

УДК 75.047(510):7.36'06+75.043:633/635.7.071.1*Чжао Кайкунь
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-1-13>

Лю ВЕНГАН,
orcid.org/0009-0008-9714-1585
аспірант кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) 944514421@qq.com

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗУ САДУ В ЖИВОПИСІ ЧЖАО КАЙКУНЯ

Стаття присвячена вивченню особливостей художньої мови сучасного китайського майстра Чжао Кайкуня (赵开坤. 1954–2016) в живописній серії «Китайський сад», створеної в другий, зрілий період творчості. Встановлено, що перехід від тематичної картини до жанру пейзажу, що відбувся наприкінці 1980-х років, в цілому був спровокований шуканнями визволення свого енергійного мистецького темпераменту, виходом за межі ремісництва, до вільної творчості, позбавленої історичних й соціальних цитат. Наголошено, що для Чжао Кайкуня звернення до теми саду – є втіленням ідеї пустельництва, уникненням суєти світу, милуванням його красою у священному самотництві. Безлюдність – одна із характерних рис його пейзажів. Майстер наполегливо зберігає глибинну, особисту, інтимну розмову з природою, розпочату в «північно-східних» пейзажах з видами великого Чанбайшань, незайманого урбанізмом. Головні тематичні елементи китайського саду (архітектура, гори і каміння, вода, рослинність) є важливими складовими живописних симфоній Чжао Кайкуня. Натурні спостереження перевтілюються на полотні в динамічний, експресивний сюжетний матеріал. Силкові діагональні імпульси «розхитують» його композиційні схеми. Художник сміливий в ракурсній оптиці (простих мотивах, перебільшених перших планах тощо), вірний знайденому для тематичної серії колористичному мотиву – контрастним сполученням синього й зеленого з бузковим і жовтим кольорами, пом'якшеним відтінками сірого й рожевого. Емоційна глибина творів підкреслена різноманітністю фактур, створених спеціальними пензлями та мастихінами. Дослідники творчості Чжао Кайкуня визнають в його роботах наявне «відчуття присутності», майстерне відтворене композиційним й технічними засобами. Художник не уникнув творчої переплавки і взаємодії формальної мови західної сучасної образотворчої культури з естетичним світоглядом китайського живопису, втім, створив свій стиль, виразно втілений у вічній темі китайського мистецтва – темі саду. Мистецька концепція Чжао Кайкуня поза часом і представляє сильну художню привабливість в перспективі вивчення сучасного китайського живопису.

Ключові слова: Чжао Кайкунь, сучасний пейзаж, китайський живопис, образ саду, художня мова, колористична експресія.

Lyu WENGANG,
orcid.org/0009-0008-9714-1585
PhD student at the Department of Art Theory and History
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) 944514421@qq.com

FEATURES OF REPRESENTATION OF THE GARDEN IMAGE IN ZHAO KAIKUN'S PAINTING

The article is devoted to the study of the artistic language peculiarities in the painting series «The Chinese Garden» by the contemporary Chinese painter Zhao Kaikun (赵开坤. 1954-2016). It was during the second, mature period in the works that the artist created this series. The study found that the transition from the thematic painting to the landscape genre, which took place in the late 1980s, was mainly caused by the search for releasing his energetic artistic nature, rising above the craftsmanship, striving for free art, devoid of historical and social quotations. The study emphasizes that the appeal of Zhao Kaikun to the theme of the garden is the embodiment of the idea of asceticism, avoiding the turmoil of the world, admiring the world's beauty in pure sacred solitude. The loneliness of landscapes is one of the characteristic features in his works. The painter cherishes a deep, personal, confidential conversation with nature, which started in the «northeastern» landscapes with views of the great Changbaishan, untouched by urbanism. The main thematic elements of the Chinese garden as architecture, mountains and stones, water, vegetation are important components of Zhao Kaikun's pictorial symphonies. Field observations develop into dynamic, expressive subject material on the canvas. Powerful diagonal impulses «shake» his compositional schemes. The artist is adventurous in his perspective optics (simple motifs, exaggerated foregrounds, etc.). He is faithful to the colouristic motif found for the thematic series – a contrasting combination of blue and green with lilac and yellow, softened by shades of grey and pink. The emotional depth of the works is emphasized by the variety of textures created by special brushes and palettes. Researchers of Zhao Kaikun's

paintings recognize a «sense of presence» in his works, which is skillfully implemented with the help of compositional and technical means. The artist did not escape the creative fusion and interaction of the formal language of Western contemporary fine art with the aesthetic outlook of Chinese painting. However, he created his own style, impressively presented in the eternal theme of Chinese art – the theme of the garden. Zhao Kaikun's artistic concept is timeless and presents a strong artistic appeal in the perspective of studying contemporary Chinese painting.

Key words: Zhao Kaikun, contemporary landscape, Chinese painting garden image, artistic language, colouristic expression.

Постановка проблеми. Зображення саду в китайському живописі довгий час слугувало мальовничим тлом для розгортання історичних, релігійних, жанрових сцен або сюжетів за тематичною спеціалізацією «гори і води», «квіти й птахи», «плоди і ягоди» тощо. Незалежним об'єктом художньо-творчого осмислення в живописі китайських майстрів тема саду розпочала свою історію з середини XV-го століття – часу нечуваного розквіту садово-ландшафтного мистецтва. У творах одного із видатних художників доби Мин Вень Чженміна («Східний сад династії Мин», «Витончене зібрання в павільйоні орхідей», «Садиба Чженьшанчжай», «Альбом саду скромного чиновника», що включає вісім картин благоустрою саду, й інші) складалась іконографія саду як образу ідеального для життя поетичного простору, напрацьовувався візуально-пластичні принципи його зображення. У монографії Чжи Чена («Юань Є, або Садове мистецтво», 1631), найранішому тексті з ландшафтного садівництва в китайській традиції, були окреслені обов'язкові композиційні елементи саду та основні принципи з його улаштування. Втім, вже напочатку XX ст. живописна концепція саду перестала бути інваріативним носієм національної культури Китаю, його візуальним кодом і набула нових змістів та конотацій, в тому числі й пластичних ідей, що відгукувались на виклики глобальної світової культури. Виявилось, репрезентація образу саду як така може слугувати ілюстрацією китайської «далекоглядности, що уникає остаточних рішень», дослідницьким матеріалом для спостереження турбулентних процесів в розвитку китайського мистецтва на сучасному етапі. Серія «Китайський сад» Чжао Кайкуня (2005–2016) і є, як вважаємо, одним із таких унікальних живописних текстів.

Аналіз досліджень. Важливе значення для розв'язання завдань даної наукової розвідки мали публікації китайських дослідників, серед яких заслуговує на увагу стаття Чуньфана Го (2017), присвячена ретроспективному огляду пейзажної творчості Кайкуня Чжао. Фаховий інтерес до його мистецтва в ракурсі вивчення художньої мови живописних творів виявив Юфен Юн (2017). Колеги по цеху Чанву Сунь та Ін Шан торкнулися питання композиційної будови полотен (2019); Цзе

Чжоу – особливостей кольорової мови (2020); Мінсюань Лю – характеру міського пейзажу в творчій спадщині співвітчизника (2023). Неодмінною складовою дослідження постали праці, присвячені історії становлення та розвитку садової культури Китаю, типології садів таких зарубіжних сходознавців, як М. Барідон, М. Касвик, Р. Хендерсон.

Метою статті є вивчення особливостей репрезентації образу саду в олійному живописі сучасного китайського майстра Чжао Кайкуня (1954–2016).

Виклад основного матеріалу. Визнання живописного обдарування Чжао Кайкуня приходить з низкою робіт, створених їх автором наприкінці 1980-х – початку 1990-х років. Представник північної школи живопису Китаю художник починав з тематичних картин, в яких певною мірою втілювалась сюжетика й цінності соціальної спрямованості мистецтва, що їх маніфестували засновники школи під час її становлення. Полотно з символічною назвою «Народися героєм і помри героєм-легендою» (1991) – виразний приклад репрезентації героїзму людини, її незламності й духовної величч. У фронтальному розгортанні композиції, виконаної в тривожних, темних кольорах й навантаженої сюжетними подробицями-символами, монументалізація образів набуває свого метафоричного звучання. Драматична виразність гострого рисунку, сміливі погрішності узагальненого ліплення форм, підкреслена ритмізація фронтально-просторової композиції видають високу академічну виучку й багаточасові штудії природи. У цій роботі, як і в низці подібних творів цього часу (як-от в не менш відомому творі «Жовтнева земля», 1989), очевидне й інше. Соціальна тематика відступає на другий план, художника цікавить організація площини й простору, співвідношення форми, кольору, лінії й, головне, чутливість, вразливість живописного вислову. Здається, Чжао Кайкунь шукав вихід за межі «фахового ремісництва» – шукав вихід своєму енергійному мистецькому темпераменту. Прорив цей відбувся в творах пейзажного жанру, який став «відправною точкою його художньої творчості» (Guo Chunfang, 2017).

Ранні пейзажні твори засвідчили магістральну сюжетну оптику – види північних схилів гори Чанбайшань з їх могутніми деревами, що створюю-

ють незаймані заповідні ліси, з «небесною заплавою» – величним озером Тяньчи, з якого у водоспадах беруть свій початок три найбільші річки Північного Сходу Китаю – Ялуцзян, Туменьцзян та Сунхуацзян. У однойменному творі Чжао Кайкунь «Тяньчи» (1991) крижане озеро сховане за величезними вулканічними валунами, що оточують його й на горизонті зливаються із сніговими хмарами у загрозливу пластичну масу. Відчуття безмежності краєвиду й величі стихії – панує. Рухливість природи накреслена сплетіннями білих, синіх, чорних площин й тонких, хвилястих ліній. Колір намагається захопити й розчинити предметний світ, але його експансія сповільнюється з наближенням до пластичного мотиву першого плану. Як зазначає колега по цеху Юн Юфен, в роботах Чжао Кайкуня «рішуче використання ліній, вільний і плавний мазок, лаконічна мова моделювання форми, її помірно перебільшена деформація створюють поетичний вигляд і відчуття» (Yun Yuifeng, 2017 : 81).

У творах «Береза уві сні» (1996), «Жовтнева золота осінь» (1999) й інших полотнах художник використовує знову перевідкриті для себе палітру сміливих чистих кольорів й, здавалось, стихійну «жестикаляцію» пензля, що створює враження хаотичного нанесення фарби й ліній. Пластичний сюжет нагадує про місце, але заснований на емоціях та контрастних кольорах (сполученнях зеленого, жовтого, бузкового) канонічні для Чжао Кайкуня пейзажні історії, лісові краєвиди Чанбайшань, змушують вдивлятися й розпізнавати їх. Очевидно, майстер утверджувався на шляху пошуку власної пластичної мови, симптоматично реагуючи на світовий досвід й розвиток сучасного пейзажного живопису, безпосереднє знайомство з яким відбувалось під час тривалих творчих відряджень до Німеччини (1993), Італії (1999), Америки (2001–2003). Принаймні, у вищезгаданих творах – наявні захоплення імпресіонізмом, експресіоністичною естетикою початку ХХ ст., а також абстрактним мистецтвом, які мали свій другий потужний спалах у післявоєнній світовій художній культурі.

Серія краєвидів Чанбайшань, маркована початком ХХІ століття, визначила другий, зрілий, період творчості майстра. Чжао Кайкунь не уникнув творчої переплавки художньої мови сучасної образотворчої культури Сходу і Заходу, гармонічно поєднав техніку західного олійного живопису з традиційною концепцією китайського письма в дусі естетики «се-ї» («швидкого пензля»). Здавалось, живопис олієною фарбою уповільнює, обмежує рух пензля, що в'язне в м'якому

матеріалі, втім, «загартоване високими деревами лісу Чанбай перо Чжао Кайкуня», як поетично висловився Сюй Цзян (许江), швидко рухається по полотну, створюючи вільні коливання, впевнені й витончені, одночасно демонструючи «форму дерев і дух вітру» (Dialogue, 2017). «На небі часто плывуть хмари, а на їх тлі ворухаються, наче змії, гілки», – ділиться враженнями від творів Чжао Кайкуня президент Китайської академії мистецтв Сюй Цзян. Сюй Цзяну-художнику тема краєвидів Чанбайшань близька: «Під гіллям сосни густі тіні, немов хвилі, лащатся в безкрайньому лісі, прокочуються як грім. Його верби і квітучі груші – це інші сюжети, кожен вербовий пучок і листок плывуть за вітром, у зеленому диханні, що віє в обличчя. У точці заземлення майже завжди є довга дорога або паркан, що тягнеться вглиб й нагадує попутний вітер» (Dialogue, 2017). Саме такі враження складаються від «Старого лісу Чанбайшань» (2008) – твору, що отримав високу нагороду 11-ї Національної художньої виставки. Низька лінія горизонту надає пейзажу відчуття широкого простору й плинності часу. Примхливі «вертикалі» берез, що перериваються верхнім краєм картини, підкреслюють безмежність й схвильованість блакитного неба над головою мандрівника. Фактурні стрімкі лінії і контрастні кольорові сполучення, різкі пластичні ритми з них створюють пейзажний сценарій, що вібрує, такий, що має мінливий характер, подібний до потоку життя. Поетична чарівність та емоційна міць полотен художника заворожує. Привертає увагу пантеїстичне бачення оточуючого природного світу. Пейзажі Чжао Кайкуня – це переважно прості пейзажні мотиви, в різні пори року, але завжди безлюдні: річка або стежка, що біжить в глибину картини, гай або захаращений ліс, селище з хатинками, що зажили на пагорбах своїм давнім життям, високе безкінечне блакитне небо, неосяжне для людини. Для художника важливо відбудувати «родові відносини» з природою, незайманою урбаністичною цивілізацією й технічним прогресом. Напевно, з цих міркувань художник звертається до створення натюрмортів з старою друкарською машинкою, вінтажними фотоапаратом та швейною машиною.

Свої пейзажні твори Чжао Кайкунь писав на пленері, відразу «в розмір», з натхнення, не використовуючи попередні чернетки або ескізи, як писали стародавні китайські майстри. Недивно, що художнику, за свідченням очевидців й колег, було потрібне завчасне духовне налаштування. Його «пейзажні начерки» (Лю Мінсюань, 2023 : 145) – це безпосередні натурні уявлення, втім, і експромти, схоплені миті, в яких звернення до

потаємних, суб'єктивних переживань людської особистості надважливі (живопис Чжао Кайкуня, за висловом Юн Юфена, «звертається до духу, передаючи наполегливість особистості, глибину ситуації, а також мужність і безстрашність») (Yun Yuifeng, 2017 : 81).

Особистий емоційний зв'язок із природою – невід'ємна складова творчої лабораторії художника. Майстер вів глибинну, інтимну розмову з природою, потаємний, особистий внутрішній діалог. Підкреслена безлюдність краєвидів – прикметна риса, що її споглядаємо і в серії «Садів».

Перші засвідчені твори цієї серії датовані серединою 2000-х років й відносяться, як довело дослідження, до зрілого періоду (Guo Chunfang, 2017). Протягом десяти років художник здійснив декілька творчих подорожей на південь Китаю. У 1990-х роках завершувались основні потужні реставраційні роботи, які викликали нову хвилю зацікавленості. Рукотворні ландшафтні пам'ятки давнини надихали й відкривали нові пластичні й кольорові перспективи. Паломництво до півдня, до живописної Мекки, цього «королівства ста садів» – збагатило візуальний досвід та засоби художнього висловлення й майстра із півночі.

У тематичній серії Чжао Кайкунь відійшов певною мірою від усталеної в традиційному живописі іконографії саду, в якій безпосереднє зображення людини обов'язково посилювало ідею гармонійних стосунків з природою, підкреслювало велич останньої, в оточенні якої людина – лише «швидкоплинний гість тисяч поколінь» (парафраз поетичних рядків Лі Бая (李白, VIII ст.). У творах середньовічних майстрів, як-от, наприклад, у фрагменті сувою «Сад літераторів» (X ст.) або в творі «Банкет весняної ночі в саду периків та слив» (XVI ст.), сюжет якого заснований на віршах вищезгаданого китайського поета, художники Чжоу Веньцзюй (周文矩) і Цю Ін (仇英) наголошували на ідеї природного пейзажу як духовного простору, що викликає почуття насолоди усамітненням й надихає на високі розмови в камерному колі гостей або однодумців. У пейзажах Чжао Кайкуня, зокрема, в серії садів, милування, споглядання краси природи відбувається у «священному самотництві». Художник у своєму бажанні уникнути шуму і суєти світу залишається на одинці з природою, втілюючи світоглядну тему пустельництва як ідеї «неявності і прихованості».

Насміємося припустити, напевно, звідси й влучний вислів Го Чуньфаня про існуюче в творах серії Чжао Кайкуня імпровізаційне «відчуття присутності» (Guo Chunfang, 2017). Власне Чжао Кайкунь вважав таке відчуття в його картинах

абсолютно органічним: стикаючись з природою, ви виявляєте, що оточені нею. «Це відрізняється від погляду з відстані й змінює композицію» (Sun Chanvu, 2019 : 123). Відчуття прихованої, неявної присутності людини відтворене художником композиційними й технічними прийомами. Майже у всіх полотнах серії мальовничі куточки саду «проглядають» крізь мереживо рослин або несподівано «виринають», немов з-за ширми, з-за виразної площини біленої стіни павільйону. Ближній, перший план, наче в оптиці об'єктиву, стає різкішим, надмірно наближеним, іноді деформованим. Художник майстерно розігрує його фактурну партитуру. Подовжені хвилясті та короткі напружені мазки (пензлем та мастихіном) створюють дивовижні вигини стволів дерев, сплетіння кутастих, різких ліній гілля, мерехтіння й спалахи ранньої листви вигадливо-витончено контрастують на тлі великих білих екранів. Густий, пастозний мазок підкреслює форму та рельєфність зображуваного мотиву, посилюючи бажану експресію виразу.

Вважаємо, художник переслідував відтворення обов'язкового в улаштуванні саду принципу «скритности та раптовости». Китайський сад, як справедливо зазначив ще в середині XVIII століття французький місіонер-єзуїт і художник при дворі імператора Цяньпуна – Ж. Д. Аттіре (1702–1768), в меншій мірі призначений для панорамного огляду й завжди має у знайомстві з ним неодмінну драматургію послідовних сцен, які з'являються раптово на повороті стежки, у вікні галереї, у місячній брамі, з закінченням тераси або стіни павільйону (Baridon, 1998 : 431). У творах «Сад туманного дощу» й «Сад з потоком води» (обидві – 2007) художник фіксує неминучу сценарну зміну – зміну оптики споглядання, спостереження за садом й одночасно зміну стану природи. У першому полотні живописні «зависи» ближнього плану (дерево ліворуч й фрагмент біленої стіни праворуч), що римують вертикаль формату, затримують на собі увагу за мить до акордного відкриття сцени з бурхливим потоком смарагдової води. Пейзажний сюжет другого, горизонтального за форматом полотна обмежений лише фрагментом біленої стіни праворуч, яка все ж таки не поспішає відкрити всієї таємниці саду, втім, підкреслює своєю статичністю динамічне розгортання події, що нарешті відбулася: очікуваний дощ порушив спокій водної гладі, спричинив бурління, що пластично підтримане архітектурними декораціями дальнього плану.

Ще раз нагадаємо, тема саду привернула увагу багатьох колег по цеху Чжао Кайкуня – У Гуаньчжун, Дуань Юаньвень, Ян Цаньцзюнь, Лю Цзянь-

пін, Юань Веньбін, Бай Юпін, Чжан Сінцзоань й інші вкладали в неї свої виразні змісти й віднаходили свої пластичні мотиви. Так, наприклад, ідея «великого в малому» втілена в хрестоматійному вже сьогодні творі китайського майстра старшого покоління – У Гуаньчжуна (吳冠中, 1919–2010) «Сад в Цзянанні» (1978). Природний пейзаж підкреслено узагальнений й зведений до простих, майже абстрактних форм. Візуальним центром роботи є камінь химерної, чудернацької форми, на тлі якого стаффажно зображення пари людей в яскравому одязі символізує мізерність суєтного світу й велич природи. У живописній серії представника молодшого покоління Чжан Сінцзоаня (張新权, 1962 р.н.) образ саду – ностальгія за втраченою давниною, ностальгія за легендою й часто казкою. У його роботах (як наприклад, «Ютінг» або «Павільйон Конглант») цінується патина часу, потемніння кладки та старі дерева. Загострена, експресіоністична образність, що трансформує поверхневу, зовнішню візуальність в концентровану духовну емоцію, балансує на межі оповідальності і інтерпретації, реального простору і суб'єктивної візії. Водопади, скелі, озера, галереї, бесідки, хатинки, павільйони фрагментовані потоком спогадів, не позбавлені містичності стародавньої історії.

У серії Чжао Кайкуня натурні спостереження перевтілюються на полотні в динамічний, експресивний живописний матеріал, проте, сюжетні образи – це все ще мальовничі куточки класичних садів Сучжоу – Сад скромного чиновника, Сад майстра мереж, Сад для відпочинку пар, Сад усамітнення та роздумів тощо (Keswick, 1978). Художник багато разів повертався до образу релігійного й художнього символу Сучжоу – пагоди Лейфен, розташованої на Пагорбі тигра. У низці творів майстра 2007-го та 2014-го років восьмикутна будова з сімома ярусами, відтворена в різні пори року, завжди залишалась вертикальною домікантою, оточеною мальовничими садами. Силкові діагональні імпульси, накреслені схилом пагорба й дорогою вгору, вигинами дерев й нахилом самого буддистського храму, «зупиняють» його чотиристороннє «падіння» в полотні «Пагорб тигра – 2» (2014). Напевно, цей твір в серії «Садів» є виключенням за своїм композиційним рішенням. На противагу крупним, наближеним планам, в цьому живописному полотні художник обрав просторову перспективу «високих далей», підкресливши недоторканість ландшафту, що створювався в історичному часі. Вид на буддистський храм «знизу» дозволив розширити пейзажний мотив до відтворення самого схилу пагорбу з озером, павільйонами, могилами, альтанками, схід-

частим підйомом й, звісно, густою рослинністю саду. Варіативність кадрування композиції глядачем, самостійне змінювання точки зору дозволяє припустити звернення художника й до принципу «розсіяної перспективи».

Власне, «архітектурні споруди», «гори й каміння», «вода» та «квіти й дерева», що за визначенням середньовічного філософа й садівника Цзи Чена в його трактаті «Юань Є, або Садове мистецтво» (бл. 1631–1634) (Ji Cheng, 1988), є головними композиційними елементами будь-якого класичного китайського саду, почасти на полотнах Чжао Кайкуня стають окремими пейзажними мотивами. Здається, художник поступово вивчає, ретельно досліджує кожний із них. Привабливими, як на нашу думку, є полотна з видами «Саду усамітнення й роздумів» (або «Саду медитацій»). Вода в ньому створює центральну точку з вдало розташованими камінням й витонченими будівлями навколо неї. Останні, зведені надзвичайно близько до водної поверхні, підкреслюють неосяжність акваторії, створюючи враження саду, що пливе по воді. У порівнянні з іншими садами тут присутнє відчуття постійного руху (Henderson, 2013 : 121).

Принаймні, в одному із перших творів в серії «Садів», що отримав назву «Сади Сучжоу» (2005), витонченої форми павільйони й альтанки, чудернацької форми каміння створили мальовниче русло й направили – підштовхнули стривожений потік смарагдової води повз нижнього краю полотна. Емоційний центр твору підкреслений мереживом звивистих стволів, гілля верб й трав'янистих ліан. Їх тонкі вигини, завитки, закручування, подібні «священній каліграфії», прикрасили, наче папір, білені стіни павільйонів.

Плинність води й недвижність споруд, міць каміння й уразливість листя виявляють усталені принципи китайської філософії, наявність «статички в динаміці», «руху у спокої». Художник працює пензлем, мастихіном, скребком, пише широкими корпусними мазками й продряпує верхній шар фарби, додаючи енергії й текстури своїй роботі. Позачасовість образу досягається обмеженою палітрою. «Суворі структура картин та обмеження кольору в об'єктивних умовах зазвичай поєднують з символічною мовою та суб'єктивними тонами, щоб висвітлити власні духовні характеристики», – уточнює в своїй статті Чжоу Цзе (Zhou Jie, 2020 : 65). Кольорове мізансценування – пластична тема в цілому пейзажних творів Чжао Кайкуня – в полотні «Сади Саджоу» майстерно втілена в сполученні теплого білого й смарагдового кольорів, організованих в пластичну історію сірим й рожевим контурами. До слова, відтінки смарагду, насиченого синім або пом'якшеного

жовтим, – найвиразніші в серії «Китайських садів», одночасно експресивні й сповнені напруги. Жива енергія природи надихає майстра, але живописні сценарії, перевершуючи природну початкову форму, виходять всякчас на межі своїх пластичних і кольорових трансформацій.

Висновки. Отже, в ході даного дослідження встановлено, що художник не уникнув творчої переплавки і взаємодії формальної мови західної сучасної образотворчої культури з естетичним світоглядом китайського живопису, втім, створив свій стиль, виразно втілений в пейзажному жанрі, в тому числі, у вічній темі китайського мистецтва – темі саду. Пейзажна серія «Китайські сади» Чжао Кайкуня – живопис зрілого періоду, що тривав з кінця 1990-х – від початку 2000-х років. Особистий емоційний зв'язок із природою – невід'ємна

складова творчих пошуків майстра. Натурні спостереження перевтілюються на полотні за допомогою естетики се-ї в динамічний, експресивний сюжетний матеріал. Здійснені протягом цього часу творчі подорожі до живописної Мекки, що на півдні Китаю, збагатили візуальний досвід й засоби художнього вираження (простий пейзажний мотив, завжди безлюдний, крупні перші плани, принципи «скритої присутності» та «скритості і раптовості», обмеженість палітри до сполучень відтінків смарагдового, лілового, білого, рожевого, жовтого). Пейзажна серія «Садів» Чжао Кайкуня – втілення пантеїстичного сприйняття оточуючого природного світу. Мистецька концепція Чжао Кайкуня поза часом і представляє сильну художню привабливість в перспективі вивчення сучасного китайського живопису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лю Мінсюань. Міський пейзаж у китайському живописі другої половини XX – початку XXI ст.: дис. ... доктора філософії : 023. Харків : ХДАДМ, 2023. 157 с.
2. 郭春方. 人生若寄 艺术千秋. 2017. URL : <https://m.jiemian.com/article/1245331.html> (дата звернення : 04.08.2023).
3. 与自然对话 : 赵开坤油画回顾展亮相中国美术馆. 2017. URL : <https://collection.sina.cn/youdiao/2017-04-08/detail-ifyecezv2601969.d.html> (дата звернення: 05.05.2024).
4. 赵开坤作品. 当代油画. 2016. № 8. 頁. 112–117.
5. 孙昌武, 商瀛. 谈赵开坤油画风景写生中的构图. 大众文 (快活林). 2019. № 1. 頁. 123.
6. 周洁. 浅谈赵开坤油画艺术色彩语言. 美学. 2020. № 4. 頁. 64–65.
7. 云宇峰. 赵开坤油画的表现性语言解读. 油画艺术. 2017. № 1. 頁. 81–90.
8. Baridon M. Les Jardins: Paysagistes, Jardiniers, Poetes. Paris: Éditions Robert Lafon. 1998. 1233 p.
9. Ji Cheng. The Craft of Gardens. Translated by Alison Hardie. New Haven: Yale 220 University Press, 1988. 144 p.
10. Henderson R. The Gardens of Suzhou (Penn Studies in Landscape Architecture). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013. 192 p.
11. Keswick M. The Gardens of China: History, Art and Architecture. London: Academy Editions, 1978. 216 p.

REFERENCES

1. Liu Minsiuian (2023) Miskyi peizazh u kytais'komu zhyvopysi druhoi polovyny XX – pochatku XXI st. [Cityscape in Chinese painting of the second half of the XX - early XXI century]: dys. ... doktora filosofii : 023. Kharkiv : KhDADM. [in Ukrainian].
2. 郭春方. (2017). 人生若寄 艺术千秋 [If life is a gift, art will last forever]. URL: <https://m.jiemian.com/article/1245331.html> [in Chinese].
3. 与自然对话 : 赵开坤油画回顾展亮相中国美术馆 (2017) [Dialogue with Nature : a retrospective exhibition of oil paintings by Zhao Kaikun opened at the National Art Museum of China]. URL: <https://collection.sina.cn/youdiao/2017-04-08/detail-ifyecezv2601969.d.html> [in Chinese].
4. 赵开坤作品 (2016). [Works by Zhao Kaikun] 当代油画. № 8. 頁. 112–117. [in Chinese].
5. 孙昌武, 商瀛 (2019). 谈赵开坤油画风景写生中的构图 [Talking about the composition of Zhao Kaikun's paintings]. 大众文 (快活). № 1. 頁. 123. [in Chinese].
6. 周洁 (2020). 浅谈赵开坤油画艺术色彩语言 [A brief discussion of the artistic colour language of Zhao Kaikun's oil paintings]. 美学. № 4. 頁. 64–65. [in Chinese].
7. 云宇峰 (2017). 赵开坤油画的表现性语言解读. [Interpreting the expressive language of Zhao Kaikun's oil paintings]. 油画艺术. № 1. 頁. 81–90. [in Chinese].
8. Baridon M. (1998) Les Jardins: Paysagistes, Jardiniers, Poetes [Gardens: Landscapers, Gardeners, Poets.]. Paris: Éditions Robert Lafon. [in French].
9. Ji Cheng (1988). The Craft of Gardens. Translated by Alison Hardie. New Haven: Yale 220 University Press.
10. Henderson R. (2013). The Gardens of Suzhou (Penn Studies in Landscape Architecture). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
11. Keswick M. (1978). The Gardens of China: History, Art and Architecture. London: Academy Editions.