можна помітити, що так звана «згря гусів» умовна за силуетами та складається з групи виразних за силуетами світлих плям. Ці блоки не чисто білі, бо мазки художника містять надзвичайно тонкі колірні варіації, включаючи блакитний та кіновар, щоб створити відчуття галасливої зграї та виразити ніжну текстуру світла та тіні, що відбиваються на гусячому пір'ї.

Фактурні мазки, характерні для олійного живопису, також є важливою причиною цього тривимірного ефекту. Художник використав світло-сірий

колір, створений шляхом змішування блакитного з червоним та білим, щоб виявити водну поверхню. Як і зображення гусок, на перший погляд «плоска» водна поверхня насправді досить складна, бо художник сміливо використовував теплі рефлекси. Цей прийом не лише доповнює зображення птахів, але й поєднує загальний теплий тон картини, створюючи враження, ніби глядач, як і художник, стоїть на сонячних та мальовничих берегах озера Тайху.

Треба зазначити, що У Гуанчжун був художником, який високо цінував замальовки з натури. Оскільки в традиційному китайському живописі, акцент робиться на вільному копіюванні попередніх творів над замальовками, саме засоби європейської освіти привнесли в Китай практику роботи з натури. Протягом усієї його творчої кар'єри замальовки були надзвичайно важливими. У 1962 році він вказував про свій досвід створення пейзажів: «Коли я малюю, я спочатку їду на красиве місце, задумую ідею, малюю її в блокноті або в уяві, і навіть під час малювання я часто змінюю місце для замальовок декілька разів, щоб завершити одну картину». Це показує, що він не лише сам практикувався в замальовках, але й трансформував традиційний метод малювання з фіксованим місцем створення пейзажу. Поєднуючи сцени з різних місць, він створював загальну ідею пейзажного твору. Такий підхід відображає суб'єктивну роль художника у творчому процесі.

«Гуси на озері Тайху» одна з перших робіт, в якій реалізм поєднується з абстрагованим синтезом і абстрактністю. Порівняно з роботами, написаними в тому ж році, такими як «Місто на березі озера», «Затяжний сад Сучжоу» та «Три ущелини річки Янцзи», «Гуси на озері Тайху» виглядають як експеримент у вільному вираженні, в якому художник досліджує динамічність, що є однією з художніх засад, яка цікавила художника протягом усього творчого шляху.

Абстрактні форми та вільна, але дисциплінована робота пензлем відображають прагнення художника до естетичної краси в його картинах. Це прагнення випливає з його власного переконання: «Художник, якому бракує

відчуття форми, подібний до солдата без зброї». Сьогодні здається, що точка зору У Гуанчжун ґрунтується не лише на його розумінні принципів художньої творчості в живописі, а й на глибших причинах [100, с. 134].

Це відображає його думки щодо питання «націоналізації олійного живопису». Як іноземний вид мистецтва, олійний живопис довгий час не міг по-справжньому стати видом мистецтва, «популярним серед китайського народу», що призвело до висліву: «Здалеку він виглядає як західний живопис, зблизька немов б'ються привиди» [104].

У Гуанчжун сміливо використовував насичені щільні кольорові сполучення, постійно удосконалював техніку традиційного китайського живопису, щоб узагальнити форми своїх об'єктів, сформувавши китайську мову живопису під впливом прийомів західного олійного живопису [100, с. 134].

Саме з середини 1980-х років у творчості У Гуанчжуна особливо яскраво проявився період активних експериментів і формування власного художнього почерку. Це збіглося з початком у Китаї нової широкої дискусії про національне мистецтво та перспективи його розвитку. Дуже характерною в цьому контексті є картина «Велика стіна» 1986 року (іл. 3.1.5).

Всесвітньо відома китайська споруда, яку, як прийнято вважати, видно навіть із космосу, на цьому полотні справді зображена у «космічному» масштабі. Вертикальний формат і навмисне експресивно вигнутий контур стіни одразу викликають асоціацію з традиційним сувоєм, де зображення нагадує величезний ієрогліф.

Хоча Велика стіна залишається головним акцентом композиції, вона виглядає немов гігантська тріщина посеред не менш фантастичних звивин ландшафту. Така «тектонічна» картина, подана з висоти пташиного польоту як строката різнокольорова мапа, гармонійно вписується у філософію традиційного китайського мистецтва, де з малого народжується велике [99, с. 241].

Подібний прийом «живописної картографії» художник застосовує й у міському пейзажі, наприклад, у роботі «Гонконг» 1997 року (іл. 3.1.6). Це величезне культурне та промислове місто в нього не перетворюється на людський мурашник і не зливається з навколишнім ландшафтом, а постає самостійним пейзажем, самодостатньою частиною всесвіту.

При цьому У Гуанчжун вдається до класичного прийому, типового для жанру «гори та води» (шань-шуй). Різноманітні за масштабом об'єми будівель – від низьких передміських будиночків до гігантського хмарочоса, що слугує центральною віссю композиції, разом із темними силуетами гір позаду міста створюють кілька планів. Саме така багатопланова побудова колись дозволяла китайським майстрам обходитися без лінійної перспективи, якою зазвичай користувалися європейські художники в подібних сценах [99, с. 241].

Якщо в попередньо розглянутих творах У Гуанчжун рухається від часткового до загального, то в полотні «Весняний вітер» 2001 року (див. ілюстрацію 3.1.7) ми спостерігаємо зворотну оптику – осягнення всесвіту в локальному фрагменті. Художник залишається послідовним як у своїй експресивній манері письма, так і в діалозі з класичними жанрами китайської художньої традиції. Цього разу він обирає жанр «Квіти та птахи», зображуючи вологий куточок природи, густо вкритий різнотрав'ям. Такий підхід дарує митцеві й глядачеві насолоду від споглядання мальовничого шматочка світу. Втім, цей малий фрагмент постає справжнім мікрокосмом: при уважному розгляді погляд вихоплює і прозору бабку, і строкатого метелика. Істинна гармонія, як відомо, народжується з гри протилежностей – світла й тіні, тож життєствердну радість буття тут урівноважують експресивні чорні плями [99, с. 241].

Треба зазначити, що У Гуанчжун опублікував статтю «Земне та елегантне: різні думки про націоналізацію олійного живопису» (1980), де він всебічно та систематично виклав основні принципи своїх образотворчих методів. Минуло тридцять років з моменту його повернення до Китаю в 1950 році. Саме протягом цих тридцяти років, особливо на початку 1970-х, він створив

численні роботи, подібні до «Гуси озера Тайху», не лише висловлюючи свою любов до мистецтва та глибоку прихильність до рідного міста, але й досліджуючи шлях до «націоналізації олійного живопису». З цієї точки зору «Гуси озера Тайху», безсумнівно, мають ще більше значення [102].

Європейська реалістична традиція олійного малярства, яку У Гуанчжун опанував під час свого перебування у Франції, органічно поєдналася у його мистецькій практиці з витонченою плавністю та природною гармонійністю китайського живопису «гохуа». Зрілий етап творчості митця розпочинається після його повернення з заслання наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років. Саме з цього періоду, коли художник здобуває визнання як майстер пейзажу як у Китаї, так і на міжнародній арені, він розпочинає педагогічну діяльність із викладання олійного живопису та теоретичне осмислення принципів власної навчальної системи. Саме ця педагогічна концепція стала поштовхом для «націоналізації» олійного малярства в Китаї та сприяла формуванню нової національної школи олійного живопису.

В основу педагогічної системи У Гуанчжуна покладено кілька фундаментальних принципів: по-перше, принцип демократизації художньої освіти, що передбачав трансформацію ролі викладача профільних дисциплін та переосмислення мети педагогічної діяльності загалом; по-друге, принцип нового формотворення через виражальні засоби олійного малярства; по-третє, принцип синтезу естетичної краси форми та глибинного змісту цієї форми, де наративний елемент не є домінуючим, на відміну від системи «гохуа»; по-четверте, принцип «націоналізації» західної традиції олійного живопису з впровадженням найвагоміших досягнень традиційного живопису Китаю. При цьому формування педагогічної системи У Гуанчжуна неминуче передбачало критику «лінійності», що була властива системі «гохуа».

У жовтні 1980 року в журналі «Мистецтво» була опублікована стаття У Гуанчжуна «Про абстрактну красу», в якій вказувалося, що абстрактна краса є ядром формальної краси, що викликало бурхливі дискусії у світі мистецтва. У березні 1981 року художник публікує у тому ж журналі статтю «Зміст визначає

форму?», що ставить під сумнів теорію про те, що зміст дійсно визначає форму. У цей час художник знищив понад дві сотні своїх робіт, бо вважав їх не відповідними до нового рівня розуміння мистецтва, а в 2008 р. він пожертвував сто чотирнадцять картин Сінгапурському художньому музею.

Тісне знайомство із західним модерним мистецтвом кінця XIX – початку XX століття (У Гуанчжун приділяв значну увагу європейському мистецтву нового часу, розпочинаючи з імпресіонізму, зокрема детально вивчаючи творчість Ван Гога та Гогена) надало митцю змогу інтегрувати у власну систему положення про те, що створення картини виключно за допомогою уяви художника не є єдиним способом відображення реальності, необхідно звертатися до пленерних практик олійного малярства, які були експериментальними для Китаю.

Робота на посаді професора кафедри архітектури в Університеті Цінхуа, а згодом викладацька діяльність у Центральній академії образотворчого мистецтва в Пекіні дозволила художнику не лише накопичити практичний досвід та сформувати власний «витончений і елегантний» стиль, але й апробувати власні педагогічні принципи на практиці. Як зазначав У Гуанчжун, завданням художньої освіти є формування розумної, гармонійно розвиненої особистості. Аналізуючи концепцію мистецької освіти митця, Чжу Цзяньгао підкреслює, що, на думку митця, «художня освіта має не лише надати освіченим людям професійний вплив та змінити їх, але й удосконалювати та розвивати всебічні якості людини». І цей процес, на переконання майстра, слід розпочинати не з вищої, а зі середньої освіти. У своїх експериментах У Гуанчжун посилався на тезу французького просвітителя Руссо, який стверджував, що «освіта надає нам усе, чого нам не вистачає при народженні, і все, що нам потрібно як людям» [113].

Традиційна система навчання живопису в техніці «гохуа» суттєво обмежувала творче мислення майбутніх художників. Така модель не забезпечувала всебічного розуміння мистецтва, а лише формувала механічне, аналогове художнє мислення, практично повністю позбавляючи студентів

можливості проявляти креативність і самостійність. Саме з критики цієї закостенілої системи пов'язана відома фраза У Гуанчжуна: «Триста Ці Байші не варті одного Лу Сюня (кит. 鲁迅, 1881–1936)» – видатного китайського теоретика, критика та письменника.

Для У Гуанчжуна однаково важливими були як гостра чутливість до краси художньої форми, якій він приділяв велику увагу, так і глибокий аналітичний підхід до змісту та структури цієї форми. На думку У Гуанчжуна, мистецька освіта полягає не лише у вихованні майстрів, але й у вихованні вдумливих людей із креативним художнім мисленням. Художник писав: «Класна кімната художників головним чином призначена для навчання використанню краси, а використання принципів у формуванні нової національної школи – для навчання правилам і принципам формальної краси». Він також відмічав: «Я думаю, що формальна краса є основним змістом навчання мистецтву. Уміння малювати предмети є одним із прийомів живопису. Засіб оволодіння естетичним відчуттям предмета належить до основних. Як його розпізнати? Розуміння естетичного відчуття предмета формується на основі аналізу та засвоєння певних факторів формотворення, які і складають естетичне відчуття предмету. І це є важливою частиною викладання мистецтва» [108].

При цьому дослідник Шао Дачжень звертає увагу на те, що У Гуанчжун мав чітку громадянську позицію, що він вважав важливою соціальною значимістю творів олійного малярства. У Гуанчжун був впевнений, що художник повинен говорити правду. На думку Шао Дачжєня саме цей пункт є ключовим в авторській системі художньої освіти У Гуанчжуна [113].

Цікавість до європейської абстракції в олійному живописі відповідала принципу поєднання краси форми з глибиною смислу не обов'язково спираючись на наративність живопису як такого. Саме цей принцип обґрунтовує У Гуанчжун в публікації «Про абстрактну естетику» (吴冠中, 1980). Щодо принципу «націоналізації» західної освітньої традиції в розумінні, ми звертали увагу на те, що такий класичний принцип системи гохуа як «з

малого виростає велике» та навпаки, теж використовувався У Гуанчжуном в його педагогічній діяльності. І не тільки цей педагогічний прийом, адже процес «націоналізації» західної освітньої традиції передбачав для майстра велику шану до основного доробку китайської культурної спадщини [100, с. 133–134].

Отже, можна констатувати, що теоретичні принципи художньої освіти та експериментальна педагогічна діяльність У Гуанчжуна стали основою викладання олійного живопису та фактичного становлення нової національної школи. Новаторство У Гуанчжуна було одним з джерел трансформації національної традиції олійного живопису в сучасному Китаї. Важливо розуміти, що майстер не виокремлював власну громадянську позицію від завдання виховування креативно мислячого художника, метою якого ставало самовдосконалення [100, с. 133–134].

На початку 1990-х рр. У Гуанчжун провів персональні виставки по всьому світу (Токіо, Нью-Йорк, Берлін, Сінгапур, Париж) і зрештою став першим живим китайським художником, чия живописна робота була експонована в Британському музеї в Лондоні. Цей період глобального визнання, що співпав з реформами в Китаї та відкриттям його для західних впливів, став кульмінацією його еволюції «формальної краси», де абстрактний пейзаж перетворюється на поле емоційної та візуальної автономії, як у картині «Покинутий човен» (іл. 3.1.8). Мотив самотнього човна, ніби закинутого на міліну в бурхливому морі червоно-коричневих тонів, стає метафорою ізоляції та циклічності життя, відлунням внутрішньої туги художника. Покинутий човен як символ дитинства художника (батько був рибалкою, і човни завжди викликали в нього емоційні спогади, як у серії з чорними тентами), розчиняється в хаотичних мазках, ніби поглинутий стихією.

Цей мотив надихав У Гуанчжуна багато разів, де форма човна стає центральним елементом, як у групових композиціях на березі, що передають спокій і ностальгію. Колорит картини вирізняється теплими, землистими тонами з домінуючим червоно-коричневим, що створює відчуття мулу чи крові,

протиставленим холодним зеленим і білим краплям, які додають динаміки та глибини. Подібно до його лотосових серій 1990-х колір слугує не імітацією реальних об'єктів, а вираженню внутрішньої енергії.

Композиція організована навколо центральної осі, де покинутий човен стає фокусом, оточеним хаотичними мазками, що імітують хвилі чи очерет, створюючи ритмічний потік, подібний до каліграфії, де порожнеча домінує, розширюючи обмежений простір до універсального космосу, на відміну від монументальних абстракцій Цзао Ву-Кі, але з подібною емоційною глибиною. Живописна техніка поєднує вільні, імпульсивні мазки олією з елементами тушового живопису, де швидкі штрихи для хвиль і краплі фарби створюють текстурну багатшаровість, що передає атмосферу занедбаності та меланхолії, натхненною західними абстракціоністами як Поллок, але адаптованою до китайської традиції спонтанного жесту. Таким чином, «Покинутий човен» стає ключовим прикладом пізньої творчості У Гуанчжуна в контексті абстрактного пейзажу, де мотив човна, натхненний дитинством і подорожами, трансформується в універсальний символ ізоляції, що вплинув на сучасний китайський живопис, підкреслюючи тенденцію до синтезу, як шлях до культурної ідентичності в глобалізованому світі.

Один з цікавих та знакових творів У Гуанчжуна «Весняна пісня» в абстрактній формі втілює уявлення про весну, асоціативно нагадує квітучі дерева (іл. 3.1.9). Безліч паростків і квітів представлені серією точок, ліній та кольорових «бризг» обмежених за кольором. Малинові і зелені, поряд з рожевим і світло-жовтими відтінками складають цей абстрактний твір. На відміну від його попередніх зображень старих дерев, різні відтінки чорного в зображенні ближчих і віддалених дерев монохромних стовбурів, де особливістю є тонші й товщі лінії, що доповнюють музичну ритмічність полотна. Сам художник, говорячи про свій стиль, пояснює, що відображення краси абстрактними формами «витагується» з конкретних предметів, а потім синтезується відповідно до внутрішніх якостей форми. Такий процес дозволяє

перетворити загальний елемент у щось чудове, що є найвищою якістю абстрактної краси [46, с. 76–77].

Концептуальні основи формування нового символічного наповнення втілювалися через типізацію індивідуальних ментальних моделей творчого досвіду таких майстрів: Поля Сезанна (хроматичний синтез елементарних форм), Жоржа Сера (оптичний синтез), Вінсента ван Гога та Анрі де Тулуз-Лотрека (синтез протилежностей – ідеалістичної образності символізму з критичним гротеском, близьким до експресіонізму), Поля Гогена (створення універсальної онтології майбутнього шляхом поєднання різних аксіологічних систем: язичництва та християнства). Об'єднавчим стрижнем постімпресіонізму виступали саме художні ідеї, а не критерії зовнішньої впізнаваності, що й спричинило візуальну неоднорідність образотворчої рефлексії та відсутність єдиного стилю в живописі [94, с. 62].

В серії робіт присвячених Гонконгу (іл. 3.1.12, 3.1.13) митець вміло використовує лінії, точки і чіткі площини різних відтінків чорнил, створюючи образи старих і нових хмарочосів і зигзагоподібних провулків між ними. Рожевий, помаранчевий, жовтий, синій і зелений кольори, які нагадують неонові вогні, прикрашають будівлі, оживляючи сцену та одразу викликають асоціації з галасливим образом Гонконгу. Для посилення цього ефекту майстер часто вводить в зображення знакову будівлю Банку Китаю з Центрального району міста.

Близько 1990 року У Гуанчжун подорожував багатьма відомими містами світу, щоб робити замальовки. Окрім Гонконгу, він також малював нічні пейзажі Токіо (іл. 3.1.10) та Парижа. При зіставленні цих робіт, створених в один часовий період, ми можемо виокремити унікальність міських пейзажів автора.

Використання кольорових крапок митцем є надзвичайно вільним та нестримним. Урбаністичні пейзажі повністю перетворюються на абстрактні лінії та кольорові крапки, зі зменшенням фігуративних елементів та значним збільшенням кольорової абстракції. Цей стиль пензля вперше з'явився в його

роботах 1970-х років (у творі «Імператорський сад – Біла сосна Забороненого міста»).

Посилення кількості кольорових крапок, яскравих кольорів, відхід від улюблених сірих та коричнево-чорних тонів в попередніх міських пейзажах є натхненням з об'єктивного середовища, побаченого митцем. Гонконг – один із трьох найвідоміших нічних пейзажів світу. Коли сутінки опускаються, вогні незліченних будинків, деякі скупчені, деякі розсіяні, освітлюють чисте блакитне нічне небо, їхні яскраві кольори пропонують багатий естетичний досвід. У Гуанчжун природно вловив і представив цю «постійно мінливу, швидкоплинну свіжість кольору» під час свого ескізування та спостережень, узгоджуючись із творчим принципом художника – вилучення формальної краси з реальних сцен та переживань. Інша можлива причина полягає і в тому, що сміливе та вільне використання кольору У Гуанчжуном у його зображеннях Гонконгу відображає його творчі емоції та втілює його любов до міста.

Гонконг, окрім Парижа, – це улюблене місто митця, яке часто згадується в його інтерв'ю. Зв'язок митця з Гонконгом розпочався на початку 1940-х років. У 1985 році художник знову відвідав Гонконг, захоплюючись його оновленим міським пейзажем, вважаючи, що Гонконг кардинально змінився за останні тридцять років. Згодом його запросили до Гонконгу для проведення персональних виставок та лекцій, а в 1995, 2002 та 2010 роках він провів масштабні ретроспективні виставки в Музеї мистецтв Гонконгу, подарувавши музею свою найрепрезентативнішу класичну роботу «Подвійні ластівки» та низку інших робіт, що демонструє глибоку прихильність та важливість У Гуанчжуна для Гонконгу, а Гонконгу для митця.

Зображуючи міське життя та громадян Гонконгу, він, природно, вкладав у свої роботи свої особисті почуття. Створення «Нічного Гонконгу» (іл. 3.1.13) спонукало те, що Гонконгська корпорація земельного розвитку збиралася знести низку старих вулиць. Ці старі вулиці, пронизані слідами часу та історіями людських стосунків, мали зникнути, що було прикро. Тільки завдяки художній творчості їх можна було зберегти як силует. Тому «Ніч у Гонконзі» У

Гуанчжуна не лише представляє сучасну красу Гонконгу, але й знаменує дружбу майстра з Гонконгом та його глибоку прихильність до нього. Це відображається в роботі насиченими та барвистими кольорами та вільними плавними мазками пензля. За збігом обставин, Гонконг, розташований між Сходом і Заходом, є перехрестям їхніх економік і культур, володіючи гармонійним і відкритим міським характером, цей синтез культур був близький У Гуаньчжуну.

Мистецтво митця також поєднує в собі сутність різних форм: як китайських, так і західних, стародавніх і сучасних. Він є одним з небагатьох художників, які розвивають сучасне китайське мистецтво, здобувши популярність як серед китайської, так і серед західної аудиторії та відповідає естетичним вимогам колекціонерів з різним культурним походженням, яка має багато спільного з інклюзивним культурним характером Гонконгу. З цієї точки зору картини У Гуанчжуна, присвячені Гонконгу, набувають глибшого, більш спонукаючого до роздумів значення [59, с. 342.].

Будівництво якомога більшої кількості будівель на обмеженій території, максимізація їхньої корисності та конкуренція між собою в найінноваційніших формах – Гонконг став «міжнародною вітриною» робіт архітекторів. Хмарочоси в ньому щільно розташовані, один вище за інший. Таким чином, весь простір знаходиться під загрозою забудови; небо подекуди можна побачити лише відображеним у скляних вікнах і стінах. Дивитися на Гонконг – це як дивитися широкоекранний фільм «марш будівель». Скупчення будівель сплітають світ ліній, перехресні лінії ділять весь простір на світ блоків, розподіл різнокольорових точок утворює мозаїчний світ. Гармонія ліній, блоків, поверхонь і точок є вираженням загального відчуття жвавого яскравого мегаполісу [55].

В роботах митця немає жодних спроб прикрашати природні та антропогенні об'єкти і не додавати нічого, крім основного, щоб не порушити просту та спокійну атмосферу. Стабільність композицій майстра більше не базується на поєднанні між вертикальними деревами та горизонтальними

смугами землі, а радше на балансі між щільністю будівель, куців і поверхні гір.

Приєм дещо гіпертрофованої лінійної перспективи виявився аналогічним за своєю суттю побудові простору за допомогою протиставлення планів, множинності точок зору та інших відомих прийомів східного мистецтва Середньовіччя. Лінійна перспектива як би розчиняється в структурі листа, що вже склалася, втрачаючи свою геометричність. Певною мірою відбувається повернення до традиційного протиставлення планів, але при цьому зберігається взятє від лінійної перспективи послідовно-логічне скорочення простору від першого плану до другого та третього. Проте це скорочення не підкреслюється спеціально, воно не відразу помічається глядачем, але завжди присутнє, а іноді підкреслюється колористично.

Вагомим фактором формальних особливостей творів 1990-х років є виконання митцем одних і тих же композиційних схем спочатку олією, а потім тушшю. Головною рисою пізнього періоду стала радикалізація форми та композиції. У Гуанчжун перетворював реальні об'єкти, наприклад білосніжні стіни і темночерепичні дахи річкових містечок Цзяннаня і Сучжоу (іл. 3.1.15), на чисті абстрактні структури. Це не абстракція заради абстракції, а витягування «формальної краси» із самої суті предмета, його ритму та життєвої сили. Ця практика дозволила йому поєднати два методи живописного трактування, що іноді важко сказати який твір виконаний олією, а який чорнилом. Синтез західних і східних ідей та технік у пейзажних творах кінця ХХ століття настільки досконалий та органічний, що в них стають менш помітні сліди запозичення з обох напрямів. Це стало можливим тому, що основні принципи реалістичного і модерністичного європейського мистецтва вже асимілювалися і стали органічною та невід'ємною частиною пейзажу майстра.

Пізній період творчості У Гуанчжуна характеризується не поступовим затишшям, а новим енергійним синтезом, де його дослідження злилися у сміливу, цілісну художню мову. Хоча художник продовжував працювати в обох

техніках (олії та туші), саме в цей час він досяг вершини майстерності в їх координації, використовуючи унікальні можливості кожної для реалізації своєї центральної візії: створення потужного візуального ефекту, що захоплює здалеку через досконалу композицію та кольоровий лад, а не через деталі.

На протипагу поширеній думці, У Гуанчжун у пізні роки не відмовився від олійного живопису на користь виключно туші. Навпаки, він прагнув розкрити максимальний потенціал кожної техніки. Як свідчать спостереження, олійна техніка дозволяла йому досягати фактурної потужності та глибини тону, неможливої в туші. В олійних роботах він набував свободи від канонічного принципу тушового живопису «темне над світлим», дозволяючи яскравим елементам вириватися з глибини полотна. Паралельно він інтенсивно досліджував туш, повертаючись до старих ескізів і переосмислюючи їх у напівабстрактній манері, де плинність середовища дозволяла йому вільно працювати з авторською технікою «точок, ліній і площин».

Таким чином, останнє десятиліття діяльності У Гуанчжуна стало апофеозом його творчого шляху. Він остаточно стер грань між східною і західною традиціями, між репрезентацією та абстракцією, між тушшю та олією, підпорядкувавши всі технічні та стилістичні засоби одній меті – створенню композиційно досконалого та емоційно потужного образу, який говорить з глядачем мовою чистої живописної форми. Його думка про важливість візуального ефекту твору з відстані в 500 метрів не про спрощення, а про концентрацію всього хроматичного і композиційного діапазонів для створення цілісного, вражаючого синтетичного образу, що визначає його спадщину як одного з основоположників сучасного китайського живопису.

У картинах У Гуанчжуна «Ставок з лотосами навесні та восени» (іл. 3.1.16) та «Ставок з лотосами» (іл. 3.1.17) одна й та ж тема лотосового ставка розгортається як поетична медитація над циклічністю природи, де квіти виступають символами чистоти та відродження в китайській традиції. Майстер перетворює реалістичні форми в абстрактні знаки, ніби розчинені в ефірному просторі, відображаючи еволюцію пізнього етапу творчості художника, де

реалістичне зображення поступається місцем ритмічним плямам, що пульсують як відлуння внутрішньої гармонії.

Художник експериментує з серіями пейзажів, натхненними природою Цзяннаня та класичними мотивами, як лотоси, що символізують чистоту в буддизмі та конфуціанстві, але інтерпретованими через призму західного модернізму (Матісса, Сезанна та Пікассо) Тема ставка стає полем для дослідження циклічності сезонів як метафори життя, з фокусом на емоційній безпосередності та медитативній порожнечі, що робить пізній період вершиною його синтезу, з понад 50 виставками в Китаї та за кордоном, включаючи ретроспективи в Національному музеї Китаю (1999).

У «Ставку з лотосами навесні та восени» (1996) реалістичніше вирішення теми проявляється в м'яких, пастельних градаціях зеленого листя та рожевих, жовтих квітів, що ніби тріпотять від вітру, створюючи ілюзію весняного пробудження та одночасно осіннього в'янення в єдиній композиції. Горизонтальний план ставка з далеким сірим пагорбом закомпоновані у форму класичного китайського сувою, а олійна техніка додає текстурної глибини, подібної до імпресіоністських штрихів, роблячи пейзаж живим, але все ж прив'язаним до реальності через впізнавані форми лотосів, стебел і води. Це відображає тенденцію пізнього У Гуанчжуна до «напів-абстракції», де деталі зберігаються для емоційного резонансу, натхненного його подорожами до озера Сіху та філософією «краси в простоті».

Натомість у «Ставку з лотосами» (1997) абстрактне вирішення теми перетворює лотоси на хаотичні чорні плями з кольоровими акцентами жовтих і червоних крапель, які розбризкуються митцем на білому тлі. Ефект вибухової енергії та порожнечі, де форми стебел і листя спрощені до абстрактних форм, подібних до каліграфічних знаків, а простір стає динамічним полем руху, що резонує з абстрактними пейзажами Цзао Ву-Кі в їхній космічній безмежності, але зберігає земну, національну сутність через натяк на традиційний мотив лотосів як символу просвітлення.

Цей перехід від реалістичного до абстрактного в одній темі ілюструє особливість пізньої творчості У Гуанчжуна – прагнення до «формальної автономії» і підкреслює тенденцію до спрощення і стилізації як шляху до універсальної емоційної глибини.

Робота «Вечірній дзвін» (іл. 3.1.18) стає емблемою цього етапу, де чорні, хаотичні мазки, подібні до каліграфічних знаків чи уламків гір, розкидані по білому тлу з яскравими акцентами рожевого, зеленого, жовтого та червоного, ніби спалахи вечірнього дзвону в сутінках. Ілюзія динамічного руху, що пульсує як відлуння духовної медитації, натхненної абстрактним експресіонізмом Поллока з його дріпінгами, але адаптованої до китайської естетики, де білий рисовий папір (колотипний друк з оригіналу на рисовому папері у кількості 80 од.) стає активним елементом, розширюючи обмежений формат до космічної безмежності. Стилiстично мазки імпульсивні й спонтанні, з варіаціями товщини та швидкості, що імітують тушовий живопис, але в колотипному друку набувають графічної чіткості, де колірні плями додають емоційної напруги, перетворюючи пейзаж на універсальний символ циклічності та спокою. Твір є вершиною пізнього періоду, коли У Гуанчжун, після подорожей і виставок, фокусується на суті форми як шляху до культурного синтезу, впливаючи на сучасний китайський абстракціонізм.

Багато творів У Гуанчжуна (особливо друковані видання, літографії та колотипи) збереглися в музеях і приватних колекціях саме завдяки техніці колотипного друку (colotype) та подібних репродукційних методів, які художник активно використовував у пізній період творчості (1990-ті – 2000-ті роки). Ця техніка дозволяла створювати високоякісні, обмежені тиражі (зазвичай 50–200 примірників), що максимально точно передавали нюанси тушового живопису, текстуру мазків і колірні градації на рисовому папері, роблячи їх майже ідентичними оригіналам.

Колотип був обраний не випадково: на відміну від звичайних літографій чи офсетного друку, він забезпечував надзвичайну делікатність відтворення тональних переходів, прозорості та спонтанності жесту, що було критично

важливо для інк-робіт У Гуанчжуна, де головну роль відігравали «біла порожнеча» та тонкі варіації чорного. Саме тому колотипні видання стали основним способом поширення його пізніх абстрактних композицій, особливо після 1990-х, коли художник зосередився на інк-пейнтингу та прагнув зробити мистецтво доступнішим для колекціонерів і музеїв без втрати художньої цінності.

Таким чином, саме колотипний друк дозволив зберегти та поширити значну частину пізньої творчості У Гуанчжуна в музеях і приватних зібраннях по всьому світу, зробивши його абстрактні пейзажі доступними для поколінь, не обмежуючись лише оригінальними полотнами.

### **3.2. Еволюція просторової організації в абстрактних пейзажах Цзао Воу-Кі**

Творчість Цзао Воу-Кі (Zao Wou-Ki, 1920–2013) є одним із найскравіших прикладів синтезу східної та західної художніх традицій у контексті повоєнної абстракції, де просторова організація полотна еволюціонує від мікроскопічних знаків-ієрогліфів до грандіозних макрокосмічних ландшафтів, що символізують безмежність всесвіту та внутрішню свободу художника. Народжений 1920 року у Пекіні, Цзао Воу-Кі здобув ґрунтовну освіту в Ханчжоуській академії образотворчих мистецтв (1935–1941), де під керівництвом Лін Фенмяна (Lin Fengmian), піонера сучасного китайського живопису, який опанував традиції китайського тушового живопису, каліграфії та класичних пейзажів династій Тан і Сун [43, с. 9]. Цей фундаментальний досвід став основою для подальшого розвитку його просторового мислення, де ієрогліф (як знак і жест) спочатку виступає ключовим елементом композиції, а згодом трансформується в універсальний принцип організації «космічного» простору.

Після переїзду до Парижа в 1948 році Цзао Воу-Кі свідомо дистанціювався від класичних умовностей китайського мистецтва, звернувшись до вивчення західної абстракції – від впливу Поля Клеє та його

символізму знаків до потужного жесту американського абстрактного експресіонізму (Франц Клайн, Віллем де Кунінг, Марк Ротко). У цей період (1950-ті роки) простір його полотен стає ареною для «оракульного періоду» (Oracle Bone Period), де архайчні китайські ієрогліфи з кісток оракулів розсіюються по уявних ландшафтах, утворюючи динамічні, мерехтливі композиції з яскравими кольоровими контрастами. Ієрогліф тут втрачає своє буквене значення, перетворюючись на абстрактний знак, що структурує простір як поле енергії та руху, подібно до каліграфічного жесту, але в контексті західної абстракції.

Згідно з аналізом Джина Леймарі, історика мистецтва, що спеціалізується на європейському модернізмі початку ХХ століття, творчість Цзао Воу-Кі є яскравим прикладом культурного синтезу, де митець, прибувши до Парижа в 1948 році, спочатку відійшов від класичних китайських умовностей, засвоених під час навчання в Ханчжоуській академії, і звернувся до західної абстракції, але в 1970-х роках повернувся до коренів, відроджуючи традиції тушового живопису для створення шедеврів, що поєднують класичні та сучасні елементи як злиття Сходу й Заходу [43, с. 11].

Як зазначав сам художник: «Усі люди підкоряються традиціям, але я підкоряюся двом» [25, с. 112]. Крім того, Цзао Воу-Кі глибоко шанував Матісса та Пікассо, а в паризьких колах його тепло прийняли видатні діячі, такі як Альберто Джакометті, Жоан Міро та Анрі Мішо, при цьому Міро та Пікассо стали особливими менторами, високо оцінюючи його ранні абстрактні роботи [25, с. 28–30]. Цей вплив відображено в каталогах виставок, де підкреслюється роль Мішо в стимулюванні повернення до каліграфічних жестів [14].

Картина Цзао Воу-Кі «Зелене місто» (іл. 3.2.1) належить до раннього періоду творчості митця, який мистецтвознавці справедливо називають «періодом оракульних кісток» або перехідним етапом від традиційного китайського живопису до унікальної синкретичної мови. Цей період охоплює приблизно 1950-ті роки, коли художник, переїхавши до Парижа в 1948 році, активно шукав власний мистецький метод, намагаючись подолати розрив між

тисячолітньою традицією китайського мистецтва та новаторськими течіями західного модернізму. Домінування бірюзово-смарагдової колористичної гами, характерні «продряпані» лінії та архаїчні знаки дозволяють ідентифікувати його як типовий зразок цього перехідного періоду, коли митець свідомо відмовляється від прямої репрезентації на користь створення власної семіотичної системи.

Біографічний контекст відіграє вирішальну роль у розумінні цієї роботи. Цзао Воу-Кі, здобувши класичну освіту в Китаї, де він вивчав традиційний живопис «гохуа» та каліграфію, опинився в центрі європейського авангарду і зіткнувся з необхідністю переосмислити своє мистецьке призначення. Він не міг просто копіювати західні зразки, адже це означало б відмову від власного культурного коріння, але й не міг залишитися вузько традиційним китайським живописцем.

Саме тому він обрав шлях глибокого ретроспективного пошуку, звернення до найдавніших пластів китайської культури, що передували класичній традиції, зокрема до писемності на ворожильних кістках та естетики бронзових ритуальних судин. Цей вибір був не випадковим, а цілком усвідомленим, бо митець прагнув знайти «універсальну мову», яка б поєднала архаїчну енергію первісного Китаю з новаторськими пошуками західного мистецтва. Домінування бірюзово-смарагдових тонів, що створюють ефект стародавньої патини на поверхні бронзових судин, мимоволі викликає асоціації з тисячолітніми артефактами, що зберігаються в китайських музеях.

Ця колористична гама не є випадковим вибором і свідчить про свідоме звернення митця до естетики бронзової доби, коли формувалася візуальний канон китайської культури. Зеленувато-блакитні відтінки чергуються з глибокими земляними охристими тонами, що надають полотну відчуття старовини та водночас створюють ілюзію просторової глибини. Особливої майстерності досягає художник у застосуванні техніки лесування – нашарування напівпрозорих шарів фарби, що створює ефект «світіння зсередини», наче картина сама випромінює світло, а не просто відбиває його.

Цей прийом тісно пов'язаний з традиційним китайським розумінням живопису як «вдихання духу» в порожнечу, а не як механічного копіювання зовнішніх форм.

Композиційна побудова полотна демонструє поєднання та перехід класичної китайської пейзажної традиції при одночасному її радикальному переосмисленні. На відміну від європейських картин з єдиною точкою сходу та чіткою системою лінійної перспективи, тут ми спостерігаємо явище, яке мистецтвознавці називають «розсіяною перспективою». Погляд глядача не має чіткого напрямку руху, фіксуючи то легкі кораблеподібні структури, то архітектурні обриси, то тонкі чорні лінії, що нагадують стародавні написи. Об'єкти на полотні не є чітко визначеними формами, вони скоріше «розчиняються» в просторі, існуючи на межі видимого та невидимого.

Лінійна структура картини є найбільш показовим елементом стилю Цзао Воу-Кі цього періоду (іл. 3.2.2). Характерні «продряпані» лінії, виконані у техніці сграфіто, коли художник процарапує верхній шар фарби до основи, нагадують стародавні написи на ворожилських кістках (цзягувень). Ця писемність, що датується приблизно XIV століттям до нашої ери, є найдавнішою формою китайської писемності, і саме до неї звертається митець у пошуках «чистої» візуальної мови, вільної від конвенцій пізніших періодів.

Порівняння лінійної структури цієї роботи з творами Пауля Клеє виявляє як спільні риси, так і принципові відмінності. Спільним є інтерес до знаково-символічного начала в живописі, відмова від ілюстративності на користь створення власної візуальної мови. Однак якщо у Клеє знаки та символи є скоріше «грою розуму», інтелектуальною конструкцією, то у Цзао Воу-Кі вони несуть в собі глибоку культурну та духовну пам'ять. Ці абстрактні знаки спроба відродити енергію культури первісного Китаю, вдихнути життя в архаїчні форми. Фактура фону полотна також є важливим елементом аналітичного методу митця. Нерівномірна, шорстка поверхня нагадує стародавні стіни печер або поверхню землі, що несе на собі сліди тисячоліть.

Ця фактурна багатшаровість створює відчуття часу, що проходить крізь полотно, поєднуючи минуле і сучасне в одному візуальному акті.

Цзао Воу-Кі не зображує природу в її конкретних формах, а прагне відтворити її ритм, пульсацію та внутрішню динаміку. Абстрактний пейзаж в його інтерпретації не є відмовою від природи, а, скоріше, спроба проникнути в її сутність, відкинувши зовнішню оболонку. Це тісно пов'язано з даоським принципом «у-вей» (недіяння), яке насправді є найвищою формою дії, спонтанним слідуванням природі речей.

Вплив західного мистецтва на творчість Цзао Воу-Кі не слід применшувати, але й не слід переоцінювати. Митець не був пасивним реципієнтом європейських ідей, а активним учасником діалогу культур, що переосмислював отримані імпульси крізь призму власного культурного досвіду. Вплив Пауля Клеє, безумовно, є суттєвим, що швейцарський художник своїми роботами зі знаками та символами продемонстрував можливість створення універсальної абстрактної мови, що не залежить від національних кордонів. Однак якщо для Клеє знак був скоріше інструментом пізнання світу, засобом класифікації та осмислення реальності, то для Цзао Воу-Кі він став способом повернення до першоджерел, до архаїчного шару культури, що передує поділу на Схід і Захід.

Назва ранньої роботи майстра «Похорон» (іл. 3.2.3), відсилає до центрального мотиву зображення, що інтерпретується як поховальний процес. Умовний силует катафалка, поодинокі постаті людини, що супроводжує цей рух; оголені дерева, що стоять сторожами вздовж невидимого шляху, виходять далеко за межі конкретного сюжету траурного кортежу.

Похорон у цьому контексті можна розуміти як метафору втрати батьківщини, культури, мови, способу життя, що стало неминучим для китайської інтелігенції, яка опинилася в еміграції внаслідок громадянської війни 1945–1949 років. Цзао Воу-Кі залишив Шанхай 1948 року, і його розрив із рідним середовищем був не лише географічним, а й глибоко психологічним

та культурним. Картина стає візуальним втіленням цього розриву, символічним похованням попереднього етапу життя.

Оголені дерева без листя є багатозначним символом. З одного боку, це традиційний атрибут зимового пейзажу, що логічно вписується в поховальну атмосферу (зима оголеність асоціюється зі смертю та застоєм). З іншого боку, оголене дерево у китайській традиції є символом стійкості, нескореності, здатності витримати будь-які випробування. Дерево без листя продовжує жити, чекаючи на весну, і ця надія, закладена в образі, контрастує із загальним похмурим настроєм картини. Просторова невизначеність сцени як відсутність чіткого горизонту та розмиті межі між небом та землею створюють стан сновидіння чи спогаду. Цей підхід до трактування сюжету є типовим для модерністського мистецтва, яке відходить від нарративного зображення на користь внутрішнього переживання.

Треба зазначити, що атмосфера післявоєнної Європи 1949 року також впливала на формування образності твору. Париж, відбудований із руїн, переживав глибоку культурну кризу, пов'язану з переосмисленням гуманістичних ідеалів, зруйнованих Другою світовою війною. У паризькому інтелектуальному середовищі панувала філософська течія екзистенціалізму, яка пропонувала розуміння людини як істоти, кинутої у світ без апріорного сенсу. Ця філософська атмосфера не могла не вплинути на художника, який переживав власну екзистенційну кризу розриву з рідною культурою.

Ліричний абстракціонізм, представлений у роботах таких митців, як Жан Дюффі, П'єр Сулаж та Нікі де Сантьяго, створив у Парижі середу, сприятливу для експериментів Цзао Воу-Кі. Цей напрям, що поєднував емоційну насиченість з абстрактними формами, близький до китайського розуміння живопису як вираження внутрішнього стану художника. Однак ліричний абстракціонізм залишався переважно західним явищем, тоді як художник прагнув створити синтез, що поєднав би найкращі досягнення обох традицій. Його роботи цього періоду можна розглядати як своєрідний міст між східною духовністю та західним модернізмом, як спробу створити «універсальну мову»,

зрозумілу представникам різних культур. Ця утопічна на перший погляд ідея виявилася дивно життєздатною, так сьогодні картини Цзао Воу-Кі високо цінуються як на Заході, так і в Китаї, що свідчить про успішність його мистецького експерименту.

Трансформація мистецької мови Цзао Воу-Кі у 1960-х роках тісно пов'язана із зміною його життєвих обставин. У 1959 році художник підписав контракт із нью-йоркською галереєю Kootz Gallery, що відкрило йому доступ до американського арт-ринку та познайомило із провідними представниками абстрактного експресіонізму Марком Ротко, Барнеттом Ньюманом, Кліффордом Стіллом. Цей контакт із американською школою радикальної абстракції стимулював розвиток більш сміливої, енергійної манери письма [14, с. 102].

Подорожі художника до Швейцарії, Іспанії та інших країн Європи також вплинули на формування «ураганного періоду». Зустріч із монументальним мистецтвом різних епох, від доіспанських цивілізацій до бароко, збагатило розуміння митцем можливостей великого формату та масштабного жесту. Водночас він зберігав глибокий зв'язок із китайською культурною традицією, яку продовжував осмислювати через призму західного модернізму.

Робота «16.5.66» займає важливе місце у контексті європейської ліричної абстракції 1960-х років (іл. 3.2.4). Цзао Воу-Кі належав до кола художників, що об'єднували інтерес до сміливої абстрактної мови із збереженням ліричного начала на противагу більш холодному, геометричному напрямку. Разом із Жаном Дюбуффе, П'єром Сулажем та іншими представниками цього напрямку він розробляв мистецтво, що поєднувало спонтанність жесту із глибокою культурною рефлексією.

Водночас художник залишався по-своєму ізольованим у колі «Паризької школи», номінального об'єднання переважно художників-емігрантів, що працювали у Франції. Його американський контракт та міжнародне визнання дозволили йому зберегти цю позицію, що сприяло формуванню унікального візуального голосу.

Тематична еволюція від раннього до зрілого періоду є не менш значущою, ніж формальна. Якщо «Похорон» 1949 року був безпосередньою реакцією на досвід втрати батьківщини, розрив із рідною культурою, то робота «16.5.66» відображає іншу стадію емігрантського досвіду. Це вже не траур за минулим, а утвердження нового буття, що виражається через енергію, динаміку та «космічність».

Ця зміна не означає відмови від попереднього досвіду, а скоріше його перетворення. Бурхливі мазки «16.5.66» можна інтерпретувати як візуалізацію внутрішнього стану людини, що пододала початковий шок від розриву та знайшла нові форми самовираження. Травматичний досвід трансформується в енергію творчості, втрата стає джерелом нового начала.

Найочевиднішою відмінністю між раннім та зрілим періодами є радикальна зміна формальної мови. Якщо «Похорон» 1949 року ще зберігав умовно-фігуративні елементи, то «16.5.66» є повністю абстрактним твором, де впізнавані образи поступаються місцем енергетичним потокам та кольоровим сполученням. Цей перехід відбувався поступово протягом 1950-х років, і до 1966 року художник вже повністю опанував мову ліричної абстракції.

На початку 1970-х років, після тривалої еміграції та подорожей, Цзао Воу-Кі переживає повернення до коренів, відроджуючи традиції китайського тушового живопису, але вже через призму набутого європейського досвіду. Як він сам зазначав: «Усі люди підкоряються традиціям, але я підкоряюся двом» [14, с. 109]. У цей час просторова організація його абстрактних пейзажів набуває макрокосмічного масштабу: полотна стають іммерсивними полями, де розмиті межі між переднім і заднім планом, світлом і темрявою, створюють ефект безмежності, де світло структурує полотно, а кольорові маси матеріалізують створення світу. Твори цього періоду, часто виконані у форматі триптихів чи диптихів, викликають відчуття космічного простору, де художник, за словами Єви Молкард (Eva Molcard), «блукає у ландшафтних світах, що ведуть до небес», використовуючи світло для розкриття сутності світу та священного всесвіту.

У порівнянні з раннім «періодом Клеє» (початок 1950-х), де простір був наповнений умовними знаками-символами, схожими на давні написи на бронзі, в абстрактному пейзажі «25.11.71» знаковість зникає повністю, залишаючи лише чистий жест (іл. 3.2.5). Порівнюючи із піком «ураганного періоду» (середина 1960-х), ця робота є значно інтимнішою та меланхолійнішою: якщо раніше енергія вибухала з центру назовні, то у 1971 році рух спрямований вглиб, у туманну далечінь.

Сам художник згадував, що з 1973 року його стиль зазнав нової трансформації, бо у роботах відновився мир та спокій на противагу попередньому напруженню. Це пояснюється низкою обставин: особисті драми, включаючи хворобу дружини, змусили митця переосмислити своє ставлення до мистецтва та життя. Китайська складова його творчості почала переважати над західною, що проявилось у посиленні зв'язку з традицією пейзажу шаньшуй та каліграфічним началом [79]. Ця робота є передвісником пізнього стилю 1980–2000-х років, де простір остаточно перемагає матерію. Художник розпочав активно експериментувати з розчинниками, змушуючи олію поводитися подібно до традиційної китайської туші, що дозволило досягти ефектів повітряності та ефірності.

Однією з найхарактерніших особливостей творчості Цзао Воу-Кі є практика використання дати створення як єдиного найменування твору. У 1958 році художник ухвалив символічне рішення відмовитися від описових назв на кшталт «Пейзаж» чи «Вітер», замінивши їх датою створення. Ця практика виконує подвійну функцію. По-перше, вона десуб'єктивізує сприйняття глядача, звільняючи його від літературних асоціацій і дозволяючи зосередитися на чистій формі та кольорі. По-друге, назва роботи підкреслює процесуальність творчості, фіксуючи конкретний момент емоційного стану митця. Такий підхід перегукується з традиціями дзен-буддизму та китайської каліграфії, де важливим є сам акт творення «тут і зараз», а не результат у вигляді завершеної репрезентації.

У картині Цзао Воу-Кі «Пам'яті Мей (10 березня 1972 р.)» (іл. 3.2.6) абстрактний пейзаж досягає апогею емоційної глибини та космічної безмежності, де хаотичні вихори темряви на яскравому жовтому тлі ніби вириваються з глибин горя, перетворюючи полотно на поле битви між світлом пам'яті та птьмою втрати, де кожен мазок стає пульсуючим відлунням внутрішнього конфлікту, натхненного східною філософією порожнечі та західною експресивністю жесту. Цей твір, виконаний у стилі ліричної абстракції, що синтезує китайську каліграфію з елементами американського абстрактного експресіонізму, випромінює відчуття бурхливої енергії, де жовто-оранжевий горизонт, подібний до світанку над хаосом, протиставляється чорним, вирваним формам, що нагадують уламки гір чи хмари бурі, створюючи ілюзію динамічного руху, який поглинає глядача в медитативний вир емоцій.

Ця картина написана одразу після смерті Мей, його другої дружини, 10 березня 1972 р. Ця подія спонукала його до першого повернення до Китаю з 1948 року. Ця величезна картина з похмурими тонами була подарована художником французькій державі в 1973 році і зараз знаходиться в колекції Центру Помпиду, Національного музею сучасного мистецтва у Парижі. «En mémoire de May» не лише грає на імені дружини, але й символізує весняний місяць як метафору втраченої надії та відродження, підкреслюючи автобіографічний характер абстракції, де дати стають знаками вічної пам'яті, подібно до каліграфічних ієрогліфів.

Період 1970-х років у житті та творчості Цзао Воу-Кі позначений глибокою особистою кризою після смерті дружини від хвороби, що спонукало художника до поїздки до Китаю для зустрічі з родиною, а також до повернення до традиційного для Китаю тушового живопису як форми терапії та рефлексії. Період 1970-х років відомий як «пост-ураганний період» (Hurricane Period, 1959–1972), характеризувався переходом від бурхливих, енергійних абстракцій до більш медитативних, багат шарових композицій, де вплив смерті матері (невдовзі після дружини) та відновлення зв'язків з китайськими

коренями призвели до тушевої практики митця, що вплинуло на його олійні монументальні картини.

Колорит роботи вирізняється драматичним контрастом теплих, сонячних тонів – домінуючого жовтого та оранжевого, що нагадують світанок або захід сонця як символ надії та відродження, у противагу до холодних, темних акцентів чорного та коричневого, які створюють відчуття страждання, ніби лава горя виривається з глибин. Ця кольорова палітра натхненна природними феноменами, передає емоційну напругу через градації світла, де жовтий фон стає полем для пульсуючої латентної енергії, а чорні штрихи додають глибини та динаміки. Художник накладав фарби ритмічними великими горизонтальними жестами, з акцентуванням контрастів (у тому числі нашаруванні фарби навколо центральної осі полотна), що призводить до відчуття абстрактного космічного ландшафту з потужним колоритом.

Масштабний розмір полотна (200x526 см) підкреслює монументальність твору, перетворюючи його на іммерсивний простір, де глядач занурюється у простір, як сам художник немов «блукає» під час його створення, що посилює ефект космічної безмежності та емоційного поглинання. Типовий для пізніх робіт Цзао-Воу-Кі великий формат полотна стає засобом подолання особистих кордонів і злиття з «універсумом».

Композиція картини організована горизонтально, з центральною віссю, де темні, фрагментовані форми в центрі та знизу протиставляються розмитому, ефірному тлу зверху, створюючи ілюзію глибини та руху, ніби буря над пустелею або хаос створення світу, де порожнеча стає активним елементом, розширюючи простір до макрокосму. Ця структура натхненна китайськими пейзажами, але абстрагована митцем для передачі динаміки, енергії та лірики.

Живописна техніка поєднує олію з елементами тушового живопису, де великі горизонтальні скребки та розмиті мазки створюють текстурну багатшаровість, з краплями та потоками прозорої фарби, що імітують спонтанність каліграфії. Розвинута в 1970-х, ця методика відображає повернення митцем до китайських коренів через західну експресію.

Картина «Присвячення Матіссу – 02.02.86» (іл. 3.2.7) є одним із найзначніших творів у доробку Цзао Воу-Кі періоду середини 1980-х років, коли митець переживав період найвищого творчого піднесення та міжнародного визнання. Полотно нині зберігається у Національному музеї сучасного мистецтва у Парижі (Центр Помпіду). Твір був подарований музею вдовою художника Франсуазою Марке-Зао у 2019 році, що засвідчує його особливе значення в творчій спадщині митця. Дата у назві твору вказує на конкретний момент його створення, що є характерною рисою для робіт Цзао Воу-Кі, який часто фіксував точний час завершення своїх полотен, надаючи їм характер документа творчого процесу.

Назва твору відсилає до глибокої пошани Цзао Воу-Кі до французького майстра Анрі Матісса, чий вплив на китайського живописця був одним із визначальних у формуванні його художньої мови. Матісс, своєю чергою, відомий своїм захопленням мистецтвом Сходу, зокрема японським та китайським живописом, що створює унікальний культурний діалог у цьому творі. Цзао Воу-Кі, який емігрував до Франції у 1948 році та пройшов шлях від реалістичного живопису до абстракції, бачив у Матіссі не лише майстра кольору, але й художника, який зміг органічно поєднати європейські та східні естетичні принципи.

Композиція твору побудована на принципі діалектичної єдності хаосу та гармонії, що є характерним для зрілої творчості Цзао Воу-Кі. Полотно не має чітко визначеного центру чи візуального осередку у традиційному розумінні, проте вся його поверхня організована навколо прихованих енергетичних полюсів, які створюють відчуття внутрішнього руху та напруги. Простір картини можна охарактеризувати як «простір-буття» за китайською філософською традицією, де немає чіткого поділу на передній та задній план, а вся площина полотна сприймається як єдине ціле, що пульсує життєвою енергією «ци».

У творі простежується тонка гра між відкритим та замкненим простором. Деякі ділянки полотна ніби розсуваються, відкриваючи глибину та

безмежність, тоді як інші щільно заповнені, створюючи відчуття матеріальності та вагомості. Цей принцип композиції перегукується з традиційним китайським ландшафтним живописом, де гори та хмари утворюють складну систему візуальних відкриттів та закривань, що уможливають багаточитання простору. Водночас Цзао Воу-Кі радикально трансформує цей принцип, відмовляючись від конкретних топографічних орієнтирів на користь чистої енергетичної динаміки.

Кольорова палітра твору включає широкий спектр відтінків, серед яких домінують теплі охристі, коричневі, теракотові, що поєднуються з глибокими синіми та чорними акцентами. Особливу роль відіграють білі та світло-сірі площини, які несуть функцію світлових центрів, що організують простір полотна. Ці світлі ділянки не є просто «негативним простором» у західному розумінні, а становлять активні елементи композиції, що випромінюють енергію та створюють відчуття космічного світла, пронизуючого все суще.

Колористичний лад картини характеризується рідкісною єдністю та цілісністю, незважаючи на видиму різноманітність кольорових сполучень. Цзао Воу-Кі досягає цього ефекту через ретельно продуману систему тонких переходів та обертонів, де кожен колір існує не ізольовано, а в складних відносинах із сусідніми та віддаленими ділянками полотна. Цей підхід є глибоко китайським за своєю суттю, оскільки традиційний китайський живопис завжди наголошував на взаємозалежності всіх елементів художнього цілого.

Емоційна атмосфера твору поєднує епічну велич з ліричною задушевністю, що є характерним для кращих творів Цзао Воу-Кі. Полотно справляє враження космічного діалогу між світлом і пільмою, хаосом і космосом, що розгортається увіковіченому просторі картини. Водночас відчувається глибока інтимність цього діалогу, його зверненість до внутрішнього світу глядача, запрошення до медитативного споглядання та самозаглиблення. Твір не нав'язує конкретних емоцій чи ідей, а відкриває простір для вільного переживання та інтерпретації.

Синій колір у картині посідає особливе місце, виконуючи функцію глибинного начала, що надає полотну метафізичного виміру. Цей колір у китайській традиції асоціюється з небом, вічністю та духовним простором, тому його присутність у творі органічно пов'язує формальні пошуки митця з культурною спадщиною його батьківщини. Сині акценти розміщені нерівномірно по всій площині полотна, створюючи ілюзію зоряного неба або безодні океану, що є одвічними символами трансцендентного в китайській культурі.

Техніка виконання картини демонструє віртуозне володіння матеріалом та глибоке розуміння можливостей олійного живопису. Цзао Воу-Кі використовує різноманітні типи мазків – від широких, вільних та енергійних до дрібних, точних та контрольованих. Ця варіативність не є випадковою, а підпорядкована загальній логіці твору та завданням, які ставить перед собою митець на кожному етапі роботи. Товщина шару фарби також суттєво варіюється: деякі ділянки покриті щільним, майже рельєфним шаром, тоді як інші ледве прикриті прозорою заливою, що дозволяє просвічувати ґрунту.

Фактурна різноманітність поверхні полотна створює додатковий вимір сприйняття, залучаючи тактильне відчуття до візуального досвіду. Глядач немовби відчуває руку художника, його рухи та паузи, рішучість та вагання, що залишили свій слід у матеріалі. Цей «автографічний» характер мазка є особливо важливим для розуміння творчості Цзао Воу-Кі, який завжди наголошував на значенні безпосереднього фізичного контакту між митцем і полотном як джерела життєвої сили твору.

У картині простежується діалог між різними технічними підходами: стрімкі, майже автоматичні мазки сусідять з ретельно вивіреними, майже каліграфічними лініями. Ця технічна поліфонія є відображенням духовного стану митця, який перебуває одночасно у стані спонтанного натхнення та глибокої медитативної зосередженості. Цзао Воу-Кі, подібно до майстрів дзен-буддизму, бачив у творчому акті шлях до просвітлення, де технічна

досконалість стає можливою лише через подолання его та егоцентричного контролю.

Картина «Присвячення Матіссу – 02.02.86» належить до напрямку ліричної абстракції, що сформувався у повоєнній Франції та США як альтернатива жорсткому геометричному абстракціонізму. Водночас твір має свою неповторну стилістичну ідентичність, що вирізняє його серед робіт західних колег Цзао Воу-Кі. Китайський живописець зумів органічно поєднати принципи європейського абстракціонізму з естетичними категоріями традиційного китайського живопису, створивши унікальний синтетичний стиль.

Вплив Матісса у творі проявляється не стільки в конкретних формальних запозиченнях, скільки у загальному ставленні до кольору та простору. Матісс, як відомо, прагнув створювати мистецтво, що приносить радість та гармонію, використовуючи яскраві, чисті кольори та декоративні ритми. Цзао Воу-Кі, незважаючи на більш драматичний та епічний характер своєї творчості, поділяє з Матіссом віру в мистецтво як шлях до духовного перетворення та внутрішньої гармонії. Тема вшанування пам'яті є водночас актом глибокої поваги до вчителя та утвердженням духовної спорідненості з його естетичними ідеалами.

Твір може бути інтерпретований як візуальний діалог між двома художниками різних епох та культур, де Цзао Воу-Кі не просто цитує чи наслідує Матісса, а веде з ним творчу розмову, в якій пропонує власне бачення тих самих проблем. Цей діалог є особливо значущим у контексті історії мистецтва ХХ століття, коли питання культурного обміну та взаємодії традицій набули першорядного значення. Картина свідчить про зрілість та впевненість Цзао Воу-Кі як митця, який зумів виробити власну мову, не відмовляючись від діалогу з найвизначнішими представниками західної художньої традиції.

Картина несе в собі глибокий філософський заряд, що впливає з традицій китайської культури та особистих переконань митця. Поняття «потому свідомості», що є центральним у філософії дзен-буддизму, знаходить

своє втілення у вільному, майже текучому характері форм та їхніх взаємодій. Цзао Воу-Кі, який серйозно захоплювався філософією та протягом життя вивчав різні духовні традиції, вклав у свій твір роздуми про природу буття, час та вічність, хаос та космос.

Символіка світла у творі є багатовимірною та потребує детального розгляду. Світлі плями на темному тлі можуть інтерпретуватися як зірки на небосхилі, як іскри життєвої енергії «ци», що пронизує все суще, або як моменти просвітлення на шляху духовного розвитку. У будь-якому випадку, світло у картині не є просто фізичним явищем, а несе в собі глибокий символічний та метафоричний зміст, що виводить споглядання твору на рівень філософського та духовного досвіду.

Особливістю картини є її здатність змінюватися залежно від освітлення та кута зору, що надає твору часового виміру. Цей ефект «живої картини» є особливо цінним для Цзао Воу-Кі, який вважав, що справжній твір мистецтва не може бути завершеним остаточно, а продовжує жити та трансформуватися у сприйнятті глядача. Полотно функціонує як своєрідне «дзеркало», у якому відбивається внутрішній світ того, хто на нього дивиться, що є характерною рисою найвищих досягнень людського духу у сфері образотворчого мистецтва.

«Присвячення Матіссу – 02.02.86» належить до періоду зрілості Цзао Воу-Кі, коли його художня мова досягла максимальної виразності та досконалості. 1986 рік був часом інтенсивної творчої роботи та активної виставкової діяльності художника, який на той момент вже здобув міжнародне визнання та утвердився як один із провідних представників абстрактного живопису другої половини XX століття. Твір є частиною серії робіт, присвячених вшануванню Матісса, що свідчить про тривалі роздуми митця про спадщину французького майстра та його місце в історії мистецтва.

Історичне значення картини виходить далеко за межі індивідуальної творчості Цзао Воу-Кі. Твір є яскравим свідченням можливості органічного синтезу різних культурних традицій у сучасному мистецтві, демонструючи, що діалог Сходу і Заходу не обов'язково призводить до втрати національної

ідентичності, а може стати джерелом нових творчих можливостей та естетичних відкриттів. Ця ідея є особливо актуальною у сучасному глобалізованому світі, де питання культурної ідентичності та міжкультурного діалогу набувають дедалі більшого значення.

Той факт, що картина була подарована Національному музею сучасного мистецтва у Парижі, є символічним визнанням її універсальної цінності та значення для світової культури. Музей, що є одним із найбільших центрів зберігання та популяризації мистецтва ХХ століття, обрав цей твір як представника не лише творчості художника, але й китайського внеску в світову культуру модернізму та постмодернізму. Це рішення засвідчує визнання Цзао Воу-Кі як митця світового значення, чия творчість належить до загального надбання людської цивілізації.

Абстрактний пейзаж «Весінне цвітіння персика» (іл. 3.2.8) відсилає до одного з найвідоміших творів китайської літератури, поеми «Джерело персикового цвіту» поета Тао Юаньміна (365–427). Цей твір описує історію рибалки, що випадково потрапляє до прихованої від світу долини, де ростуть виключно персикові дерева, а земля вкрита пелюстками квітів. Долина Таохуа юань (桃花源) стала в китайській культурі символом ідеального місця – утопії, раю на землі, притулку від турбот світського буття.

Для Цзао Воу-Кі, який залишив Китай 1948 року і лише у 1970-х роках зміг відвідати батьківщину після десятиліть розлуки, образ «персикового цвіту» ніс особливе значення. Він символізував втрачену батьківщину, дитинство, культуру, мову – все те, що залишилося по той бік океану. Водночас цей образ не є ностальгічним у вузькому сенсі. Митець не прагне відтворити минуле, а використовує його як символічний образ надії, духовного відродження.

Персикове дерево (桃, тао) посідає особливе місце у китайській культурі. Згідно з традиційними уявленнями, персик є символом довголіття та безсмертя, його плоди асоціюються з божественними рецептами, що дарують безсмертя.

Commented [m1]:

У китайському фольклорі персикові дерева часто зображувалися у садах безсмертних (仙人, сяньжень), а персикові квіти символізували пробудження життя після зимового сну. Таким чином, персикове цвітіння є не просто ботанічним мотивом, а метафорою творчого відродження самого художника. Цзао Воу-Кі у 1990-х роках після десятиліть напруженої праці, досяг міжнародного визнання та творчої зрілості. Його живопис цього періоду сповнений світла, надії, вічності, що традиційно асоціюються з персиковим цвітом у китайській культурі.

Формальний аналіз твору свідчить про віртуозне володіння художником засадами як східного, так і західного мистецтва. Асиметрична композиція відсилає до традиції «шань-шуй»; колорит поєднує холодні та теплі тони у діалектиці «інь» та «янь»; техніка дозволяє олії поводитися подібно до туші. Культурний аналіз виявляє глибокий зв'язок із китайською традицією: символіка персикового цвіту, що асоціюється з утопією Тао Юаньміна та ідеєю духовного відродження; філософія порожнечі, як активного елементу композиції; принцип ці-юнь, що визначає «духовний резонанс» твору.

Технічний аспект роботи є особливо показовим для пізнього періоду творчості Цзао Воу-Кі. Художник майстерно поєднує густу пастозну техніку у нижній частині полотна, де темна маса має щільну, майже скульптурну фактуру, із розрідженими, напівпрозорими шарами у верхній частині. Цей перехід від щільності до прозорості є технічним втіленням філософії даосизму, де протилежності не є несумісними, а взаємодоповнюють одна одну.

Використання олійних фарб для досягнення ефектів, що нагадують традиційну китайську тушову техніку «гохуа» (國畫), є одним із найбільших технічних досягнень Цзао Воу-Кі. Дослідники відзначають, що у 1980–1990-х роках художник все частіше застосовував розріджені кольори та текучі техніки, що дозволяло йому імітувати невловимі ефекти туші на шовку чи папері [14]. У роботі помітні сліди цієї техніки: рожеві та жовті плями нагадують

акварельні розмиви, де колір не має чітких меж, а поступово розчиняється у просторі.

Картина «31.08.2001 – 09.09.2002» (іл. 3.2.9) посідає важливе місце у творчості Цзао Воу-Кі як приклад зрілого періоду, коли художник досяг повної творчої свободи. Тут проявляються всі ключові характеристики його стилю: майстерне володіння олією як матеріалом, здатність створювати складні емоційні стани через колір та форму, глибоке розуміння принципів східної естетики.

Тривалість роботи над полотном (понад рік) є показовою для ставлення митця до творчості у цей період. Цзао Воу-Кі не прагнув до швидких рішень чи імпульсивних етюдів. Він нашаровує лесувальні шари і пастозні площини, шукаючи гармонійного балансу елементів. Ця «повільність» творчого процесу відбилася у багатшаровості та глибині образного ладу картини.

У роботі домінує гама холодних відтінків: від глибокого індиго та ультрамарину до майже прозорого блакитного та блідо-сірих тонів. Обмежений колорит створює ефект «атмосферної глибини», де колір стає носієм світла і простору, а не форми. Сині тони, що пронизують усе полотно, асоціюються з небом, водою, космічним простором та відсилають як до традицій китайської порцеляни з її характерними кобальтовими розписами, так і до європейського романтизму, де синій колір символізував безмежність і вічність.

Особливо вирізняються світлі, майже ефірні ділянки у верхній частині полотна, де колір розріджується до стану туману чи диму. Ці зони не є «порожнечою» у буквальному сенсі: вони наповнені світлом, рухом, життям. Це класичний принцип китайської естетики, де білий простір не є негативним, а несе в собі сенс і емоції.

Період 2001–2002 років був насиченим для Цзао Воу-Кі на виставкову діяльність та визнання. У 2001 році відбулася велика ретроспективна експозиція митця в IVAM (Інститут Валенсійського мистецтва) у Валенсії та в Музеї Ікселя в Брюсселі, що стала важливою подією в європейському

мистецькому житті. Ці виставки представили багаторічний творчий шлях художника і засвідчили його статус одного з провідних представників післявоєнного європейського живопису [78].

Період 2000-х років у творчості Цзао Воу-Кі характеризується кількома важливими тенденціями. По-перше, художник остаточно утвердився у своїй унікальній позиції посередника між східною та західною традиціями, не віддаючи перевагу жодній із них. Його живопис цього періоду є не синтезом у сенсі механічного поєднання, а органічним цілим, де елементи обох традицій взаємодіють на глибинному рівні.

По-друге, у 2000-х роках помітне зростання масштабів та монументальності творів. Цзао Воу-Кі працював над великими полотнами, що вимагали іншого фізичного та емоційного залучення. По-третє, у цей період помітне зростання інтересу до теми світла та простору. Роботи 2000-х років сповнені «аерісності», відчуття повітря та світла, що пронизують матерію. Це є продовженням тенденцій 1990-х років, але доведених до ще більшої досконалості.

Картина «12.02.2004 – 12.02.2004: Туманний червоний, білий та синій» (іл. 3.2.10) є логічним продовженням та водночас якісним стрибком у творчості Цзао Воу-Кі порівняно з роботами початку десятиліття. Якщо ранішні полотна ще зберігали певну структурованість із чітким поділом на зони наповненості й порожнечі, то ця робота демонструє значно більшу органічність та ефімерність образного ладу. Художник остаточно звільнився від залишків композиційної рамки, дозволивши кольоровим масам вільно взаємодіяти без чітко визначених меж. Перехід від щільних кольорових площин до монохромних туманних переходів між червоним, білим та синім свідчить про поглиблення медитативного характеру творчості, де боротьба елементів поступається місцем їхньому гармонійному співіснуванню.

Монументальний розмір дозволяв художнику розгорнути складні просторові та емоційні ідеї. Колористична палітра значно збагачується: якщо попередня робота базувалася переважно на монохромії синіх тонів, то нова

картина вводить активний червоний елемент, що драматизує загальну атмосферу, не порушуючи при цьому принципу споглядальної медитативності.

Назва «12.02.2004 – 12.02.2004» є унікальним явищем у практиці Цзао Воу-Кі, адже дата повторюється на початку та в кінці часового діапазону, що є значно рідкіснішим явищем, ніж роботи, створювані протягом місяців чи років. Цей формат назви може інтерпретуватися кількома взаємодоповнювальними способами, що глибше розкривають зміст твору та творчу методику митця.

По-перше, повторення дати вказує на виняткову інтенсивність творчого процесу. Створення полотна значного розміру (півтора метра завширшки) за один день свідчить про стан творчого потоку, коли художник діяв як провідник енергії без пауз на рефлексію чи сумніви. Це не було поступове нарощування образів протягом тривалого часу, а миттєвий вибух емоції, зафіксований на полотні за лічені години. Така швидкість виконання пояснює внутрішню цілісність композиції та відсутність видимих переходів між різними етапами роботи.

По-друге, подвійна дата набуває глибокого філософського значення у контексті даоської та дзенської традицій. Вона символізує концентрацію вічності в одному моменті «тут і зараз», перехід від хронологічного часу (хронос) до якісного, наповненого змістом часу (кайрос). У цьому сенсі картина є не просто твором мистецтва, а своєрідним сейсмографом емоційного стану митця у конкретну мить його буття. Назва підкреслює, що твір є кристалізацією внутрішнього переживання, а не результатом тривалого обдумування чи редагування.

По-третє, французький підзаголовок «Vague rouge blanc bleu» (Туманний червоний, білий та синій), що супроводжує назву твору, є одним із небагатьох випадків, коли художник додав описовий елемент до своєї звичної практики неймінгу. Це свідчить про особливе значення кольорової тріади для змісту картини та бажання Цзао Воу-Кі надати глядачеві ключ до її інтерпретації, не обмежуючи при цьому можливості вільного сприйняття.

Колористична організація картини базується на взаємодії трьох основних кольорів – червоного, білого та синього, – що створюють складну симфонію теплих та холодних тонів. Ця тріада не є випадковою: вона відсилає до фундаментальних принципів як західної колористики, так і східної філософії кольору.

Червоний у роботі суттєво відрізняється від агресивного криваво-червоного, що домінував у деяких творах «ураганного періоду» 1960-х років. Він розмитий до стану серпанку, набуваючи відтінків вохри, персикового та рожевого. Цей «туманний червоний» є носієм життєвої енергії (ци), що пульсує, але не обпікає. Він створює відчуття тілесності, тепла, ніби саме полотно є живою мембраною, що дихає. У китайській традиції червоний колір асоціюється з життєвою силою, радістю, енергією «ян», і ці асоціації повністю відповідають характеру його трактування у даній роботі.

Білий у картині не є просто фоном чи відсутністю кольору. У даоській традиції білий як активний простір порожнечі (сю, 空), де форми народжуються і куди вони повертаються. Він займає значну частину полотна, огортаючи інші кольори та створюючи «дихання» у композиції. Білий працює як світло, що пронизує матерію, як атмосфера, що поєднує різні кольорові зони в єдине ціле.

Умовно синій у цій роботі відіграє структурну роль, виконуючи функцію якоря, що тримає композицію. Хоча він не домінує, його ледь помітна присутність у центральній зоні та у вигляді темних акцентів надає полотну глибини та драматизму. У центрі полотна домінує переплетення темних та червоних тонів, що створюють відчуття внутрішньої напруги. Від цього «ядра» енергія ніби розходить хвилями до країв, де поступово розчиняється у м'яких білих та рожевих тонах. Відсутність чіткого горизонту позбавляє глядача земної опори, змушуючи його «парити» у цьому просторі кольору.

Цзао Воу-Кі демонструє у цій роботі віртуозне поєднання різних технічних прийомів, що створює багаточаровість образного ладу. Центральна частина полотна виконана технікою «сухого пензля» та різких, уривчастих

штрихів, що нагадують стародавні написи на кістках оракула (цзягувень) або скоропис «цаошу» у китайській каліграфії. Ці тонкі, нервові лінії переплітаються у складні візерунки, створюючи ефект кореневої системи чи нейронної мережі як своєрідний «вузол енергії» у центрі композиції.

Периферійні зони полотна виконані технікою лесування та розмивання. Фарба накладена настільки тонко, що створює ілюзію акварелі, хоча технічно це залишається олією на полотні. Художник використовує розріджену олію, можливо, з додаванням скипидарю, що дозволяє досягти ефектів, подібних до китайської техніки «шуй-мо» (живопис тушшю та водою).

Поєднання щільного, фактурного центру та ефірної, розмитої периферії створює цікаву діалектику. Від центрального «вузла» енергія розходить хвилями до країв, поступово розчиняючись у світлі. Цей рух від щільності до ефірності є технічним втіленням філософії даосизму, де протилежності не є несумісними, а взаємодоповнюють одна одну.

Композиція картини є центричною та відцентровою водночас. Вертикальний формат полотна підсилює відчуття руху знизу вгору, від землі до неба. Це традиційна для китайського живопису організація простору, де вертикаль символізує зв'язок між земним і небесним, між людиною і космосом. Проте у «12.02.2004» цей рух не є лінійним – він скоріше циркуляційний, енергія обертається навколо центру, створюючи ефект спіралі чи вихору.

Картина «12.02.2004 – 12.02.2004» є візуалізацією даоського космогонічного міфу про народження форми з безформного. У центрі полотна можна відчутти згусток енергії, композиційний і кольоровий акцент. На периферії полотна ця енергія поступово впорядковується, набуваючи форми кольорових зон, що плавно переходять одна в одну. Цей процес можна інтерпретувати як первісне становлення всесвіту, де порожнеча (тай-сю) породжує структуру. Без темних активних елементів композиція була б надто пасивною, без світлих зон вона втратила б глибину та простір. Цзао Воу-Кі досягає ідеального балансу кольору і композиції

Картина не зображує конкретний пейзаж у буквальному сенсі, як і в попередніх роботах зрілого періоду творчості майстра, вона є «внутрішнім пейзажем»), проекцією духовного стану художника. У цьому сенсі твір продовжує традицію китайського живопису шань-шуй, де картина не є «вікном у світ», а самостійним всесвітом. Але на відміну від класичних китайських пейзажів, де гори та води мають впізнавані обриси, Цзао Воу-Кі залишає лише «дух» пейзажу як емоційний слід.

Мистецтвознавець Домінік де Вілпен вказував, що у пізніх абстракціях Цзао Воу-Кі прагнув «заповнити тріщини між реальним та мистецтвом, між красою» [65]. Ця характеристика точно відповідає роботі «12.02.2004», де межа між зображуваним та незображуваним, між формою та порожнечою остаточно розмивається. Полотно стає простором чистої медитації, де глядач може зануритися у глибокий споглядальний стан.

У цій пізній роботі конфлікт ідентичностей, що пронизував творчість Цзао Воу-Кі протягом десятиліть, остаточно вирішується. Техніка західного модернізму – олія на полотні, лірична абстракція, жестова живопис – повністю підпорядкована східній філософії споглядання. Художник більше не намагається поєднувати непоєднуване; він створює органічну цілість, де елементи обох традицій взаємодіють на глибинному рівні.

Червоний колір у цій роботі може інтерпретуватися як відсилання до традиційної китайської туші, яка при висиханні набуває коричнево-червоних відтінків. Синій асоціюється з європейською традицією – від голубого неба імпресіоністів до ультрамарину старих майстрів. Білий є універсальним кольором, що належить обох традиціям. У цьому поєднанні Цзао Воу-Кі досягає справжнього синтезу, де культурні кордони перестають бути перешкодою.

Картина «12.02.2004 – 12.02.2004» є важливим етапом у творчості Цзао Воу-Кі періоду 2000-х років. Вона демонструє остаточне звільнення від залишків структурованості та перехід до стану чистої медитативної абстракції.

Якщо роботи 1990-х років ще зберігали елементи драматичної напруги, то полотню 2004 року сповнене спокою та внутрішньої гармонії.

Цей твір є маніфестом свободи пізнього Цзао Воу-Кі. Унікальна назва підкреслює винятковість моменту створення, а техніка демонструє вершину майстерності, де матерія фарби стає майже невагомою, передаючи чисту емоцію та світло. Це не просто абстракція, а духовний простір, зафіксований на полотні, – «пейзаж душі», за висловом самого художника.

Робота входить до числа найбільш значущих творів останнього десятиліття життя митця, що передував його смерті 2013 року. Разом з іншими полотнами цього періоду вона формує особливий період відкритості та примирення, де конфлікти минулого остаточно розчиняються у «світлі порожнечі».

Якщо Цзао Воу-Кі веде глядача в безмежний, трансцендентний простір, де індивідуальне розчиняється в універсальному, то творчості У Гуанчжуна притаманні абстракція прив'язана до конкретного культурного ландшафту Китаю. Ці відмінності відображають дві паралельні траєкторії китайського модернізму: космічну емігрантську абстракцію Цзао Воу-Кі та національно-орієнтовану формальну поетику У Гуанчжуна.

У підсумку, У Гуанчжун зберігав чіткіший зв'язок із природним мотивом, навіть у найбільш абстрагованих роботах простежуються алюзії на канали Цзяннаня, лотоси, гори чи човни. Його абстракція залишалася «національною», спрощеною до символу, але не до повної безформності. Формальна краса у нього полягає в ритмічній організації плям і ліній, що зберігають відлуння реального ландшафту, а порожнеча виступає не як абсолютний космос, а як медитативний простір між елементами, що нагадує класичний китайський сувій. Абстрактні твори Цзао Воу-Кі частіше позбавлені будь-яких впізнаваних референтів, тобто попри спільне прагнення до синтезу східної традиції й західної абстракції, художники мали суттєві відмінності в підході до простору, емоційного наповнення та ступеня відходу від натуралістичних пейзажних мотивів.

Таким чином, еволюція просторової організації в абстрактних пейзажах Цзао Воу-Кі ілюструє поступовий перехід від мікрокосму знака-ієрогліфа (як первинного елемента структуризації) до макрокосму, що поєднує східну концепцію порожнечі (як активного елемента) з західною експресивною свободою. Цей процес не є лінійним, а радше циклічним: Париж стає не лише місцем відсторонення від традицій, але й каталізатором повернення до них, дозволяючи художнику, за його власними словами, «поступово перевідкрити Китай» саме завдяки західному досвіду. Аналіз цієї еволюції дозволяє глибше зрозуміти, як Цзао Воу-Кі трансформує традиційний китайський пейзаж у сучасну абстрактну форму, де простір стає не просто фоном, а головним носієм духовного та космічного змісту, що робить його творчість ключовим явищем у діалозі культур Сходу та Заходу.

### **3.3. Трансформація пейзажної образності у творчості Чу Де-Чуна: від фігуративності до абстракції**

Творчість Чу Де-Чуна (朱德群, 1920–2014) формувалася в межах складного культурного перетину, характерного для китайського мистецтва другої половини ХХ століття, коли традиційна художня онтологія вступає в активний діалог із західним модернізмом. Художник належить до покоління митців, для яких еміграція до Європи не означала розрив із національною традицією, а радше стала умовою її радикального переосмислення. Як зазначає Майкл Салліван, «зустріч Сходу і Заходу в мистецтві ХХ століття не була процесом одностороннього запозичення, а полем взаємного впізнавання структур мислення» [63].

Художник народився в Байту Чжень, район Сяо, провінція Цзянсу (нині Аньхой) в Китаї, в родині знавців мистецтва. Він розпочав вивчати каліграфію та китайську поезію в дуже ранньому віці. У прагненні до малювання з дитинства митця підтримував батько, за його підтримкою в 1935 році у віці 15 років Чу Де-Чун вступив до Ханчжоуської академії образотворчих мистецтв. В а академії майстер вперше познайомився з сучасним західним мистецтвом

завдяки таким викладачам, як Лін Фенмян та У Даюй, які обидва здобули освіту у Франції. Приблизно в цей час він також познайомився з Чжао Чуньсянем, У Гуанчжунюм та Цзао Воу-Кі, які були його одногрупниками. Після закінчення навчання (1941) митця запросили викладати в Національному центральному університеті в Нанкіні (Китай). У 1949 році він переїхав до Тайваню, де викладав живопис у Національному педагогічному університеті (1949–1955) [21].

Формування художнього світогляду Чу Де-Чуна розпочалося в Китаї, де він отримав академічну освіту, що поєднувала вивчення традиційного пейзажного живопису «шань-шуй», каліграфії та класичних теоретичних трактатів. Цей досвід заклав основу для сприйняття живопису не як засобу репрезентації видимого світу, а як процесу виявлення внутрішньої енергії та духовного стану. У цьому контексті принцип «писати ідею, а не форму» (寫意) виступає не стилістичною ознакою, а світоглядною позицією. Як підкреслює Стівен Літл, «для художників, вихованих у традиції літераторського живопису, лінія є продовженням мислення, а порожнеча – рівноправним носієм смислу» [45, с. 32].

Переїзд Чу Де-Чуна до Франції наприкінці 1940-х років став вирішальним моментом у його творчій еволюції. Париж середини ХХ століття відкрив перед художником широкий спектр модерністських практик від кубізму до ліричної абстракції, які запропонували альтернативну модель роботи з формою, простором і кольором. Сам художник пізніше згадував, що знайомство з абстрактним живописом не стало для нього радикальним зломом, а радше внутрішнім підтвердженням уже наявних інтуїцій: «Коли я побачив західну абстракцію, я зрозумів, що вона говорить мовою, яку я знав із дитинства, але ніколи не називав абстрактною» [19, с. 41].

У французькому мистецькому середовищі Чу Де-Чун поступово відходить від фігуративного пейзажу, проте не відмовляється від самої категорії пейзажності. Його роботи починають трансформуватися в багатошарові живописні поля, де зникає зображення конкретного місця, але

зберігається відчуття простору, руху та світлової напруги. Роберто Корсано справедливо зазначає, що «абстракція Чу Де-Чуна не є безпредметною – вона є понадпредметною, оскільки пейзаж у ній розчиняється, але не зникає» [23, с. 58].

Важливо підкреслити, що західна абстракція була сприйнята Чу Де-Чуном не як універсальна норма, а як один із можливих шляхів актуалізації китайської художньої онтології. Поняття «ци» (енергія), «сюй» (порожнеча) та жесту «одним подихом» залишаються фундаментальними для його живопису навіть у період повної нефігуративності. Як зазначає Максвелл Герн, «у творчості Чу Де-Чуна китайський пейзаж перестає бути жанром і перетворюється на спосіб мислення» [32, с. 312].

Ранні пейзажні твори Чу Де-Чуна, створені в період до та невдовзі після його переїзду до Франції, демонструють складну взаємодію між фігуративною традицією китайського живопису та поступовим відходом від неї. На цьому етапі пейзаж зберігає статус упізнаваного мотиву, однак уже не функціонує як натурний опис або ілюстрація конкретного місця. Він постає радше як образ-пам'ять, сформований на основі внутрішнього досвіду художника і його тривалого занурення в традицію «шань-шуй» (山水, гора-води).

У ранніх роботах Чу Де-Чуна помітне прагнення до збереження композиційної логіки класичного китайського пейзажу: вертикальна структура простору, чергування планів, домінування атмосфери над деталізацією. Водночас ці твори вже позначені впливом західного живопису — насамперед у роботі з кольором, світлотінню та матеріальністю фарби. Як зазначає Роберто Корсано, «фігуративність у ранніх пейзажах Чу Де-Чуна не є наївною або академічною; вона вже несе в собі напругу розпаду, що згодом приведе до абстракції» [23, с. 42].

Характерною особливістю цього періоду є поступове послаблення контурної визначеності. Форми втрачають чіткість, межі між об'єктами розмиваються, а сам пейзаж починає функціонувати як єдине живописне середовище. Така тенденція має глибоке коріння в китайській традиції, де, за

словами Мі Фу, «форма народжується з розтікання туші, а не з окреслення меж» [32, с. 198]. Чу Де-Чун актуалізує цей принцип у новому матеріальному та колористичному контексті, використовуючи олійний живопис як еквівалент тушевого письма.

Важливо підкреслити, що навіть у «фігуративних» пейзажах художник уникає детального зображення природних елементів. Гори, дерева чи водні простори з'являються як узагальнені маси, позбавлені індивідуальних характеристик. Це відповідає літературській концепції пейзажу як вираження внутрішнього стану, а не зорового факту. Стівен Літл наголошує, що «у традиції «шань-шуй» художник малює не те, що бачить, а те, що знає і відчуває» [45, с. 27], і саме цей підхід чітко простежується в ранніх роботах Чу Де-Чуна.

Робота «Гора восьми безсмертних» (іл. 3.3.1) належить до його останніх фігуративних творів, створених ще до доленосного переїзду до Франції. Назва картини прямо відсилає до китайської міфології, що свідчить про використання конкретних образів і тем, пов'язаних із його культурною спадщиною. У ній ще відчувається зв'язок із пейзажем у стилістиці, яка вже еволюціонувала від строгої фігуративності. На противагу цьому, картина «Композиція» (іл. 3.3.2) знаменує собою вирішальний поворот до абстракції. Цей зсув стався після того, як у 1956 році китайський митець відвідав ретроспективу Ніколя де Сталя, яка справила на нього глибоке враження. Він побачив можливий шлях живопису, в якому абстракція була умовно пов'язана з реальністю.

«Композиція» 1958 року свідчить про зростання впевненості митця у своєму новому стилі (іл. 3.3.2). Назва роботи є абстрактною і не містить прямого посилання на конкретний об'єкт, підкреслюючи відмову від фігурації на користь чистої візуальної мови. Картина виконана в насичених відтінках коричневого та землистих тонів, з помітною люмінесцентністю та широкими мазками пензля, що перетинають композицію, додаючи динаміки та простору, що є свідченням впливу китайської каліграфії. Митець почав

експериментувати з абстрактними ландшафтами, які стали його спадщиною, вважаючи, що абстракціонізм надає художникам більше простору для самовираження.

Світло в цих пейзажах відіграє особливу роль. Воно не підкреслює об'єми чи перспективу, а радше розчиняє форму, створюючи ефект атмосферної невизначеності. Такий підхід зближує Чу Де-Чуна з європейською традицією пейзажного живопису, водночас залишаючи його в межах китайського світоглядного поля. Як зазначає Майкл Салліван, «китайські художники, що працювали в Європі, часто використовували західні засоби для вираження не західних ідей» [63, с. 261].

Отже, ранній фігуративний етап у творчості Чу Де-Чуна не може бути розглянутий як підготовчий. Саме в цих пейзажах формується напруга між зображенням і жестом, між мотивом і живописною матерією, яка згодом призведе до радикальної трансформації пейзажної образності. Фігуративність в творах митця вже не є метою, а лише тимчасовою оболонкою для внутрішніх процесів, що спрямовують художника до абстрактного пейзажу як більш адекватної форми вираження.

У середині 1950-х років творчість Чу Де-Чуна вступає в період глибоких трансформацій, що знаменують перехід від фігуративної образності до нового, нефігуративного мислення. Сам митець описує свій досвід знайомства з абстрактним мистецтвом як «існуючий вільний жест, що розширює межі вираження» [6, с. 93]. Ця заява підкреслює, що процес переходу був не механічним запозиченням, а внутрішнім художнім усвідомленням нової можливості вираження.

Відвідування Чу Де-Чуном ретроспективи Ніколя де Сталя в паризькому Музеї сучасного мистецтва у 1956 році стало для митця вирішальним одкровенням, яке спонукало його до радикальної зміни стилю. Про цей досвід в джерелах пишуть: «Це було справжнє одкровення свободи самовираження для мене. Відтепер я звільнився від своїх двадцяти років фігуративної роботи, щоб слідувати своїм шляхом у нефігуративному живописі». Він побачив у

картинах Ніколя де Сталя «можливий шлях живопису, в якому абстракція була інтимно пов'язана з реальністю». Це відкриття спонукало його відмовитися від зображення конкретних об'єктів і почати експериментувати з абстрактними формами, що ґрунтувалися на міських пейзажах та інших базових відчуттях. Хоча він і далі вивчав європейських майстрів, таких як Гойя, Веласкес, Ель Греко та Рембрандт, роботи французьких та американських абстракціоністів, зокрема абстрактного експресіонізму, вплинули на його підхід до кольору та мазка, який він поєднав із власним каліграфічним досвідом [18].

Роботи Чу Де-Чуна 1959 року фіксують один із ключових моментів його творчої еволюції, коли художник остаточно виходить за межі репрезентативного пейзажу, але ще не повністю розриває з ним зв'язок. Саме цей перехідний стан дозволяє розглядати полотна як візуальне свідчення кризи фігуративності та одночасного формування абстрактного пейзажу, що стане визначальним для подальшого етапу його мистецтва.

У живописних роботах мотив пейзажу вже не функціонує як впізнаваний образ природи. Простір картини не підпорядковується ілюзорній перспективі, а традиційна пейзажна структура розпадається на фрагменти. Вичерпання можливостей репрезентативного пейзажу проявляється у відмові від описовості та деталізації, характерних для ранніх пошуків художника. Замість цього зображення набуває характеру узагальненої візуальної події, де залишки фігуративних асоціацій існують лише як сліди пам'яті про природний мотив.

Вирішальну роль у цих роботах відіграють колір і фактура, які перестають бути допоміжними засобами і стають самостійними носіями змісту. У «Композиції» (іл. 3.3.3) домінує стримана, майже монохромна гама з акцентом на темні, землісті та сірі відтінки, що створюють відчуття напруженої внутрішньої зосередженості. Іноді палітра ускладнюється холодними синьо-зеленими тональностями, які взаємодіють із чорними та темно-синіми масами (іл. 3.3.4). Фактура живопису густіша, мазок активніший, що підсилює відчуття руху та глибини. Колір тут не описує форму, а формує простір як самостійну живописну реальність.

У грудні 1958 року Чу Де-Чун підписав контракт з галереєю Legendre (іл. 3.3.5) і таким чином отримав свободу присвятити себе виключно своїй роботі. Креативний директор галереї Legendre Моріс Паньє запропонував художнику ексклюзивний шестирічний контракт. Він дозволив йому продовжувати свої дослідження абстрактного живопису та повністю присвятити себе своїй творчій роботі. Galerie Legendre організувала багато виставок у Франції та за кордоном, як персональних, так і колективних, зокрема в Художньому музеї Карнегі в Піттсбурзі, Афінах та Єрусалимі. Це також була можливість для Чу Де-Чуна зустрічатися з іншими художниками, представленими галереєю або Паризькою школою, такими як Поль Ревель, Франсіс Ботт, Альбер Феро, Дітріх-Мор, Клод Візьо, а також художниками Ладіславом Кійно, Ксав'є Лонгобарді, П'єром Гасто, Джеймсом Пішетт тощо. Того ж року Galerie du Haut-Pavé запропонувала художнику провести його першу персональну виставку в Парижі [18].

Дослідник творчості майстра – П'єр Кабанн звертає увагу на те, що в роботах Чу Де-Чуна цього періоду фігуративні структури переживають поступову дестабілізацію: «У багатьох полотнах середини 1950-х фігура виявляється у стані розпаду, її межі не визначені, натиск барв розчиняє контур» [6, с. 104]. Такий опис відображає художню ситуацію, в якій традиційні елементи поступово втрачають доміную форму, а сама живописна матерія, зокрема колір і ритм, набуває першочергового значення.

Криза фігуративності проявляється в тому, природні елементи все ще впізнаються на полотнах майстра, але вони втрачають конкретність, стаючи радше умовними слідами, ніж визначеними елементами. Мистецтвознавець П'єр Кабанн зазначає: «Тут і там виникають форми, які немов пам'ятають власну фігурацію; однак вони вже не повертаються до чіткого зображення природи» [6, с. 107]. Це відповідає загальній тенденції, коли художник починає розглядати саму форму як поле емоційної та енергетичної напруги.

Важливо, що на цьому етапі живописні елементи Чу Де-Чуна вже мають самостійну художню вагу, незалежну від імітації предметного світу. Як

ззначає П'єр Кабанн: «Понад усе, він шукає не сцену природи, а сцену переживання. Колір стає не ілюстрацією світла, а самодостатнім носієм думки» [6, с. 112]. Саме такий погляд стає вирішальним у переході від фігуративності до чисто живописного сприйняття.

Ці зміни резонують із більш загальною кризою післявоєнного мистецтва, коли митці шукали нові способи переживання та передачі смислу, виходячи за межі традиційних форм. Для Чу Де-Чуна така криза стала поштовхом до формування системи, у якій акт живописання перестав бути наслідуванням видимого, а став актом відкриття внутрішньої динаміки форми. Як підсумовує П'єр Кабанн, у його полотнах «виникає нова територія, замість образу землі та неба – живописний світ, що діє в існуванні самої речі» [6, с. 118]. Це твердження чітко резонує з ідеєю, що фігуративність не зникає як така, а інтерналізується й трансформується в основу абстрактної образності.

Отже, перехідний етап у творчості Чу Де-Чуна не був простим виходом із фігурації до абстракції, а становленням нової художньої свідомості, де образ і форма відроджуються в новому, нефігуративному вимірі як результат синтезу традиційних китайських принципів енергії та порожнечі з надбанням європейського абстрактного мистецтва.

Період 1979–1983 років у житті та творчості Чу Де-Чуна став другим переломним етапом, що означував перехід до нової фази художньої еволюції, позначеної глибоким відновленням культурних і особистих зв'язків з Китаєм, реінтеграцією традиційних джерел натхнення та синтезом східної онтології з західною абстракцією, що знайшло відображення в посиленні каліграфічних жестів, динаміки та пейзажної медитативності в його роботах 1980-х.

Цей часовий відрізок, що розпочався з відновлення контактів з китайськими колегами в еміграції, еволюціонував у повернення до батьківщини, яке не лише зцілило емоційні розриви, спричинені тривалою розлукою з 1949 року, але й інфузувало творчий процес новими імпульсами, перетворюючи абстрактні полотна на поле енергетичного потоку, натхненного даоськими принципами гармонії та природної циклічності.

У 1979 році, завдяки організації виставки робіт Ліна Фенмяна (Lin Fengmian) у Музеї Чернускі в Парижі, Чу Де-Чун мав нагоду зустрітися з колишніми вчителями та друзями, включаючи делегацію китайських скульпторів на чолі з Лю Кайцю (Liu Kaiqi), що стало першим кроком до розриву ізоляції та рефлексії над коренями китайської художньої традиції, яка до того моменту була абстрагована через призму європейського експресіонізму. Ця зустріч, символізуючи культурний міст між еміграцією та батьківщиною, стимулювала внутрішній діалог митця з класичною китайською поезією та каліграфією, елементи якої почали інтенсивніше проникати в його абстрактні композиції, акцентуючи увагу на спонтанному жесті як виразі внутрішньої енергії.

Продовженням цього процесу стала зустріч 1981 року з давнім другом У Гуанчжуном у Парижі, яка підкреслила солідарність покоління китайських художників-емігрантів і посилила ностальгійний імпульс до повернення до витоків, що відобразилося в поступовому збагаченні палітри теплими тонами та багат шаровими структурами, натхненними пейзажами Піднебесної [18].

Кульмінацією цього періоду став 1983 рік, коли Чу Де-Чуна запросили як члена журі до Китайського університету Гонконгу, а згодом – вступити до Асоціації художників Китаю, що ознаменувало перше за 35 років повернення до Китаю. Зворушливі зустрічі з братом та колишніми товаришами, зокрема з Лі Кераном (Li Keran), а також подорожі до Пекіна, імператорських гробниць біля Сіаня, буддійських печер Юньган та Жовтих гір (Huangshan), які протягом тисячоліть слугували об'єктами класичного китайського живопису, стали каталізатором творчого ренесансу [18]. Ці ландшафти, що населяли уяву митця з моменту від'їзду, надали нові джерела натхнення, дозволяючи йому безпосередньо відчувати динаміку в природі та трансформувати її в абстрактні форми, де порожнеча і щільність кольору стали структурними полюсами, а ритм мазків – аналогом каліграфічного письма в традиції «сеі».

Крім того, можливість поповнити запаси китайського паперу спонукала до експериментів з фарбою, що посилювало текстурну багат шаровість і

медитативний характер робіт, маркуючи перехід від геометричної абстракції 1950–1970-х до органічної, енергетичної абстракції 1980-х, ініціював якісну трансформацію творчості, де західні впливи переплавились у персональну онтологію простору, збагачену східними коренями [47, с. 112].

Таким чином, важливим другим етапом у творчій біографії Чу Де-Чуна стали 1980-ті роки, коли відбулося його повернення на батьківщину після 28-річної відсутності. Цей період значно посилив вплив китайської культурної традиції на його творчість, про що свідчить його власне визнання про зростання «китайського» компоненту в його мистецтві з часом.

Яскравим прикладом робіт цього періоду творчості митця, їх прихованої пейзажної репрезентації є картина «Блискучий» (іл. 3.3.6), в якій абстрактна форма досягає синтезу західної експресіоністської традиції з китайською філософією простору, де ритм, рух і багат шаровість виступають як основні композиційні принципи, що організують динаміку живописного поля.

Яскравий жовтий фон, пронизаний помаранчевими, зеленими та синіми плямами, створює ефект пульсуючого руху, де фарби ніби стікають і перетікають, утворюючи шари, що накладаються один на одного, подібно до геологічних нашарувань або хвиль енергії, які розкриваються в часі. Цей ритм, підкреслений вертикальними краплями та горизонтальними розтіками, надає композиції відчуття безперервного потоку, а багат шаровість досягається через прозорість і взаємопроникнення кольорів, що створюють ілюзію глибини без чітких контурів.

Збереження «пейзажності» в нефігуративній формі є ключовим аспектом роботи, де абстракція не руйнує, а трансформує традиційне сприйняття природи: жовто-помаранчеві тони викликають образи заходу сонця над горами чи полями, з зеленими акцентами, що нагадують рослинність, зберігаючи просторову перспективу через градації кольору, що імітують далечінь і горизонт.

Каліграфічне мислення та китайська онтологія простору пронизують твір, де жест мазка стає аналогом каліграфічного письма – швидкі, імпульсивні

рухи пензля нагадують ієрогліфи, що фіксують мить, з варіаціями товщини, нахилу та швидкості, подібно до «точок, ліній та поверхонь» у китайській каліграфії, де кожен елемент несе емоційний заряд і просторову напругу.

Відчуття динаміки енергії в живописному полі, перетворює полотно на поле життєвої сили проявляється в яскравих, теплих потоках, що рухаються від центру до країв, створюючи відчуття вибухової енергії та гармонії, натхненної даоськими принципами «інь-ян».

Порожнеча і щільність кольору виступають як структурні полюси композиції, де щільні зелені та помаранчеві масиви протиставляються білуватим порожнім зонам, створюючи баланс між наповненістю та вільним простором, що посилює відчуття глибини та медитативності, подібно до китайських пейзажів, де пустота є активним елементом. Ці принципи знаходять паралелі з традицією «хіеуї» (вільний мазок), де акцент на безпосередньому вираженні духу через спонтанний жест, а також з пейзажами Ші Тао та Чжу Да, чії роботи інтегрують поезію, каліграфію та «гохуа» в єдине ціле, з акцентом на внутрішню енергію та символічне повернення до природи – у Чу Де-Чуна це трансформується в абстрактні мрії, де західні теорії абстракції переплавляються в особисту орієнтальну форму, з ритмом, подібним до «гущинь», та просторовою гармонією, натхненною літературними традиціями.

У картині Чу Де-Чуна «Зимова комбінація» (іл. 3.3.7) абстрактна форма синтезує західну експресіоністську традицію з китайською філософією простору, де ритм, рух і багатшаровість слугують основними композиційними принципами, що структурують динаміку живописного поля. Холодна палітра блакитного, білого та сірого з темними акцентами викликає асоціації з крижаним ландшафтом, де рух проявляється в завихреннях і дрібних краплях, а багатшаровість – у нашаруванні напівпрозорих верств, що імітують сніговий покрив і туман, забезпечуючи ритмічну пульсацію між спокоєм і напругою, з вертикальними потоками та горизонтальними

розшаруваннями, що створюють ілюзію глибини через взаємопроникнення кольорів.

Збереження «пейзажності» в нефігуративній формі перетворює абстракцію в трансформоване сприйняття природи. Блакитна гама нагадує засніжені вершини чи замерзлі річки, зберігаючи просторову перспективу через градації кольору, що імітує далечінь і горизонт, без чітких контурів, але з натяком на природні форми.

Китайська онтологія простору визначає структуру, де мазки митця аналогічні каліграфічному письму – імпульсивні рухи пензля нагадують ієрогліфи з варіаціями товщини та швидкості, несучи емоційний заряд і просторову напругу, подібно до традиційних «точок, ліній та поверхонь». Поняття «qì» як динаміки енергії перетворює полотно на поле життєвої сили: енергія стає стриманішою, зосередженою в темних скупченнях, що контрастують з розрідженими ділянками, імітуючи циркуляцію природних явищ. Порожні ділянки полотна і щільність фактурних кольорових пластів формують структурні полюси, де щільність темних форм протиставляється порожнечі білих і блакитних утворень, створюючи баланс між наповненістю та вільним простором, що посилює медитативність і глибину, як у китайських пейзажах династичного періоду.

Паралелі з традицією національного пейзажу тушшю проявляються в спонтанному вираженні духу через вільний мазок, а з пейзажами Ші Тао та Чжу Да – в інтеграції поезії, каліграфії та малювання, з акцентом на внутрішню енергію та символічне відображення природи, трансформовані в абстрактні форми з ритмікою і гармонією умовного простору.

Період 1984–1989 років у творчості Чу Де-Чуна став фазою повноцінного розквіту та інституційного визнання, коли відновлені зв'язки з Азією, натхненні поїздками попередніх років, трансформувалися в серію монументальних полотен великого формату, посилення медитативної пейзажності та динаміки «qì», а також у тріумфальне повернення до Тайваню,

що ознаменувало остаточне подолання розриву між емігрантським існуванням у Європі та культурними коренями.

Цей етап характеризується переходом до масштабних диптихів і триптихів, де багатшаровість кольору, каліграфічний жест і ритмічна пульсація енергії досягають апогею, перетворюючи абстрактне поле на симфонічний простір, натхненний як західною ліричною абстракцією, так і даоською онтологією природи, з акцентом на порожнечу як активний елемент композиції та спонтанний вираз духу в дусі традиції національного живопису тушшю.

Початок періоду позначився виставками великих робіт у Європі: 1984 року в Théâtre d'Esch-sur-Alzette (Люксембург), 1985-го в Maison de la Culture et des Loisirs у Сошо (Франція) та 1988-го в Музеї сучасного мистецтва в Льежі (Бельгія), де митець отримав персональну експозицію, що підкреслило його статус одного з провідних представників післявоєнної абстракції.

Ключовим імпульсом стала також подорож до Швейцарії 1985 року, коли Чу Де-Чун став свідком потужної снігової хуртовини (бурі в Женеві та польоту над засніженими Альпами), що спонукало до створення знаменитої «серії снігів», де холодна палітра білого, блакитного та сірого з темними акцентами трансформує атмосферне явище в ефемерну, майже газоподібну матерію, де «qi» циркулює між щільністю скупчень і порожнечею розріджених зон, імітуючи «їнь-янську» динаміку зимового ландшафту та досягаючи вершини медитативної глибини, але в нефігуративній формі. Ця серія, що тривала до початку 1990-х, стала емблемою його зрілого стилю, де природні феномени переплавляються в абстрактні видіння, з ритмом, подібним до музичної імпровізації, та багатшаровістю, що фіксує мить енергетичного потоку.

Паралельно відбулося визнання творчості Чу Де-Чуна на Тайвані, коли у 1986 році митець вдруге відвідав острів, покинутий 1955-го, беручи участь у конференціях у Гонконзькому університеті та на Тайвані. Кульмінацією стала також перша ретроспективна виставка в Національному історичному музеї Тайбея (жовтень 1987 року), супроводжувана одночасними експозиціями в

кількох галереях, а в 1988–1989 роках – пересувна виставка, що відвідала п'ятнадцять муніципальних і регіональних культурних центрів острова.

За шість років (1984–1989) Чу Де-Чун провів двадцять чотири персональні виставки, п'ять із них на Тайвані, що свідчить про феноменальний резонанс і остаточне «повернення додому» в культурному сенсі. Цей період також відзначився діалогом із західною арт-критикою, зокрема плідним знайомством з мистецтвознавцем Майклом Салліваном (Michael Sullivan), одним із піонерів вивчення сучасного китайського мистецтва в Європі та автором фундаментальних праць про східно-західний синтез. Зустріч відбулася в Оксфорді, і Салліван написав текст для каталогу тайваньської пересувної виставки 1988–1989 років, підкреслюючи унікальність живопису митця як синтезу каліграфії, поезії та абстрактного експресіонізму [63].

Таким чином, 1984–1989 роки завершили трансформацію митця від європейського абстракціоніста до глобального художника діаспори, чия творчість стала мостом між континентами, збагачуючи західну абстракцію орієнтальною онтологією простору та енергії.

Дослідження художньої спадщини Чу Де-Чуна показує, що робота з контрастами світла та тіні займала центральне місце в його творчості, розпочинаючи з 1970-х років, повністю сформувалась у 1990-х роках. Ця проблема, що має глибоке історичне підґрунтя – від світлотіні епохи Відродження до імпресіоністської гри світлових ефектів – отримала в його виконанні унікальне втілення. Для передачі динаміки та плинності світла митець розробив особливу техніку напівпрозорого нанесення фарби, що дозволило досягти ефірної якості мазка. У його роботах олійна фарба набуває незвичної легкості, а кольорові маси, подібні до плям чорнила на рисовому папері, організуються у ритмічну структуру, створену заломленням світла. Цей художній прийом демонструє вражаючу схожість з технікою Цянь Сюаня (錢選, 1239–1299), видатного майстра епохи Юань, де тонкі шари фарби оточують щільніші пігментні маси, створюючи ефект взаємодії світлових потоків.

У 1990-х роках творчість Чу Де-Чуна набуває нових вимірів, зосереджуючись на дослідженні внутрішнього світу, що сам митець характеризував як «блукання серед спогадів». Масштабні роботи цього періоду, серед яких і представлена картина, відзначаються плинністю форм та витонченим використанням кольору для передачі духовних образів. Французький мистецтвознавець Жан-Франсуа Шабрюн справедливо окреслив Чу Де-Чуна як «художника династії Сун XX століття», відзначивши його унікальну здатність поєднувати принципи західної абстракції з традиційними китайськими пейзажними концепціями та поетичним уявленням простору [10, с. 9].

Період 1990-х років у творчості Чу Де-Чуна ознаменувався апогеєм синтезу східної онтології простору з західною абстрактною експресією, де монументальні формати, посилена каліграфічна динаміка та медитативна пейзажність досягли вершини зрілості, перетворюючи полотна на поля енергетичного потоку, натхненного даоськими принципами гармонії, циклічності природи та структурними полюсами порожнечі й щільності, з ритмічними мазками, що імітують «точки, лінії та поверхні» китайської каліграфії, але «переплавленими» через призму європейського ліризму.

Цей етап розпочався з переїзду майстра 1990 року до будинку в Вітрі-сюр-Сен, де велика майстерня дозволила створювати масштабні твори, такі як диптих «Vent debout» (1989, але завершення в 1990-х, розміром 3,6 x 2 м), з вибуховими потоками кольору, що передають динаміку вітру та енергії, або «Symphonie Festive» (2002, але концептуально започаткована в 1990-х для Шанхайської опери, 4 x 7 м), де симфонічна структура ритму поєднується з ліричними градаціями світла, натхненними класичною музикою, яку митець слухав під час роботи [17].

Стилістично, 1990-ті роки характеризувалися переходом до «великих форматів» (grand formats), як у виставках 1990–1991 років у Pyramid Pernod у Кретей та Musée d'Art Contemporain, де абстракція набувала симфонічного, каліграфічного та ліричного виміру, з багат шаровими текстурами, що

імітували природні феномени, подібно до пейзажів Ші Тао чи Чжу Да, але з посиленою емоційною інтенсивністю через взаємопроникнення теплих і холодних тонів, створюючи ілюзію глибини та руху без чітких контурів. Виставкова діяльність була інтенсивною: персональні покази в Європі (Франція, Швейцарія), Азії (Тайвань, з виставкою 1991 року в Musée des Beaux-Arts de Taiwan) та подорожі до східного узбережжя США для вивчення музеїв, а також до Квебеку 1997 року в рамках пересувної експозиції з Ладіславом Кіжно та Жан-Полем Ріопелем, де нові ландшафти стимулювали медитативні елементи в абстракціях художника.

Ключовим став 1994 рік з поїздкою до Китаю разом з родиною та друзями, включаючи відвідування могили батьків у Пекіні, зустрічі з Асоціацією художників, а також відкриття печер Могао в Дуньхуані та річки Лі з її карстовими пейзажами, що інфузували твори свіжими джерелами натхнення, посилюючи символічне повернення до китайської поезії та природи, трансформованих у нефігуративні форми з акцентом на внутрішню енергію та баланс «їнь-ян». У 1997 році Action Française des Arts (AFAA) організувала пересувну виставку в Пекіні, Гонконзі, Гаосюні (Тайвань) та Тайбеї (1998-го), що стала першою персональною в Китайській Народній Республіці за понад п'ятдесят років, підкреслюючи культурний синтез; паралельно Рауль-Жан Мулен курував виставку в муніципальній галереї Вітрі-сюр-Сен. Таким чином, 1990-ті роки стали періодом консолідації зрілого стилю, де абстракція набула глобального резонансу, збагачена подорожами та культурними реінтеграціями, роблячи твори вершиною персональної онтології простору.

Кульмінацією визнання художника було прийняття до Академії образотворчих мистецтв 17 грудня 1997 року (церемонія 3 лютого 1999-го). Він став першим китайцем, вступившим до Академії. У 2000 році видавництво Flammarion опублікувало нову монографію П'єра Кабанна у двомовній французько-англійській та китайській версіях. AFAA організувала другу пересувну виставку, яка відвідала Шанхай, Кантон та Пусан у Кореї. У 2001

році він став кавалером, нагороджений французьким Орденом Почесного легіону [18].

Відмінності в творчості Чу Де-Чуна між 1950-ми та 1980-ми роками відображають еволюцію переходу від абстракції «західного зразку» до глибокої реінтеграції китайських коренів, де ранній період характеризувався відмовою від фігуративності на користь геометричних структур і ліричних форм, натхнених Ніколя де Сталем, П'єром Сулажем, з акцентом на музикальність і ритмічні мазки в стилі Сезанна, тоді як пізній етап маркувався поверненням до орієнтальних елементів, таких як каліграфічний жест, динаміка та багатошарова пейзажність, трансформована в монументальні формати з імпульсивними мазками розведених пігментів для фіксації емоцій та гармонії.

У 1950-х, після переїзду до Парижа 1955 року, митець еволюціонував від фігуративних олійних робіт (пейзажі Тайваню, ню, натюрморти, як у першій персональній виставці 1954-го в Залі Сунь Ятсена) до абстракції, спонуканий ретроспективою де Стаеля 1956-го та подорожами до Мадрида (Гойя) й Толедо (Ель Греко), що призвело до напівабстрактних експозицій (наприклад, 1956 «Peinture d'Aujourd'hui» з Пікассо та Міро) та першого повноцінного абстрактного показу 1961-го в Galerie du Haut-Pavé, з фокусом на геометричні композиції, товсті чорні лінії та емоційну свободу, без чіткого домінування китайських мотивів, але з початковим синтезом через призму Паризької школи.

Натомість 1980-ті роки, після відновлення зв'язків з Китаєм (1979–1983, включаючи візит 1983-го до Жовтих гір та печер Юньган), позначені регресією до східних витоків: посилення каліграфічного мислення в жестах мазка, аналогічних ієрогліфам, введення серії «снігів» (з 1985-го, натхненної хуртовиною в Женеві, з білими краплями та завихреннями, що імітують крижану динаміку та порожнечу), монументальні полотна (виставки 1984-го в Люксембурзі, 1985-го в Сошо, 1988-го в Льєжі) та визнання в Азії (1987 ретроспектива в Тайбеї, пересувні покази 1988–1989 по 15 центрах Тайваню), де абстракція набувала медитативності, з багатошаровими просторами

градацій світла, символічним поверненням до поезії та пейзажної традиції Ші Тао й Чжу Да, трансформуючи західні впливи в культурно синтезовану онтологію простору, на відміну від експериментальної фази 1950-х, орієнтованої на європейську інтеграцію.

Період 2000-х років у творчості Чу Де-Чуна став кульмінацією зрілого етапу, позначеного монументальними роботами (великомасштабні полотна), широким інституційним визнанням та експериментами з акцентом на ритмічну багатшаровість, градації кольору та збереження пейзажної перспективи в нефігуративних композиціях, що синтезували західну ліричну абстракцію з орієнтальними принципами просторової гармонії та спонтанного жесту, натхненного класичною китайською традицією.

Однією з ключових подій в творчості митця на початку XXI ст. стало замовлення 2002 року від Шанхайського оперного театру, для якого митець створив монументальне полотно «Святкова симфонія» («Symphonie Festive», 2003, олія на полотні, 4x7 м), над яким працював майже два роки. Ця робота, з її динамічними розтіками теплих і холодних тонів, що створюють ілюзію симфонічного руху через горизонтальні та вертикальні потоки, була вперше виставлена в Опері Гарньє (Palais Garnier) у Парижі, а потім урочисто відкрита в Шанхаї 27 серпня 2003 року, символізуючи культурний діалог між Францією та Китаєм і підкреслюючи масштабність, як новий вимір абстракції Чу Де-Чуна, де композиція організована навколо ритмічних нашарувань і градацій, що імітують далечінь і горизонт без чітких контурів.

У картині цього періоду творчості Чу Те-Чуна «Мить блаженства» (іл. 3.3.14), створеній у віці понад вісімдесят років, формально-стилістичні особливості досягають вершини синтезу західного абстрактного експресіонізму з традиційними принципами китайського пейзажного живопису династій Тан і Сун, де композиція організована навколо градацій кольору та ритмічних мазків, що створюють ілюзію нескінченного простору через обмежену площину полотна, а стилістична манера виражає гармонійну взаємодію ліній і плям як засобів активації внутрішнього світла та образів.

Композиційно твір структуровано вертикально, з переходом від темних, насичених фіолетових і коричневих тонів у нижній частині, що формують щільну, хаотичну основу, подібну до земної маси чи глибин пам'яті, до світлих, пастельних градацій зеленого, блакитного та жовтого у верхній зоні, де м'які, розмиті шари створюють ефект ефемерного неба чи ефірного простору, з центральним акцентом на стрибаючих, флуоресцентних плямах яскравих кольорів – рожевих, жовтих, синіх і червоних, що ніби спалахують у хаосі, імітуючи моментальне зіткнення чи романтичну мить, як описано в назві, без чітких контурів, але з динамічним рухом, що нагадує симфонічні хвили.

Мазки художника різкі й імпульсивні, з варіаціями товщини та швидкості, натхненними каліграфічним жестом, де лінії не випадкові, а гармонійно спрямовані на викриття джерел світла, створюючи флуоресцентне сяйво крізь темряву, що додає урочистості та сакральності сучасній абстракції; колірна палітра насичена, але м'яка, з переважанням пастельних тонів, що контрастують з глибокими тінями, підкреслюючи парадоксальну природу образів – одночасно хаотичну й упорядковану, – де порожнеча стає активним елементом, розширюючи обмежений формат до відчуття нескінченності, подібно до класичних китайських пейзажів.

Ця робота, як відображення внутрішнього досвіду митця, інтегрує елементи поезії Тан і Сун, з ритмом, натхненим класичною музикою, де емоції наростають і спадають як музичні рухи, а загальна стилістика втілює дитячу невинність у зображенні спогадів, перетворюючи абстракцію на невідому «землю дослідження», де культура, філософія та знання наповнюють полотно глибиною, викликаючи глибокі емоції через проявлення прихованого духовного ядра. Таким чином, живописний твір є важливим прикладом пізньої творчості Чу Де-Чуна, де формальні елементи – колір, лінія, структура – слугують виразом романтичного блаженства, досягають концептуальної єдності, що поєднує східну поетичність з західною експресивністю.

Треба зазначити, що назва картини «Мить блаженства» (або в інших джерелах «Побачене блаженство») підкреслює еволюцію в підході Чу Де-Чуна

до номінації своїх творів: у ранньому періоді (середина 1950–1960-ті роки), після переїзду до Європи та прийняття ліричної абстракції, митець часто уникав конкретних назв, надаючи перевагу безіменним роботам (наприклад, «Без назви» 1963 року) або простим нумераціям і датам (як «10 травня 1978» чи «Т13» 1993), що відображало фокус на чистій формі, геометричних структурах і експериментах з абстракцією, натхненних західними майстрами на кшталт Ніколя де Стаеля, без необхідності вербальної інтерпретації, дозволяючи глядачеві безпосередньо взаємодіяти з візуальними елементами твору.

Натомість у пізньому періоді (1980–2000 роки), після відновлення зв'язків з Китаєм і глибшої інтеграції східних коренів, назви стають більш символічними, поетичними та міждисциплінарними, часто посиляючись на китайську космологію, поезію чи музику як «Єдність елементів» («Les éléments confédérés», 1983–1984, алюзія на п'ять елементів природи (五行) та Симфонію №9 Бетховена «Ода радості») чи «Місяць» («La Lune», 1998, з цитатою з поеми Су Донгпо династії Північна Сун), що свідчить про трансформацію творчого мислення: від об'єктивної абстракції до суб'єктивного вираження внутрішньої пам'яті, емоцій і культурного синтезу, де назва слугує ключем до інтерпретації, посилюючи медитативний і ліричний характер робіт.

У випадку з проаналізованим живописним твором «Мить блаженства» поетична назва не лише втілює романтичну мить спалаху блаженства з глибин пам'яті, але й маркує цю еволюцію, перетворюючи абстракцію на персональний наратив, де вербальний елемент доповнює візуальний, роблячи твір вершиною зрілого стилю митця.

Паралельно у 2000-х роках митець активно розвивав інк-роботи (твори тушшю на папері, часто позначені як «encres» або «ink works»), що є поверненням до традиційної китайської техніки тушового живопису з елементами розмитих градацій туші, де спонтанний каліграфічний мазок поєднується з абстрактними формами. Яскравий приклад серія «Recent Ink

Works» (близько 2005), а також робота «La Lune» (близько 1998–2000-х, «інк» з кольоровими акцентами), що інтегрує поему Су Донгпо (Су Ши) з династії Північна Сун, де абстрактні форми безпосередньо пов'язані з літературними алюзіями, а прозорість шарів і варіації товщини ліній створюють ефект глибини та медитативності.

Іншим ключовим проектом митця стала співпраця з Manufacture de Sèvres (2007–2009), де Чу Де-Чун створив серію з понад п'ятдесяти порцелянових ваз [16], застосовуючи абстрактні мазки на тривимірні форми, що імітували динаміку його полотен у кераміці; ці роботи, з їх напівпрозорими шарами глазури в тонах снігу, золота та лазурі, були виставлені влітку 2009 року в Музеї Гіме (Musée Guimet) у Парижі, підкреслюючи перехід від двовимірної абстракції до об'ємних форм і розширюючи діалог між живописом та декоративним мистецтвом.

Паралелі в творчому розвитку Чу Де-Чуна та У Гуанчжуна, що розпочинали свій шлях в академії Ханчжоу, виявляються в їх спільному прагненні актуалізувати традиції китайського пейзажного живопису. Як зазначав У Гуанчжун, природа залишалася для нього джерелом натхнення та емоційним орієнтиром. Обидва митці, спираючись на позицію китайських інтелектуалів-літераторів, водночас виходили за межі традиційної форми через свободу абстрактного вираження, відкриваючи нову сторінку в історії сучасного китайського живопису.

### **Висновки до третього розділу.**

Творчість Чу Де-Чуна, У Гуанчжуна та Цзао Воу-Кі в китайсько-західному художньому діалозі ХХ століття визначається не як позиція «між двома культурами», а як активна точка перетину, де абстракція постає результатом внутрішньої еволюції східної традиції. Саме цей контекст дозволяє розглядати трансформацію пейзажної образності в їх творчості як закономірний процес, що поєднує історичну спадковість китайського живопису з можливостями сучасної художньої мови.

Абстрактні пейзажі У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі стають засобом трансформації традиційного китайського пейзажного живопису династій Тан і Сун у динамічні, нефігуративні форми, що зберігають сутність природи через ритм, колір і просторову гармонію, але переплавлені через призму абстрактного експресіонізму та ліричної абстракції, натхненної європейськими та американськими майстрами, формуючи унікальний «орієнтальний абстракціонізм», в якому пейзаж не імітує реальність, а виражає внутрішню емоційну та духовну інтерпретацію космосу, з акцентом на циклічність, порожнечу як активний елемент і спонтанний жест мазка, аналогічний каліграфічному письму.

У Гуанчжун, на відміну від емігрантів Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі, залишився в Китаї після революції 1949 року, що вплинуло на його «національний» синтез, де абстрактний пейзаж зводиться до суті через прості, потужні форми – точки, лінії та поверхні, що спрощують природні сцени до геометричних абстракцій, де традиційний китайський живопис тушшю переплітається з олією, створюючи ритмічні композиції з яскравими, насиченими тонами, що передають есенцію каналів, гір чи лісів без детальної репрезентації, підкреслюючи формальну чистоту та емоційну безпосередність, натхненну Сезанном і Матіссом, але з збереженням китайської інтерпретації реальності.

Чу Де-Чун, емігрувавши до Парижа в 1955 році, розвивав абстрактний пейзаж як поле багатшаровості та ритму, де каліграфічні елементи стали аналогом письма, а колірні градації – засобом створення ілюзії глибини та руху, синтезуючи західний експресіонізм з даоськими принципами гармонії та порожнечі, що розширює обмежений простір до нескінченності, з акцентом на геометричні лінії, натхненні китайською поезією та музикою.

Цзао Воу-Кі, також паризький емігрант з 1948 року, підносить абстрактний пейзаж до вершин емоційної та духовної інтенсивності через монументальні форми, де хаотичні, вихрові та потужні мазки створюють іммерсивні простори, натхненні китайською каліграфією та пейзажами, але з

західним акцентом на масштаб і колірну експресію, де лінії та плями не випадкові, а організовані для викриття внутрішнього космосу, з ритмом, що нагадує музичні симфонії, і порожнечю, що стає джерелом енергії, перевершуючи репрезентацію на користь універсальної духовності.

Загалом, ці три видатні представники китайського модернізму трансформують абстрактний пейзаж у культурному синтезі між Сходом і Заходом, де У Гуанчжун акцентує на національній есенціальності та формальній простоті, Чу Де-Чун – на багатошаровій медитативності та каліграфічній динаміці, а Цзао Воу-Кі – на емоційній іммерсії та монументальності. Їх роботи демонструють, як абстракція стає вираженням духовного ядра природи та людського досвіду.

## ВИСНОВКИ

1. Аналіз стану наукової розробленості проблеми свідчить про наявність значного масиву досліджень у китайській та західній історіографії при одночасній відносно недостатній розробці цієї теми у вітчизняному мистецтвознавстві. Існуючі праці переважно зосереджені на окремих аспектах творчості досліджуваних митців або на загальних процесах модернізації китайського живопису, тоді як специфіка жанру абстрактного пейзажу як цілісного мистецького явища залишається недостатньо дослідженою. Це обґрунтовує актуальність та наукову новизну пропонованого дослідження, спрямованого на систематичний аналіз феномена абстрактного пейзажу у творчості У Гуанчжуна, Чу Де-Чуна та Цзао Воу-Кі крізь призму взаємодії традиційних китайських та західних модерністських мистецьких практик.

2. Дослідження підтверджує, що звернення китайських митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття до абстракції не було випадковим, а стало логічним продовженням власної вікової традиції, де колір і лінія завжди були фундаментальними виразними засобами. Саме тому мова західного імпресіонізму, а згодом і абстракціонізму, з їх акцентом на чистоту кольору та пластику ліній, виявилася концептуально близькою для художників, що прагнули оновити національний живопис.

Аналіз пейзажної творчості китайських митців свідчить про те, що витоки абстрактного пейзажу в живописі формуються в межах традиції літераторського письма та каліграфії ще у період династичного Китаю. Абстрактні елементи в китайському живописі мають глибоку історичну традицію, що сягає танського періоду. Звернення Мі Фу, Дун Цічан, Цзін Хао, Фань Куан, Ші Тао та ін. до нефігуративних форм, «енергетичних полів» і ритмічних структур спирається на глибинну традицію китайського живопису, в якій каліграфія здавна виконувала роль первинної абстрактної мови. Абстракція постає в живопису Сходу органічною складовою національної

художньої мови, що зберігає актуальність і визначає напрями розвитку китайського мистецтва в глобальному контексті ХХ–ХХІ століть.

3. У дисертації акцентовано, що у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття європейсько-американська абстракція не була сприйнята китайськими художниками як чужа формальна система, що підлягає простому запозиченню. Вона стала каталізатором, який дозволив повернути давню традицію «шань-шуй» до її онтологічного кореня та водночас радикально оновити її мову.

Формальні відкриття Заходу – масштаб і всеосяжне поле Поллока, пастозна матеріальність де Сталя й Сулажа, перформативний жест Матъе, тілесно-агресивний мазок де Кунінга – були переосмислені не як мета сама по собі, а як сучасні технічні відповідники тисячолітніх китайських принципів: «одним подихом», потоку енергії «ци»; порожнечі, що породжує форму; художника, як «провідника космічного ритму». Західна традиція запропонувала китайським митцям різні концептуальні засади від самовираження до формального експерименту.

4. Китайський абстрактний пейзаж другої половини ХХ – початку ХХІ століття є унікальним синтезом: західні техніки дії й матеріальності стають інструментом для повернення до найдавнішої онтології «шань-шуй», а традиційна ідея «духу гір і вод» отримує глобальну, транснаціональну мову. У цьому синтезі абстракція перестає бути західним винаходом і перетворюється на універсальний спосіб сучасного вираження «вічного космосу».

Як результат, сформувався принципово новий тип пейзажу – це водночас відхід від простого відображення зовнішньої природи та від чистої безпредметності на користь безпосереднього втілення її сутності, енергії та ритму. У Гуанчжун переводить колірне поле де Сталя в «туш як фарбу-матерію», зберігаючи горизонтальну структуру сувою. Цзао Воу-Кі поєднує космічну порожнечу Поллока з даоською практикою Сунської доби. Чу Де Чун радикалізує жест Матъе й де Кунінга, але повертає його до каліграфічного акту й ритуалу «дескульптуризації», де форма виникає й одразу руйнується, залишаючи лише пульсуючий слід «ци».

5. Творчість У Гуанчжуна є унікальним синтезом китайської каліграфії та французького колоризму. Художник поєднав традиційне китайське розуміння лінії з європейським відчуттям кольору, створивши концепцію «одухотвореної форми» та принцип «схожості в не-схожості». Раціональність західної модерністської геометрії з медитативною спрямованістю і просторовою логікою традиційного китайського малярства еволюціонувала в живописі митця від спрощених природних форм раннього періоду до геометричних примітивів і кольорових плям у зрілій творчості.

Ранній період творчості У Гуанчжуна, що охоплює 1940-ві – 1950-ті роки, характеризується пошуком власного голосу в умовах взаємодії китайської та європейської мистецьких традицій. Перші експерименти з абстракцією в творчості художника датуються серединою 1950-х років і були пов'язані з його участю в паризькому мистецькому житті, ознайомлення з ташизмом та абстрактним експресіонізмом.

Розробка концепції «одухотвореної форми» стала найважливішим здобутком перехідного періоду та передбачала, що форма в мистецтві не є просто зовнішньою оболонкою, а несе в собі духовний зміст, енергію та внутрішнє життя. Принцип «схожості в не-схожості» став методологічною основою абстрактного пейзажу У Гуанчжуна. Цей принцип передбачав, що абстрактна форма може бути «схожою» на природний об'єкт не через зовнішню подобу, а через внутрішню відповідність енергії, ритму та духу.

Геометричні примітиви та кольорові плями стали формальними ознаками зрілого періоду творчості У Гуанчжуна. Абстрактні роботи цього часу побудовані на взаємодії простих геометричних форм (кіл, прямокутників, трикутників) та кольорових площин, що створюють складні просторові та емоційні ефекти. Звернення до архаїчних символів та каліграфічних знаків у пізній період творчості свідчило про прагнення митця відійти від сучасних мистецьких течій до глибшого занурення в культурну традицію. Митець звертався до давньокитайських символів (триграми, астрологічні знаки, архаїчні піктограми) інтегруючи їх у свої абстрактні композиції. Це звернення

було спробою архівізації універсального коду комунікації, що виходив за межі конкретної культурної традиції та був актуальним у глобальному контексті.

6. Творчість Цзао Воу-Кі демонструє еволюцію просторової організації від ієрогліфа до макрокосму. Архаїчні китайські символи (письмена-оракули) трансформуються у візуальну мову, що поєднує східну традицію з методами західного абстрактного експресіонізму.

Перший період творчості Цзао Воу-Кі (1940 – 1954 роки) перебував під впливом традиційного китайського мистецтва та європейського живопису. Художник поєднував класичну китайську каліграфію з європейськими техніками, створюючи твори, що містили елементи ієрогліфічного письма та натяки на фігуративне зображення. Другий період (1954–1970) ознаменувався остаточним формуванням абстрактного стилю та становленням художника як представника ліричного абстракціонізму. Після переїзду до Франції Цзао Воу-Кі познайомився з творчістю Поля Клеє, Василя Кандинського та інших європейських авангардистів, що суттєво вплинуло на його розвиток. Художник розробив власну техніку роботи з товстим шаром фарби, створюючи напружені, динамічні композиції з енергійними мазками. Його полотна цього періоду відзначаються інтенсивною кольоровою палітрою та експресіоністичною манерою виконання, що поєднувала енергію східної каліграфії з драматизмом західного експресіонізму.

Третій період (1970–2013) характеризується зверненням до теми «космічного простору» та «енергії всесвіту», що відповідає назві «макроекосм». Після 1970 року художник почав працювати над монументальними полотнами, де домінували глибокі сині та чорні тони, що символізували безодню космосу та первозданну матерію, Цзао Воу-Кі створював роботи великого формату, де простір полотна перетворювався на метафору «всесвіту, що розширюється». Його останні роботи з астрологічними символами та міфологічними образами продовжували досліджувати теми часу, пам'яті та буття, поєднуючи філософські роздуми з чистою візуальною поезією кольору та форми.

7. Абстракція Чу Де-Чуна демонструє еволюцію від фігуративності до абстракції, що є спільною траєкторією для всіх трьох митців. Діалог із творчістю Марка Ротко визначив один із напрямів творчості китайського абстракціоніста в контексті передачі світла та «космічної енергії». Митець розробив власну концепцію «світла як духу», що поєднує східну медитативність із західним експресіонізмом.

Перший період творчості митця (1950-ті–1960-ті роки) визначається формуванням художньої бази та пошуком власної ідентичності в умовах взаємодії китайської та західної мистецьких традицій. У цей період Чу Де-Чун перебував під впливом традиційного китайського живопису тушшю та європейського реалізму. Ключовою особливістю цього періоду є формування глибокого розуміння китайської естетики та філософії, зокрема концепції єдності людини з природою, що згодом трансформувалася в абстрактних роботах.

Другий період (1960-ті – 1980-ті роки) – характеризується остаточним формуванням абстрактного стилю та становленням художника як одного з провідних представників китайського абстрактного живопису. Під впливом творчості Марка Ротко, Барнета Ньюмена та інших представників кольорового поля живопису Чу Де-Чун почав розробляти власну концепцію світла та простору. Серед основних стилістичних особливостей цього періоду слід виділити: роботи з великими кольоровими площинами, де світло виступає як носій духовного змісту; поєднання східної концепції «ци» (життєвої енергії) із західними техніками роботи з кольором; розробка філософської системи «світла як духу». Звернення до традиційних китайських мотивів (гір, хмар, води) здійснювалося через призму абстракції, що сприяло формуванню нового типу «духовного пейзажу».

Третій період (1980-ті – 2010 рік) визначається подальшим розвитком концепції «космічного світла» та «медитативного простору». Основними характеристиками цього періоду є: розширення масштабів полотен та перетворення їх на своєрідні «внутрішні пейзажі» глядача; акцент на

медитативності та самозаглибленні; поєднання філософських концепцій даосизму та дзен-буддизму із сучасними західними мистецькими практиками; дослідження тем світла, часу та буття.

8. Аналіз творчості У Гуанчжуна, Цзао Воу-Кі та Чу Де-Чуна доводить, що митці репрезентують різні, але взаємодоповнюючі моделі синтезу східної та західної традицій в абстрактному живописі, що демонструє багатоваріантність можливих шляхів культурного діалогу. Спільним для всіх трьох художників є звернення до пейзажної образності в абстракції, збереження зв'язку із традиційним китайським пейзажем на рівні принципів композиції, трактування простору та відношення до природи.

Еволюція від фігуративності до абстракції є спільною траєкторією для всіх трьох митців, що свідчить про закономірність цього шляху в контексті китайського мистецтва ХХ століття. Прагнення до культурного діалогу визначає творчість митців, вони свідомо орієнтуються на поєднання традицій, що є характерним для періоду глобалізації мистецтва. Кожен із митців пропонує унікальне рішення проблеми поєднання різних мистецьких систем. Творчість китайських художників демонструє різноманітність можливостей культурного синтезу, що є важливим внеском у теорію та практику транскультурного мистецтва.

9. Дослідження сприяє вивченню неєвропейських традицій як рівноправних учасників світового мистецького процесу. Аналіз творчості видатних китайських митців дозволяє виявити механізми культурного обміну та трансформації, що є актуальним для розуміння сучасних процесів глобалізації культури. Дисертація відкриває перспективи для подальших наукових розвідок, зокрема для вивчення творчості інших художників Китаю, що працювали в руслі абстрактного пейзажу, а також для компаративного аналізу китайської абстракції з абстракціонізмом інших країн.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Abadie D., Contensou M. Zao Wou-Ki. Gennevilliers: Ars Mundi Editions, Les Maîtres de l'Art Collection. 1988. 128 p.
2. Aimé J. L'aventure prométhéenne de Georges Mathieu. Paris: Garde-temps. 2005. 176 p.
3. Bailey P. The Chinese Work-Study Movement in France. *The China Quarterly*. 2016. № 115. Pp. 441–461.
4. Bonnefoy Y. Zao Wou-Ki. Paris: La Différence / Enrico Navarra Editions. 1998. 381 p.
5. Bush S., Shih Hsio-yen. Early Chinese Texts on Painting. Harvard: Yenching Institute. 1985. 414 p.
6. Cabanne P. Chu Teh-Chun. Hardcover book. 2000. 245 p.
7. Cao Yiqiang. From Pollock to Zao Wou-Ki: The Transnational Flow of Abstract Expressionism. 2018. URL: <https://www.academia.edu/>
8. Cao Yiqiang. From Pollock to Zao Wou-Ki: The Transnational Flow of Abstract Expressionism. 2018. URL: <https://archive.blogs.harvard.edu/>
9. Célestin R., DalMolin E., You Wu. China's Encounter with Contemporary French Theory. *Contemporary French and Francophone Studies*. 2024. Vol. 28, No. 1. Pp. 1–8.
10. Chabrun Jean-François. Chu Teh-Chun. Paris: Galerie Henriette Gomès; Éditions de la Différence. 1974. 74 p.
11. Chalumeau Jean-Luc. Zao Wou-Ki: Ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi. Paris: Cercle d'Art Editions, «Découvrons l'Art» collection. 2001. 63 p.
12. Chau A. Paris and the Art of Transposition: Early Twentieth Century Sino-French Encounters. University of Michigan Press. 2024. 227 p.
13. Chen X. Chinese artist creates dialogue between East and West. *Global Times*. Sep 26. 2021. URL: <https://www.globaltimes.cn/page/202109/1235124.shtml>
14. Cheng F., Schneider P., Lescure J.; Maldonado G. Zao Wou-Ki. Paris: Jeu de Paume Editions. 2003. 242 p.

15. China online museum. Guo Xi. URL: <https://www.comuseum.com/painting/masters/guo-xi/>
16. Chu Teh-Chun (Chinese/French, 1920–2014). URL: <https://www.artnet.com/artists/chu-teh-chun/>
17. Chu Teh-Chun in Three Works: Symphonic, Calligraphic, Lyrical. URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/chu-teh-chun-in-three-works-symphonic-calligraphic-lyrical>
18. Chu Teh-Chun. Biography. URL: <https://chu-teh-chun.org/en/chu-teh-chun/biography/>
19. Chu Teh-Chun. Écrits. Paris: Galerie Lelong. 2005. 80 p.
20. Chu Teh-chun: All Wishes Come True. 2008. URL: <https://www.artsy.net/artwork/chu-teh-chunall-wishes-come-true>
21. Chu Teh-Chun's Abstract Landscapes Dazzle at a Rare Retrospective in Venice. URL: <https://news.artnet.com/art-world/chu-teh-chun-landscapes-venice-2486472>
22. Clarke D. Jackson Pollock and Chinese Abstraction. Orientations. 2003. URL: <https://www.orientations.com.hk/>
23. Corsano R. Chu Teh-Chun: Mémoire de l'Art. Milano: Skira. 2000. 260 p.
24. Curley J.J. Modernism and scienc. *Art history*. 2021. Vol. 44, is. 1. Pp. 130–162.
25. Daix P. Zao Wou-Ki, l'œuvre 1935–1993. Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes. 1994. 256 p.
26. De Vree Freddy. Zao Wou-Ki. Schelderode: Kunstforum / Albert van Wiemeersch Editions, Kunstpocket Serie 2. 1977. № 6. 64 p.
27. Delarge J. Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains. Paris: Gründ, Jean-Pierre Delarge. 2001. URL: [https://www.ledelarge.fr/16833\\_artiste\\_WU\\_Guanzhong](https://www.ledelarge.fr/16833_artiste_WU_Guanzhong)
28. Farrer A. Wu Guanzhong: A Twentieth-century Chinese painter. London: British Museum Press. 1992. 176 p.

29. Gladston P. Contemporary Chinese Art, Aesthetic Modernity and Zhang Peili: Towards a Critical Contemporaneity. Bloomsbury Academic. 2021. 248 p.
30. Harambourg L. Georges Mathieu. Neuchâtel: Ides et Calendes. 2001. 179 p.
31. Hay Jonathan. Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China. Cambridge: Cambridge University Press. 2001. 412 p.
32. Hearn M. Chinese Art: A critical history. Harvard: University Press. 2000. 368 p.
33. Helen Frankenthaler. URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/1348>
34. Ilaria M. S. The Space Between: Zao Wou-Ki's Life and Work. ZOLIMA. 2022. URL: [https://zolima\\_citymag.com/the-space-between-zao-wou-kis-lifeand-work/](https://zolima_citymag.com/the-space-between-zao-wou-kis-lifeand-work/)
35. Interwoven Visions: Exhibition of French and Chinese Academicians. Guangdong Museum of Art. 2025. URL: [https://www.gdmoa.org/english/Exhibition/Current/202501/t20250123\\_17970.shtml](https://www.gdmoa.org/english/Exhibition/Current/202501/t20250123_17970.shtml)
36. Jacometti Nesto. Catalogue raisonné de l'œuvre gravée et lithographiée de Zao Wou-Ki 1949–1954. Berne: Gutekunst & Klipstein. 1955. 86 p.
37. Kiyohiko Munakata. Ching Hao's «Pi-fa-chi»: A Note on the Art of Brush. *Artibus Asian Publishers*. 1973. Vol. 35, № 2/1. Pp. 5–19.
38. Kuo J. C. Abstract Painting: The Formation of New Aesthetics in Post-Mao China. Academia.edu. 2021. 52 p.
39. Kwai Fung Hin Gallery. Signifiants de l'informel: Zao Wou-Ki, Pollock and the New York School. 2020. URL: <https://www.kwaifunghin.com/>
40. Laude Jean. Zao Wou-Ki. Bruxelles: La Connaissance. 1974. 118 p.
41. Le Delarge. Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains. WU Guanzhong. 2001. URL: [https://www.ledelarge.fr/16833\\_artiste\\_WU\\_Guanzhong](https://www.ledelarge.fr/16833_artiste_WU_Guanzhong)
42. Levy Gorvy. Pierre Soulages. URL: [https://levygorvy.com/wp-content/uploads/2017/02/Soulages\\_Master-CV-2.pdf](https://levygorvy.com/wp-content/uploads/2017/02/Soulages_Master-CV-2.pdf)
43. Leymarie J. Zao Wou-Ki. Rizzoli. 1979. 330 p.

44. Leymarie Jean. Zao Wou-Ki. Paris: Cercle d'Art. 1989. 384 p.
45. Little S. Beyond the Brush: Contemporary Chinese Ink Painting. New York: China Institute Gallery. 2016. 300 p.
46. Milosevic I. Landscapes of the Mind: The Four Great Masters of the Yuan Dynasty and Wu Guanzhong. University of Bologna. 2014. 98 p.
47. Navarra E. Chu Teh-Chun: Works 1953–2000. New York: Enrico Navarra Gallery. 2000. 210 p.
48. Noël Bernard. Zao Wou-Ki, Grands Formats – Au bord du visible. Paris: Cercle d'Art Editions. 2000. 143 p.
49. Perrotin. П'єр Сулаж. URL: [https://www.perrotin.com/artists/Pierre\\_Soulages/165#press](https://www.perrotin.com/artists/Pierre_Soulages/165#press)
50. Pierre Soulages. Painting, 195x130 cm, May 1953. URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/3979>
51. Pierre Soulages. Painting, November 20, 1956 (Peinture, 20 novembre 1956). URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/3980>
52. Pradel Jean-Louis. Nous avons visité le Musée d'Orsay avec Pierre Soulages. *Paris: L'Événement du Jeudi*. 1987. Pp. 82–84.
53. Prizant E. National Paths and Prophecies: Wu Guanzhong, History, and the Global in early 1980s China. Asian Studies Senior Honors Thesis. 2012. 52 p.
54. Recent Works by Zao Wou-ki. Marlborough New York. URL: <https://www.asianart.com/exhibitions/zao/18.html>
55. Rosenberg, K. Rendering Chinese Landscapes With Hints of the West. 2012. URL: [https://www.nytimes.com/2012/07/20/arts/design/revolutionary-ink-wu-guanzhong-paintings-at-asia-society.html?\\_r=1&\\_t=29.12.2021](https://www.nytimes.com/2012/07/20/arts/design/revolutionary-ink-wu-guanzhong-paintings-at-asia-society.html?_r=1&_t=29.12.2021)
56. Roy Claude. Zao Wou-Ki. Paris: Georges Fall, «Le Musée de Poche» collection. 1957. 61 p.
57. Rue du Moulin Vert Exhibition. Kwai Fung Hin Gallery. 2018. URL: <https://www.kwaifunghin.com/exhibitions/24-rue-du-moulin-vert-kwai-fung-hin-art-gallery-g-f-20-ice/press/>

58. Schmitz-Grucker V. Chu Teh-chun: Red for Good Luck La Gazette Drouot. 2022. URL: <https://www.gazette-drouot.com/en/article/chu-teh -chun-3A-red-for-good-luck/31297>
59. Shui T., Wang H. The Complete Works of Wu Guanzhong. Hunan Fine Arts Publishing House. 2007. 354 p.
60. Soulages P. Lumiere du noir. Paris: Musees. 2001. 104 p.
61. Sturman P.C. Mi Fu: Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China. New Haven: Yale University Press. 1997. 272 p.
62. Sullivan M. Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary. Berkeley: University of California Press. 2006. 272 p.
63. Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art. University of California Press. 1989. 306 p.
64. Tan H. Researchon Wu Guanzhong's Oil Painting Art [D]. Nanjing University of the Arts. 2015. 34 p.
65. The Art Story. 2024. Zao Wou-Ki Paintings, Bio, Ideas. URL: <https://www.theartstory.org/artist/zao-wou-ki/>
66. Visite d'atelier: Un après-midi chez Pierre Soulages / Éditeur Claude Pommereau. Paris: Beaux Arts éditions. 2016. 51 p.
67. Wenhui S. Exhibition as Art Historical Space: The 1933 Chinese Art Exhibition in Paris. *The Art Bulletin*. 2021. Vol. 103, No. 3. Pp. 125–148.
68. Wu Guanzhong a Contemporary Chinese Artist / Lucy Lim. San Francisco: Chinese Culture Foundation of San Francisco. 1989. 183 p.
69. Wu Guanzhong. Essays on Chinese Painting. *Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House*. 1990. Pp. 45–52.
70. Wu Guanzhong. Hong Kong. URL: [https:// www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/hong-kong1997](https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/hong-kong1997)
71. Wu Guanzhong. The Great Wall (I). URL: <https://www.wikiart.org/en/wu-guanzhong/thegreat-wall-i-1986>
72. Wu T. H. Wu Guanzhong: Chinese Master Artist. *Arts of Asia*. 2012. № 2. Pp. 95–109.

73. Yang G. Research on the Development of Chinese Painting Under the Influence of Western Art Thought in the 1980s. 2025. URL: <https://j.ideasspread.org/>
74. Yang G. The imagery and abstraction trend of Chinese Contemporary Oil Painting. *Linguistics and Culture Review*. 2021. № 5 (S2). Pp. 454–471.
75. Yiqing Li. Abstract Painting: The Formation of New Aesthetics in Post-Mao China. *Modern Chinese Literature and Culture*. 2021. Vol.33, N 2. Pp. 49–98.
76. Zao Wou-kui. Heffel. URL: [https://www.heffel.com/Artist/5D5B5A5A/Wou-Ki\\_Zao](https://www.heffel.com/Artist/5D5B5A5A/Wou-Ki_Zao)
77. Zao Wou-Ki (1921–2013) Nocturne, 1955. Bonhams. URL: <https://preprod-www01.bonhams.com/auctions/21772/lot/8380/>
78. Zao Wou-kui. Catalogue d'exposition / d'Huart N., Guigon E., Huser F., Ucciani L. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern; Brussels: Musée d'Ixelles, L. 2001. 126 p.
79. Zao Wou-Ki: Zao Wou-Ki Solo Exhibition. 2009–2010. URL: <https://www.tinakengallery.com/en/exhibitions/90-zao-wou-ki-zao-wou-ki-solo-exhibition/>
80. Zhang Y. Wu Guanzhong's Artistic Career. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2021. Vol. 572. Pp. 340–347.
81. Zhao Mengfu. URL: <https://www.comuseum.com/painting/masters/zhao-mengfu/>
82. Бабунич Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник ЛНАМ*. 2022. № 49. С. 89–96.
83. Ван Ц. Зміни у парадигмі китайського пейзажного живопису (кінець 1970-х – початок 1990-х). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 6. С. 28–34.
84. Вейке В., Тарасов В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. № 50. С. 59–70.

85. Гу С. Науковий дискурс дослідження традиційного живопису Китаю в європейському та американському мистецтвознавстві. Дисертаційне дослідження. ХДАДМ: Харків. 2021. 340 с.
86. Ке С. Унікальні стилістичні особливості китайського олійного живопису: європейський вплив. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. № 14. С. 135–141.
87. Ковальова М., Лю Ф. Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст.: традиційні та інноваційні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33, Том 1. С. 68–75.
88. Корнев А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 57. Т. 1. С. 137–143.
89. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 185–191.
90. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. № 75, Т. 1. С. 122–129.
91. Котляр Є., Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Вип. 50. С. 38–47.
92. Котляр Є., Чжижун Г. Джузеппе Кастільоне та формування нового канону жіночого портрету у китайському живописі XVIII століття. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. *Мистецтвознавство*. 2018. № 2 (Вип. 39). С. 276–295.
93. П'єр Сулаж. URL: <https://www.artnet.com/artists/pierre-soulages/>

94. Павельчук І.А. Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ століття: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку. Дисертація. Львів. 2020. 614 с.
95. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 54–60.
96. Сунь К. Традиції європейського реалістичного мистецтва у китайському живописі ХХ – початку ХХІ століття. Дисертаційне дослідження. Київ. 2018. 294 с.
97. Токар М. І., Чжу Ц. Абстрактний пейзаж в китайському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: Синтез східної естетики та західної форми (У Гуанчжун, Чу Де-Чун, Цзао Воу-Кі). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 5. С. 218–224.
98. Хао Сяо Х. Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві ХХ ст. Автореферат дисертаційного дослідження. Львівська національна академія мистецтв. Львів. 2015. 20 с.
99. Чжу Ц. Творчі пошуки китайських живописців другої половини ХХ століття: У Гуаньчжун, Чжу Децюнь, Зао Ву-Кі. *Art and design*. 2023. № 2. С. 237–248.
100. Чжу Цзяньсюнь. Використання принципів У Гуанчжуна у формуванні нової національної школи олійного живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70, том 2. С. 130–135.
101. 乔 治强. 中国近代绘画社团研究 浙江大学博士学位论文. 2005. [Цяо Чжицян. Дослідження сучасних китайських малярських товариств. Докторська дисертація. Чжецзянський університет. 2005].
102. 保利香港 2018 春拍推出吴冠中八九十年代水墨精品. 2018. [На весняному аукціоні Poly Auction Hong Kong 2018 року будуть представлені вишукані картини тушшю У Гуанчжуна 1980-х та 90-х років. 2018]. URL: <https://www.rmzxw.com.cn/c/2018-03-29/2010871.shtml?n2m=1>

103. 刘钺. 《左杭州·右巴黎：西湖画派 6 人集论》. 北京：中国现代出版社. 2021 年. 第 211 页 和第 256 页. [Лю Юе. Ліворуч Ханчжоу, праворуч Париж: збірка есе про шістьох художників Західно-Лейкської школи. Пекін: Китайська сучасна преса. 2021. С. 211–256].
104. 刘龙. 1.66 亿！保利秋拍吴冠中毕生代表作《双燕》组画顺利易手. 2018. [Лю Лонг. Серія шедеврів У Гуанчжуна «Подвійні ластівки» успішно продана на осінньому аукціоні Poly Auction за 166 мільйонів юанів. 2018]. URL: <https://www.rmzxw.com.cn/c/2018-12-07/2235549.shtml>
105. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社. 2016. 544 頁. [Лю Чунь. Історія китайського олійного живопису. Пекінське видавництво. 2016. 544 с.].
106. 吴冠中. 关于抽象美. 美术. 1980. 年第 11 号. [У Гуанчжун. Про абстрактну красу. *Образотворче мистецтво*. № 11. 1980].
107. 吴冠中. 内容决定形式. 美术. 1981. 年第 3 号. [У Гуанчжун. Зміст визначає форму. *Образотворче мистецтво*. № 3. 1981].
108. 吴冠中. 绘画的形式美. 美术. 1979. 年第 5 号. [У Гуанчжун. Формальна краса живопису. *Образотворче мистецтво*. № 5. 1979].
109. 妙合神離—董其昌書畫特展. [Ідеальний союз духів та духів: спеціальна виставка каліграфії та живопису Дун Цічана]. URL: <https://www.kobo.com/us/en/ebook/aWe1c7e9XjOxpGtqhDiUjA?srsltid>
110. 孙晓飞. 百年巨匠林风眠北京. 文物出版社. 2017. 共 202 页. [Сунь Сяофей. Лін Фенмян, майстер століття. Пекін. Видавництво «Культурні реліквії». 2017. 202 с.].
111. 宋永进. 林风眠当时为何画“黑画”? 2018. [Сонг Йонджин. Чому Лін Фенмян малював «чорні картини» в той час? 2018]. URL: <https://culture.china.com/art/11159887/20180129/32020422.html>
112. 常心愿. 20 世纪 80 年代以来山水画现代转型研究. 云南师范大学出版社. 昆明市. 2021. 年第 08 期. 页 63. [Чан Сіньюань. Дослідження сучасної

- трансформації пейзажного живопису з 1980-х років. *Видавництво Юньнанського педагогічного університету, Куньмін*. 2021. Вип. 8. С. 63].
113. 朱建高. 吴冠中艺术教育思想探析. *艺术教育研究*. 2014. 34–35 页. [Чжу Цзяньгао. Дослідження художньо-освітньої думки У Гуанчжуна. *Дослідження художньої освіти*. 2014. С. 34–35].
114. 李玉珉, 何炎泉, 邱士華. 妙合神離: 董其昌書畫特展. 台北: 故宫博物院. 2016. 399 页. [Лі Юмін, Хе Яньцюань, Цю Шихуа. Ідеальний союз: спеціальна виставка каліграфії та живопису Дун Цічана. Тайбей: Національний палац-музей. 2016. 399 с.].
115. 林风眠. 中国画的透视. *中国报纸《透视》*. 1933. 第 1 期. [Лін Фенмян. Перспектива в китайському живописі. *Перспектива (китайська газета)*. 1933. Випуск 1].
116. 林风眠. 艺术的艺术与社会的艺术. 广州. 新世纪出版社. 1927. 210 页. [Лін Фенмян. Мистецтво мистецтва та мистецтво суспільства. Гуанчжоу: Преса нового століття. 1927. 210 с.].
117. 水天中. 吴冠中和他的艺术. *文艺研究*. 2007. 第 3 期. 页. 132–136. [Шуй Тяньчжун. У Гуанчжун і його мистецтво. *Літературознавство*. 2007. № 3. С. 132–136].
118. 水天中. 吴冠中和他的艺术. *美术*. 2010. 第 9 期. 页. 45–59. [Шуй Тяньчжун. У Гуанчжун та його мистецтво. *Мистецтво*. 2010. № 9. С. 45–59].
119. 王承昊. 传统之根 – 试论赵无极, 朱德群, 吴冠中的中国艺术精神. *文艺争鸣*. 2010. 年第 4X 期. 页. 100–102. [Ван Ченхао. Коріння традиції: про китайський художній дух Цзао Воу-Кі, Чу Де-Чуна та У Гуанчжуна. *Літературні дебати*. 2010. Вип. 4X. С. 100–102].
120. 穆甜甜, 徐阳. 吴冠中先生的创作之路与艺术教育思想. *温州大学, 温州*. 2019. 第 458 期. 页 74–75. [Му Тяньтянь, Сюй Ян. Творчий шлях пана У Гуанчжуна та філософія художньої освіти. *Університет Веньчжоу, Веньчжоу*. 2019. Випуск 458. С. 74–75].

121. 邢晓舟. 赵无极艺术历程寻踪. *美术观察*. 1998. № 10. 页. 73–74 [Сін Сяочжоу. Слідами мистецької подорожі Цзао Воу-Кі. *Мистецькі спостереження*. 1998. № 10. С. 73–74].
122. 邵丹. 吴冠中先生对中国当代艺术贡献的看法. *艺术评论*. 2014. 第 9–11 页. [Шао Дань. Погляди на внесок пана У Гуанчжуна в сучасне китайське мистецтво. *Арт-огляд*. 2014. С. 9–11].
123. 阮梅. 试析吴冠中与朱德群油画中的山水精神. *中州学刊*. 2023. № 8. 页. 160–164. [Жуань Мей. Аналіз пейзажного духу в олійних картинах У Гуанчжуна та Чу Де-Чуна. *Журнал Чжунчжоу*. 2023. № 8. С. 160–164].
124. 陈独秀. 美术革命·答吕澂「J」. *新青年*. 1917. 第 6 页. [Чень Дусю. Мистецька революція. Відповідь Лу Чену. *Нова молодь*. 1917. С. 6].
125. 顾村言. “画圣”或“恶霸”：百年来董其昌巨大毁誉变化的背后. 2016. [Гу Цуньян. «Малювання святого» або «Хуліган»: причини величезних змін у репутації та авторитеті Дун Цічана протягом останнього століття. 2016]. URL: [https://guoxue.ifeng.com/a/20160609/48948081\\_1.shtml](https://guoxue.ifeng.com/a/20160609/48948081_1.shtml)
126. 鲁虹. 中国当代艺术 30 年： 1978–2008. 北京：湖南美术出版社. 2013. 566 页. [Лю Чун. Сучасне китайське мистецтво 30 років: 1978–2008. Пекін: Видавництво образотворчих мистецтв Хунаня, 2013. 566 с.].
127. 齐白石书画院院长-少白汤发周分享：嘉德拍卖中的吴冠中版画专场. [Директор Академії живопису та каліграфії Ці Байші Тан Фачжоу розповідає: гравюри У Гуанчжуна на аукціоні China Guardian]. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1687481775712025938&wfr=spider&for=pc>

**ДОДАТОК А**  
**СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ**

1. Лл. 2.1.1. Цзін Хао. Потоки та гори без кінця («Карти Куанлу»). Підвісний сувій. Чорнило на шовку. 185,9х 106,8. Національний палац-музей Тайбею.
2. Лл. 2.1.2. Цзін Хао. Потоки та гори без кінця. Фрагмент. Підвісний сувій. Чорнило на шовку. 185,9х 106,8. Національний палац-музей Тайбею.
3. Лл. 2.1.3. Го Сі. Рання весна. 1072. Папір, туш. Національний палацовий музей Тайбею.
4. Лл. 2.1.4. Го Сі. Кам'яниста рівнина та далекий обрій. 1078. Папір, туш. 120,8х167,7. Національний палацовий музей Тайбею.
5. Лл. 2.1.5. Фань Куан. Мандрівники серед гір і струмків. Кінець Х–початок ХІ ст. Папір, туш. 206,3х103,3. Національний палацовий музей Тайбею.
6. Лл. 2.1.6. Фань Куан. Мандрівники серед гір і струмків. Кінець Х–початок ХІ ст. Фрагмент. Папір, туш. 206,3х103,3. Національний палацовий музей Тайбею.
7. Лл. 2.1.7. Мі Фу (приписується). Пейзаж. Кінець ХІ ст. Папір, туш. 116х38. Приватна колекція.
8. Лл. 2.1.8. Дун Цічан. Солом'яна зала Ваньлуань. 1597. Чорнило на папері. 143,5х51. Приватна колекція.
9. Лл. 2.1.9. Дун Цічан. Пейзаж: Стародавні дерева та чисті струмки. Кінець ХVІ–початок ХVІІ ст. Папір, чорнило. 183,5х78,3. Приватна колекція.
10. Лл. 2.1.10. Чжао Менфу. Осінні барви на горах Ке та Хуа. 1295. Чорнило та колір на папері. 28,4х90,2. Національний палацовий музей Тайбею.
11. Лл. 2.1.11. Чжао Менфу. Цар Драконів віддає шану. Кінець ХІІІ початок ХІV ст. Папір, туш, колір. 178,5х115,4. Музей образотворчого мистецтва, Бостон.
12. Лл. 2.1.12. Чжу Да. Пейзаж. 1650–1705. Папір, туш, колір. 23,2х28,1. Колекція академії мистецтв Гонолулу.

13. Лл. 2.1.13. Ші Тао. Кольори дикої природи. Одна з робіт з альбому із дванадцяти аркушів. 1642-1707. Папір, туш, колір. 27,6x21,6. Метрополітен-музей, Нью-Йорк.
14. Лл. 2.1.14. Ші Тао. Поетичне відчуття Тао Юаньміна. Одна з робіт з альбому із дванадцяти аркушів. 1642-1707. Папір, туш, колір. 25x25. Музей палацу, Пекін.
15. Лл. 2.2.1. Сулаж П'єр. Картина 260 x 202 см, 19 червня 1963 року. 1963. Полотно, олія. 260x202. Центр колекції Помпиду, Національний музей сучасного мистецтва.
16. Лл. 2.2.2. Сулаж П'єр. Живопис. 1985. Полотно, олія. 324x362. (4 елементи 81x362). Центр колекції Помпиду, Національний музей сучасного мистецтва.
17. Лл. 2.2.3. Сулаж П'єр. Живопис. 20 листопада 1956 р. 1956. Полотно, олія. 194,9x130,2. Музей Соломона Гугенхайма, Нью-Йорк.
18. Лл. 2.2.4. Сулаж П'єр. Живопис. Травень 1953 р. 1953. Полотно, олія. 196,5x130,2. Музей Соломона Гугенхайма, Нью-Йорк.
19. Лл. 2.2.5. Ніколя де Сталь. Фігура біля моря. 1952. Полотно, олія. 161,5x129,5. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Дюссельдорф.
20. Лл. 2.2.6. Ніколя де Сталь. Пейзаж Провансу. 1953. Полотно, олія. 81x65. Приватна колекція.
21. Лл. 2.2.7. Жорж Мат'є. Живопис. 1952. Полотно, олія. 200x299,7. Музей Соломона Р. Гугенхайма, Нью-Йорк.
22. Лл. 2.2.8. Жорж Мат'є. Без назви. 1959. Полотно, олія. 96,5x161,3. Музей Соломона Р. Гугенхайма, Нью-Йорк.
23. Лл. 2.2.9. Джексон Поллок. Без назви (зелено-срібний). Близько 1949 р. Алкідна емаль, олія та алюмінієва фарба на картоні. 57,8x 78,1. Музей Соломона Р. Гугенхайма, Нью-Йорк.
24. Лл. 2.2.10. Джексон Поллок. Номер 18. 1950. Олія та емаль на мазоніті. 56x56,7. Музей Соломона Р. Гугенхайма, Нью-Йорк.

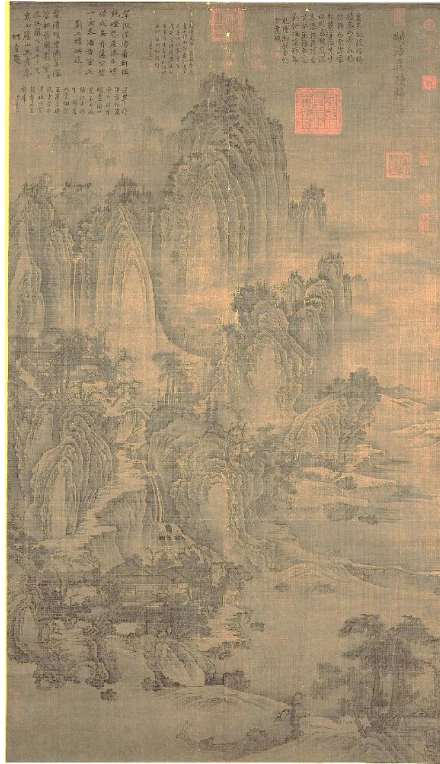
25. Лл. 2.2.11. Віллем де Кунінг. Абстракція. 1949–1950. Олія та олеорезин на картоні. 41x49. Національний музей Тіссена-Борнеміси, Мадрид.
26. Лл. 2.2.12. Віллем де Кунінг. Композиція. 1955. Олія, емаль та вугілля на полотні. 201x175,6. Приватна колекція
27. Лл. 2.2.13. Марк Ротко. Без назви (Зелений на бордовому). 1961. Змішана техніка на полотні. 258x229. Національний музей Тіссена-Борнеміси, Мадрид.
28. Лл. 2.2.14. Марк Ротко. № 46 (Чорний, охра, червоний поверх червоного). 1957. Олія на полотні. 252x207. Музей сучасного мистецтва (МОСА) у Лос-Анджелесі.
29. Лл. 2.2.15. Хелен Франкенталер. Канал. 1963. Полотно, акрил. 208,3x146,1. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк.
30. Лл. 3.1.1. У Гуанчжун. Храм Ташилхунпо. 1961. Полотно, олія. 46x122. Колекція Музею мистецтв Гонконгу.
31. Лл. 3.1.2. У Гуанчжун. Сніг у гірському селі. 1964. Полотно, олія. 91,5x91,5. Приватна колекція.
32. Лл. 3.1.3. У Гуанчжун. Гірське село Гуйліня. 1972. Полотно, олія. 90x90. Приватна колекція.
33. Лл. 3.1.4. У Гуанчжун. Гуси на озері Тайху. 1970-і рр. Картон, олія. 44x59,5. Національний музей Китаю.
34. Лл. 3.1.5. У Гуанчжун. Велика стіна. 1986. Папір, туш, акварель. 121,5x64. Приватна колекція.
35. Лл. 3.1.6. У Гуанчжун. Гонконг. 1997. Папір, туш, акварель. 48x45. Приватна колекція.
36. Лл. 3.1.7. У Гуанчжун. Весняний вітер. 2001. Шовкографія. 60x57. Приватна колекція.
37. Лл. 3.1.8. У Гуанчжун. Покинутий човен. 1998. Полотно, олія. 80x100. Приватна колекція.
38. Лл. 3.1.9. У Гуанчжун. Весняна пісня. 2007. Чорнило та колір на папері. 75x57. Приватна колекція.

39. Лл. 3.1.10. У Гуанчжун. Токіо вночі. 1990. Полотно, олія. 40,5х31,5. Приватна колекція.
40. Лл. 3.1.11. У Гуанчжун. Безсонне місто. 1999. Туш та колір на папері. 60х48. Приватна колекція.
41. Лл. 3.1.12. У Гуанчжун. Гонконг. 1991. Туш та колір на папері. 97,5х68,2. Приватна колекція.
42. Лл. 3.1.13. У Гуанчжун. Ніч у Гонконзі. 1990. Колотипний відбиток на рисовому папері з підписом художника. 82,7х83,5. Приватна колекція.
43. Лл. 3.1.14. У Гуанчжун. Селище Чжоу. 1997. Полотно, олія. 148х297. Приватна колекція.
44. Лл. 3.1.15. У Гуанчжун. Селище Чжоу. 1986. Папір, туш, колір. Приватна колекція.
45. Лл. 3.1.16. У Гуанчжун. Ставок з лотосами навесні та восени. 1996. Полотно, олія. 92х73. Приватна колекція.
46. Лл. 3.1.17. У Гуанчжун. Ставок з лотосами. 1997. Туш та колір на папері. 144х368,5. Приватна колекція.
47. Лл. 3.1.18. У Гуанчжун. Вечірній дзвін. 2006. Полотно, олія. 48х59. Китайський художній музей (Шанхай).
48. Лл. 3.2.1. Цзао Воу-Кі. Зелене місто. 1952. Полотно, олія. 130х150. Приватна колекція.
49. Лл. 3.2.2. Цзао Воу-Кі. Великий корабель заходить у гавань. 1952. Полотно, олія. 47х57. Приватна колекція.
50. Лл. 3.2.3. Цзао Воу-Кі. Без назви (Похорон). 1949. Полотно, олія. 87,5х131. Приватна колекція.
51. Лл. 3.2.4. Цзао Воу-Кі. 16.5.66. 1966. Полотно, олія. 195х130. Приватна колекція.
52. Лл. 3.2.5. Цзао Воу-Кі. 25.11.71. 1971. Полотно, олія. 54х65. Приватна колекція.
53. Лл. 3.2.6. Цзао Воу-Кі. Пам'яті Мей (10 березня 1972 р.).1972. Полотно, олія. 200х526. Національний музей сучасного мистецтва, Париж.

54. Лл. 3.2.7. Цзао Воу-Кі. Присвячення Матіссу – 02.02.86. 1986. Полотно, олія. 162x130. Національний музей сучасного мистецтва, Париж.
55. Лл. 3.2.8. Цзао Воу-Кі. Весіннє цвітіння персика. 5.11.93. 1993. Полотно, олія. 116x89. Приватна колекція.
56. Лл. 3.2.9. Цзао Воу-Кі. 31.08.2001 – 09.09.2002. 2002. Полотно, олія. 130x162. Приватна колекція.
57. Лл. 3.2.10. Цзао Воу-Кі. 12.02.2004 – 12.02.2004: Туманний червоний, білий та синій. 2004. 150x162,5. Приватна колекція.
58. Лл. 3.3.1. Чу Де-Чун. Гора восьми безсмертних. 1954. Дерев'яна дошка, олія. 45x52,5. Приватна колекція.
59. Лл. 3.3.2. Чу Де-Чун. Композиція. 1958. Полотно, олія. 81x100. Приватна колекція.
60. Лл. 3.3.3. Чу Де-Чун. Композиція. 1959. Полотно, олія. 130x80. Приватна колекція.
61. Лл. 3.3.4. Чу Де-Чун. № 36. 1959. Полотно, олія. 81x100. Приватна колекція.
62. Лл. 3.3.5. Чу Де-Чун в галереї Legendre. 1958. Фотографія.
63. Лл. 3.3.6. Чу Де-Чун. Блискучий. 1984. Полотно, олія. 33x41. Приватна колекція.
64. Лл. 3.3.7. Чу Де-Чун. Зимова комбінація. 1985. Полотно, олія. 81x65. Приватна колекція.
65. Лл. 3.3.8. Чу Де-Чун. Без назви. 1975. Полотно, олія. 92x72. Приватна колекція.
66. Лл. 3.3.9. Чу Де-Чун. Без назви. 1982. Полотно, олія. 146x113. Приватна колекція.
67. Лл. 3.3.10. Чу Де-Чун. Нерозкритий кришталь. 1998–1999. Полотно, олія. 200x200. Приватна колекція.
68. Лл. 3.3.11. Цянь Сюань. Пейзаж (Палац Ганьцюань). Друга половина XIII ст. Шовк, чорнило. 35x28. Приватна колекція.

69. Лл. 3.3.12. Цянь Сюань. Проживання в горах Фую. Друга половина 13 ст. Туш і колір на папері. 29,6x98,7. Шанхайський музей.
70. Лл. 3.3.13. Цянь Сюань. Проживання в горах Фую. Фрагмент. Друга половина 13 ст. Шанхайський музей.
71. Лл. 3.3.14. Чу Де-Чун. Мить блаженства. 2003. Полотно, олія. 114x146. Приватна колекція.

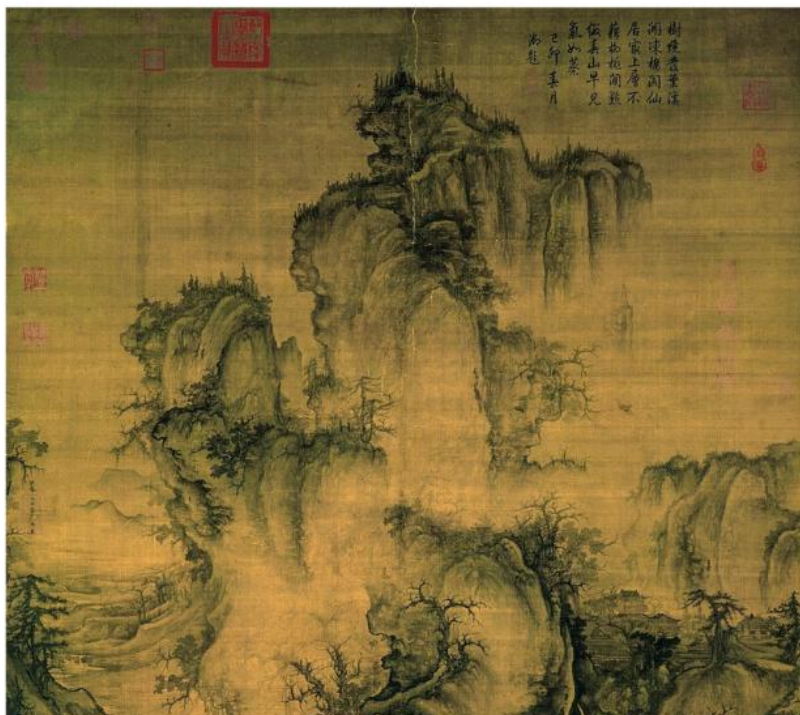
**ДОДАТОК В.**  
**АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ**



Іл. 2.1.1. Цзін Хао. Потіки та гори без кінця («Карти Куанлу»)



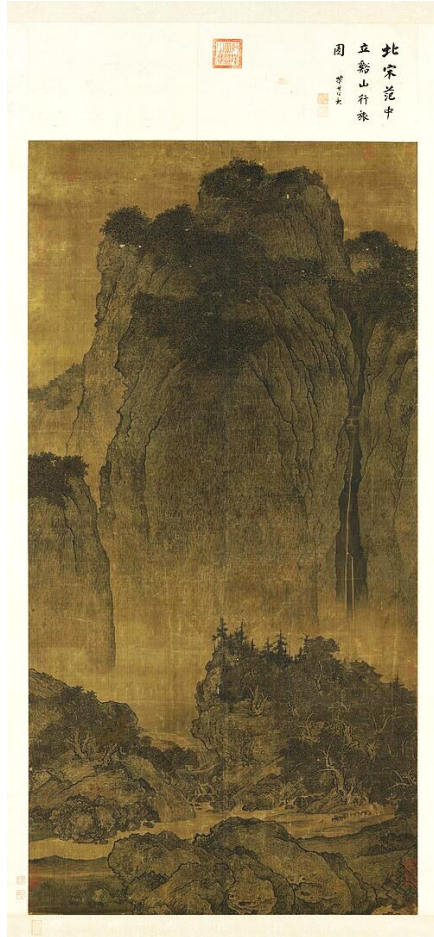
Іл. 2.1.2. Цзін Хао. Потіки та гори без кінця (фрагмент)



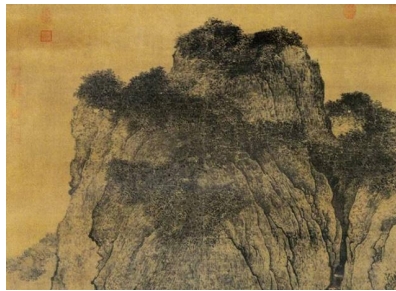
Лл. 2.1.3. Го Сі. Рання весна. 1072



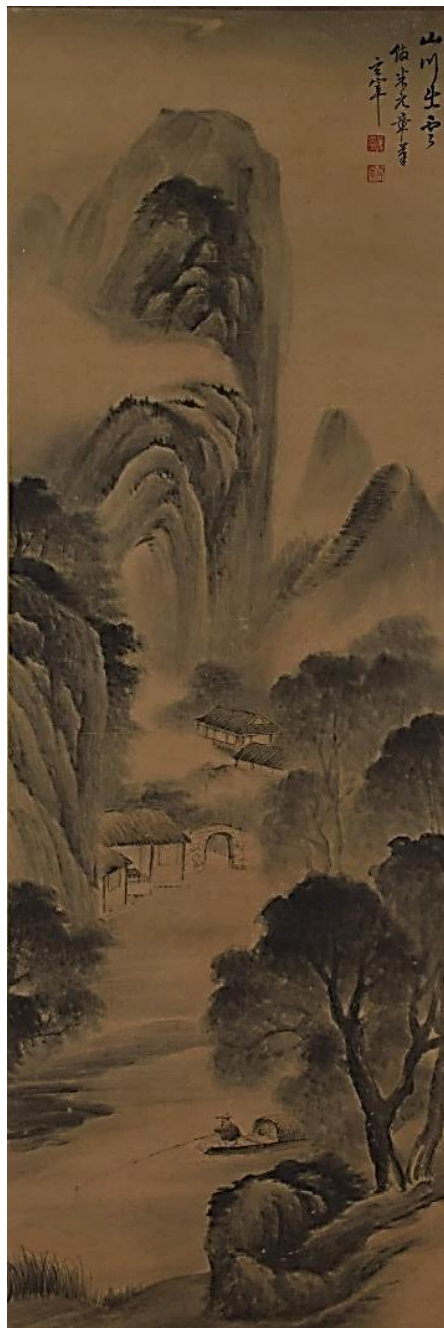
Лл. 2.1.4. Го Сі. Кам'яниста рівнина та далекий обрій. 1078



Іл. 2.1.5. Фань Куан. Мандрівники серед гір і струмків. Кінець X–поч. XI ст.



Іл. 2.1.6. Фань Куан. Мандрівники серед гір і струмків. Кінець X–поч. XI ст.  
(Фрагмент)



Іл. 2.1.7. Мі Фу (приписується). Пейзаж. Кінець XI ст.



Лл. 2.1.8. Дун Цічан. Солом'яна зала Ваньлуань. 1597

Лл. 2.1.9. Дун Цічан. Пейзаж: Стародавні дерева та чисті струмки. Кінець XVI–початок XVII ст.



Лл. 2.1.10. Чжао Менфу. Осінні барви на горах Ке та Хуа. 1295



Іл. 2.1.11. Чжао Менфу. Цар Драконів віддає шану. Кінець XIII початок XIV ст.

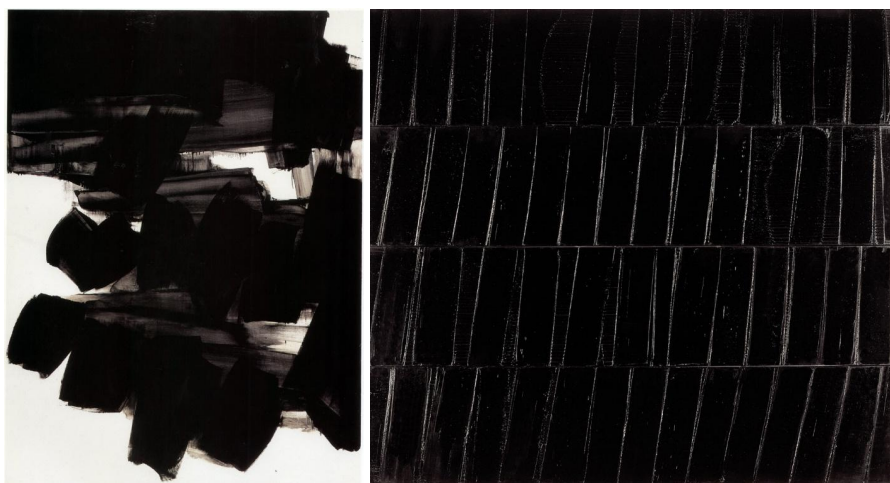


Іл. 2.1.12. Чжу Да. Пейзаж. 1650–1705



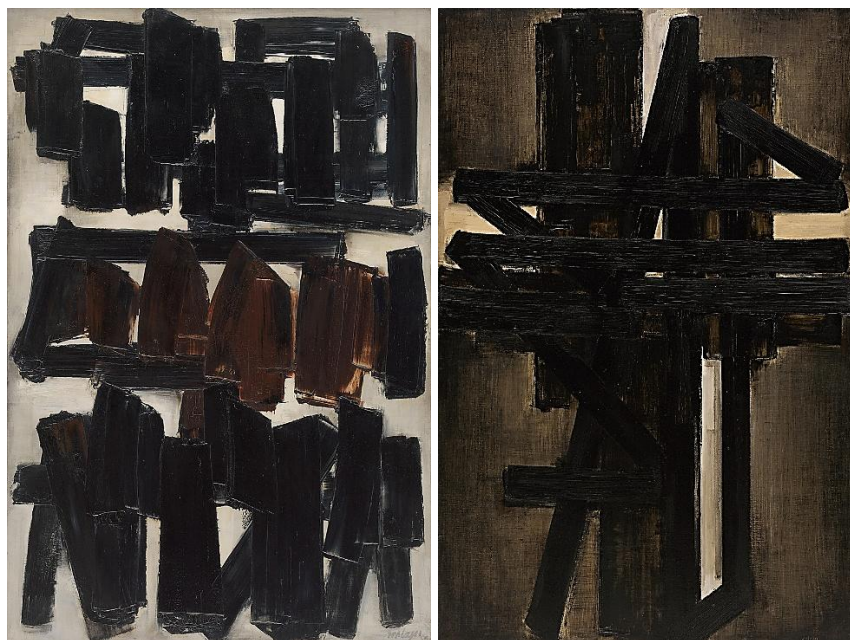
Іл. 2.1.13. Ші Тао. Кольори дикої природи. 1642-1707

Іл. 2.1.14. Ші Тао. Поетичне відчуття Тао Юаньміна. 1642-1707



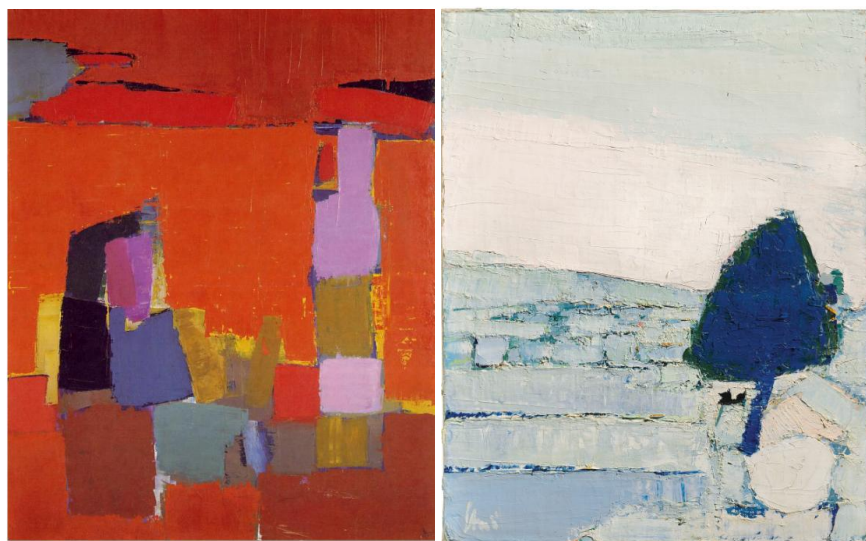
Іл. 2.2.1. Сулаж П'єр. Картина 260 x 202 см, 19 червня 1963 року. 1963

Іл. 2.2.2. Сулаж П'єр. Живопис. 1985



Іл. 2.2.3. Сулаж П'єр. Живопис. 20 листопада 1956 р. 1956

Іл. 2.2.4. Сулаж П'єр. Живопис. Травень 1953 р. 1953



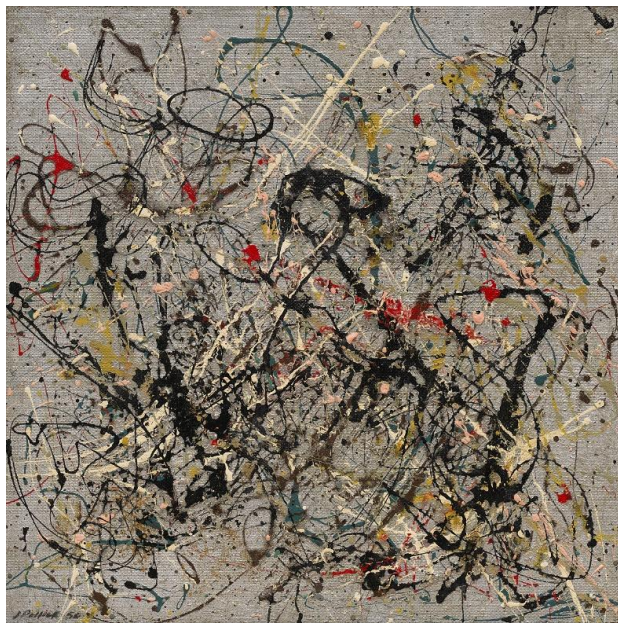
Іл. 2.2.5. Ніколя де Сталь. Фігура біля моря. 1952

Іл. 2.2.6. Ніколя де Сталь. Пейзаж Провансу. 1953



Іл. 2.2.7. Жорж Матъе. Живопис.1952

Іл. 2.2.8. Жорж Матъе. Без назви.1959



Іл. 2.2.9. Джексон Поллок. Без назви (зелено-срібний). Близько 1949

Іл. 2.2.10. Джексон Поллок. Номер 18. 1950



Іл. 2.2.11. Віллем де Кунінг. Абстракція. 1949–1950

Іл. 2.2.12. Віллем де Кунінг. Композиція. 1955

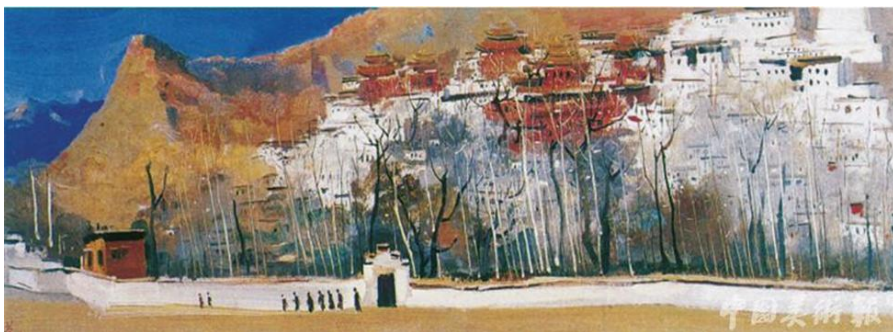


Іл. 2.2.13. Марк Ротко. Без назви (Зелений на бордовому). 1961

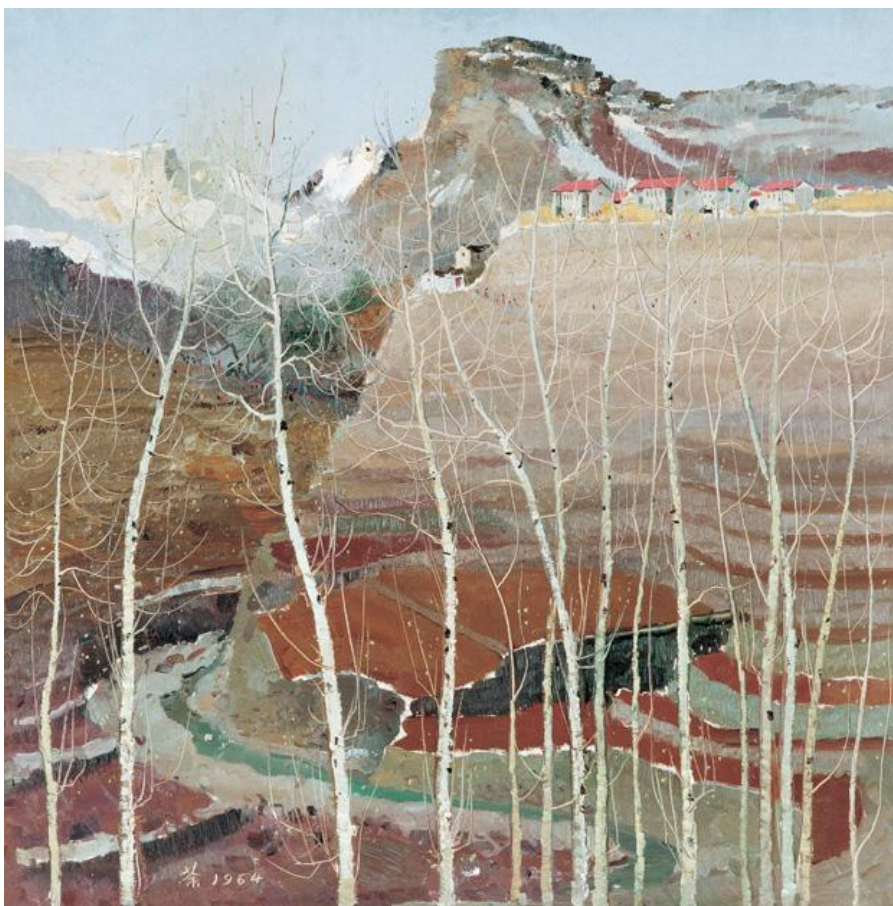
Іл. 2.2.14. Марк Ротко. № 46 (Чорний, охра, червоний поверх червоного). 1957



Іл. 2.2.15. Хелен Франкенталер. Канал. 1963



Іл. 3.1.1. У Гуанчжун. Храм Ташилхунпо. 1961



Іл. 3.1.2. У Гуанчжун. Сніг у гірському селі. 1964



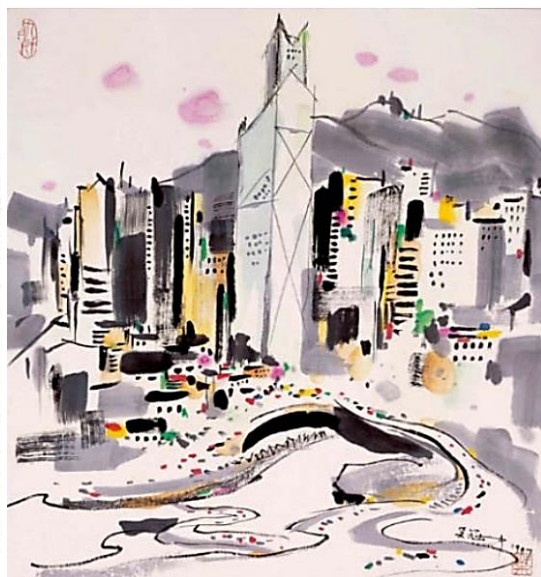
Іл. 3.1.1.3. У Гуанчжун. Гірське село Гуйліня. 1972



Іл. 3.1.1.4. У Гуанчжун. Гуси на озері Тайху. 1970-і рр.



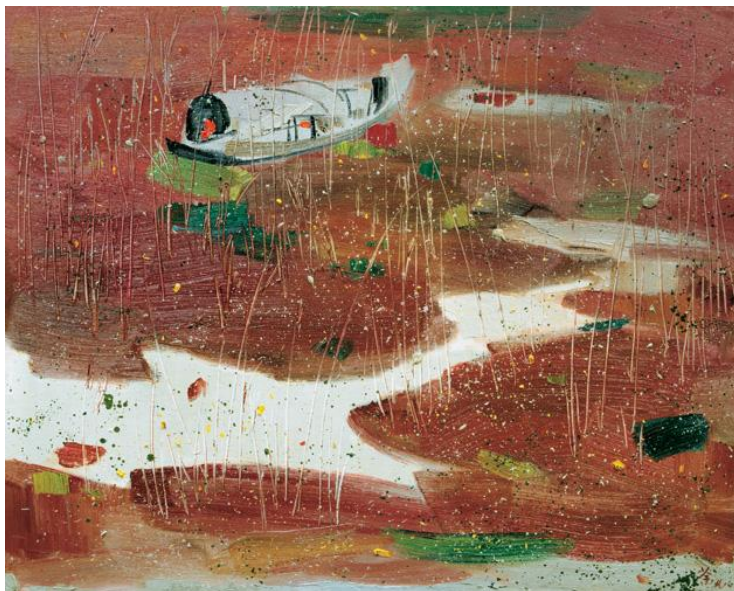
Іл. 3.1.5. У Гуанчжун. Велика стіна. 1986



Іл. 3.1.6. У Гуанчжун. Гонконг. 1997



Іл. 3.1.7. У Гуанчжун. Весняний вітер. 2001



Іл. 3.1.8. У Гуанчжун. Покинутий човен. 1998

Іл. 3.1.9. У Гуанчжун. Весняна пісня. 2007



Іл. 3.1.10. У Гуанчжун. Токіо вночі. 1990



Іл. 3.1.11. У Гуанчжун. Безсонне місто. 1999



Іл. 3.1.12. У Гуанчжун. Гонконг. 1991



Іл. 3.1.13. У Гуанчжун. Ніч у Гонконзі. 1990



Іл. 3.1.14. У Гуанчжун. Селище Чжоу. 1997



Іл. 3.1.15. У Гуанчжун. Селище Чжоу. 1986



Іл. 3.1.16. У Гуанчжун. Ставок з лотосами навесні та восени. 1996



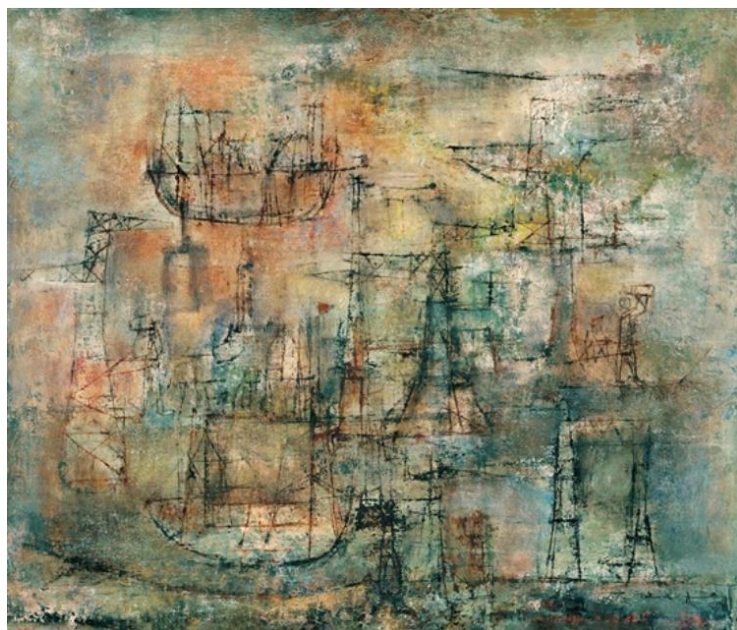
Іл. 3.1.17. У Гуанчжун. Ставок з лотосами. 1997



Іл. 3.1.18. У Гуанчжун. Вечірній дзвін. 2006



Іл. 3.2.1. Цзао Воу-Кі. Зелене місто. 1952



Іл. 3.2.2. Цзао Воу-Кі. Великий корабель заходить у гавань. 1952



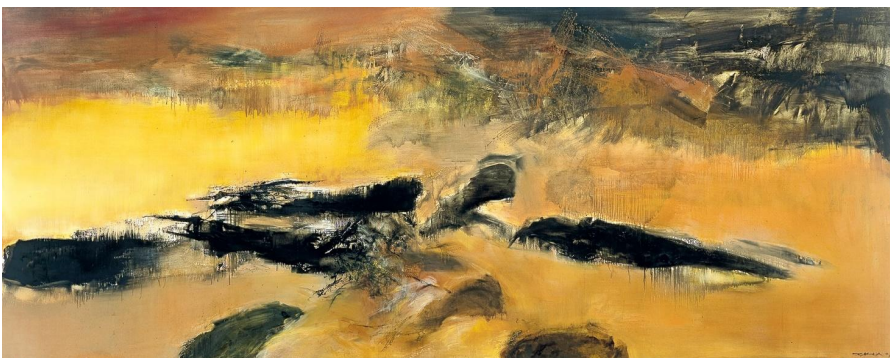
Іл. 3.2.3. Цзао Ву-Кі. Без назви (Похорон). 1949



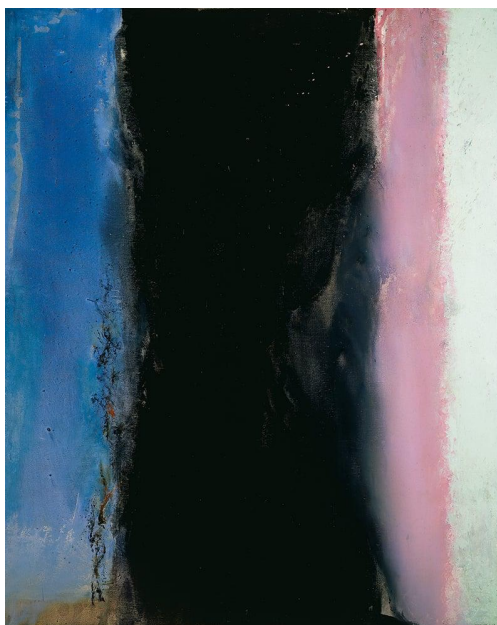
Іл. 3.2.4. Цзао Ву-Кі. 16.5.66. 1966



Іл. 3.2.5. Цзао Воу-Кі. 25.11.71. 1971



Іл. 3.2.6. Цзао Воу-Кі. Пам'яті Мей (10 березня 1972 р.).1972



Іл. 3.2.7. Цзао Воу-Кі. Присвячення Матіссе – 02.02.86. 1986



Іл. 3.2.8. Цзао Воу-Кі. Весіннє цвітіння персика. 5.11.93. 1993



Іл. 3.2.9. Цзао Воу-Кі. 31.08.2001 – 09.09.2002. 2002

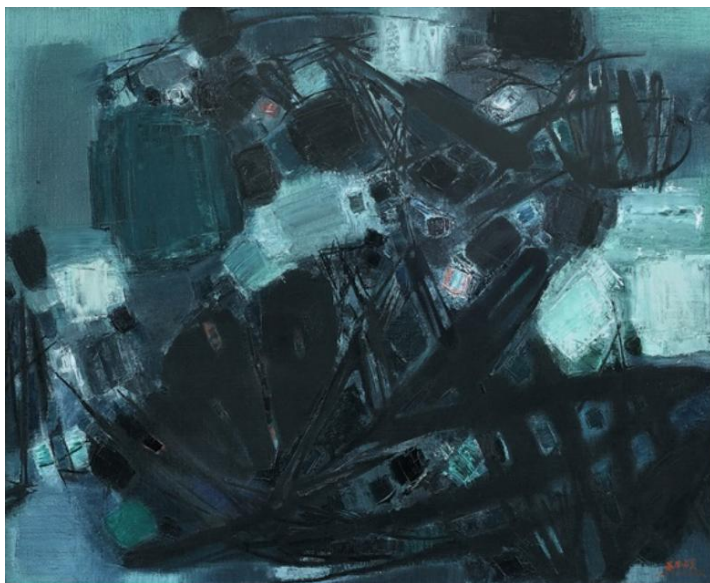


Іл. 3.2.10. Цзао Воу-Кі. 12.02.2004 – 12.02.2004: Туманний червоний, білий та синій. 2004



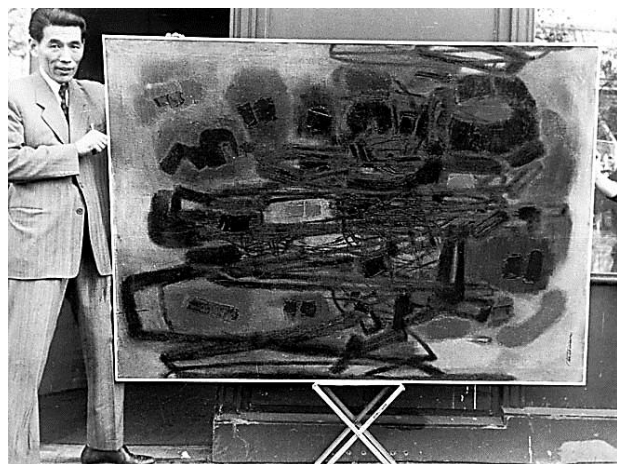
Іл. 3.3.1. Чу Де-Чун. Гора восьми безсмертних. 1954

Іл. 3.3.2. Чу Де-Чун. Композиція. 1958

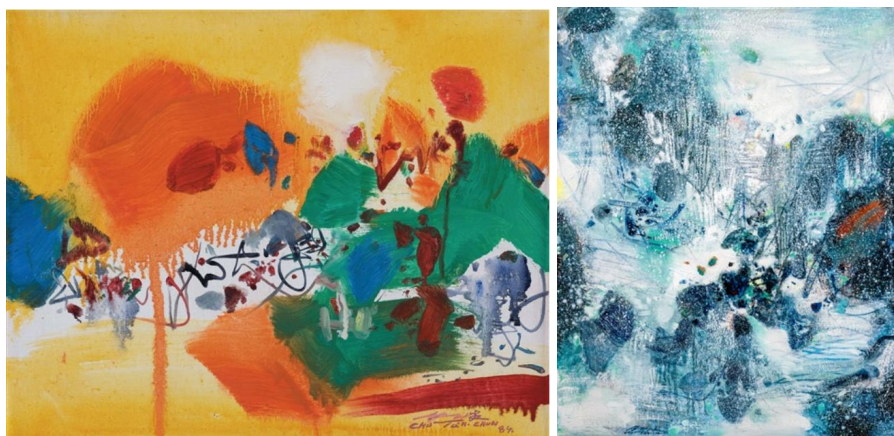


Іл. 3.3.3. Чу Де-Чун. Композиція. 1959

Іл. 3.3.4. Чу Де-Чун. № 36. 1959

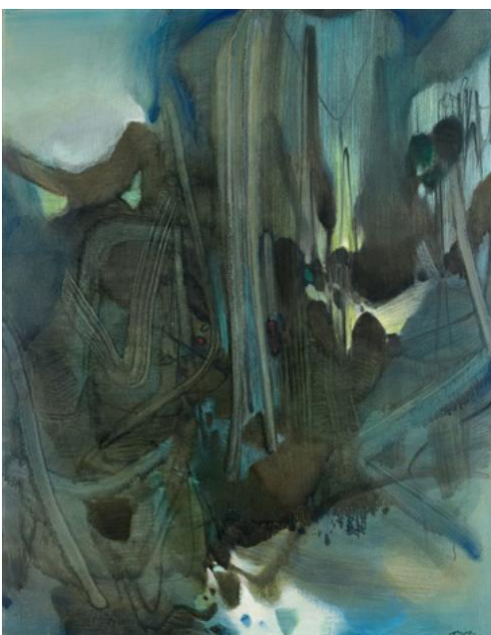


Іл. 3.3.5. Чу Де-Чун в галереї Legendre. 1958. Фотографія



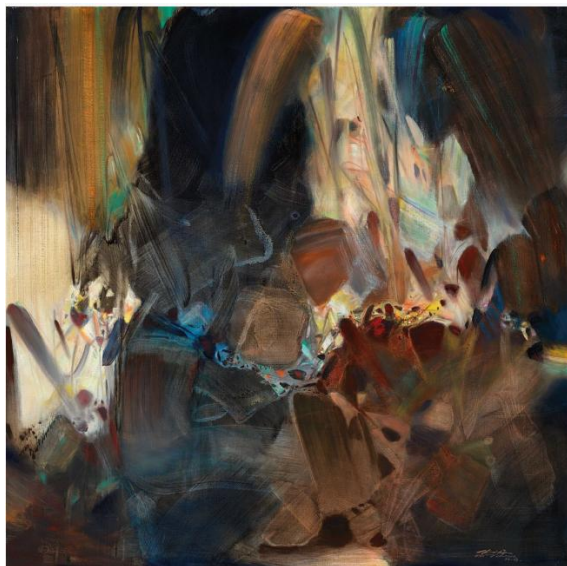
Іл. 3.3.6. Чу Де-Чун. Блискучий. 1984

Іл. 3.3.7. Чу Де-Чун. Зимова комбінація. 1985



Іл. 3.3.8. Чу Де-Чун. Без назви. 1975

Іл. 3.3.9. Чу Де-Чун. Без назви. 1982



Іл. 3.3.10. Чу Де-Чун. Нерозкритий криштал. 1998–1999

Іл. 3.3.11. Цянь Сюань. Пейзаж (Палац Ганьцюань). Друга половина XIII ст.



Лл. 3.3.12. Цянь Сюань. Проживания в горах Фую. Друга половина 13 ст.

Лл. 3.3.13. Цянь Сюань. Проживания в горах Фую. Фрагмент. Друга половина 13 ст.



Лл. 3.3.14. Чу Де-Чун. Мить блаженства. 2003