

УДК 7.07

ББК 85.1

DOI 10.18688/aa2515-8-47

В. Г. Белозёрова

Каллиграфические эксперименты Ван Дунлина: путь от обновления традиции к ее деконструкции

На рубеже XX–XXI вв. в китайской «современной каллиграфии»¹ обозначились два генеральных направления: первое — традиционное², которое делится на «ортодоксальное направление»³ и «неоортодоксальное направление»⁴, второе реформаторское, в котором различаются два основных течения — модернистское⁵ и авангардистское⁶. Последние два течения в свою очередь дробятся на два десятка стилистических поднаправлений [5, р. 210]. Адриана Иеззи так характеризует разницу между модернистским и авангардистским направлениями: «Различия между этими направлениями очевидны: для модернистов китайская традиция является основополагающей; в то время как для художников-авангардистов традиция является лишь важной частью их образовательной подготовки, отправной точкой их искусства, но она не участвует в творческом процессе, и как таковая ими отрицается» [4, р. 169]. Границы между модернистскими и авангардными направлениями проницаемы, и каллиграфы свободно присоединяются то к одному направлению, то к другому. Ван Дунлин 王冬齡 (1945 г. р.) начал свой творческий путь в классической каллиграфии, но со временем стал одним из лидеров модернизма. В своих поздних экспериментах фактически соединяется с авангардистскими «формалистическими направлениями»⁷. Данная статья ставит целью проследить эту эволюцию, проанализировать ключевые эксперименты Ван Дунлина и выявить факторы, способствовавшие его движению от обновления каллиграфической традиции к тому, что может быть охарактеризовано как ее деконструкция, поднимая тем самым вопрос о современных трансформациях этого древнего искусства.

Творчество Ван Дунлина в отечественной науке не освещалось. В западных публикациях оно кратко характеризуется в контексте обобщающих исследований авангардных направлений китайского искусства [16]. Для Ван Дунлина, как и для большинства лидеров современной каллиграфии в Китае, характерно стремление к теоретической реф-

¹ *дандай шуфа* 当代书法. Адриана Иеззи насчитала 12 терминов, которыми китайские специалисты пользуются для обозначения понятия «современная китайская каллиграфия» [5, р. 209]. Синонимия терминов характерна для китайских авторов разных эпох.

² *чуаньтун шуфа* 传统书法.

³ *гудянь пай* 古典派.

⁴ *Синьгудянь-пай* 新古典派.

⁵ *Сяньдай-пай шуфа* 现代派书法.

⁶ *цяньвэй шуфа* 前卫书法.

⁷ *синиши гоучэн-пай* 形式构成派.

лекции. Он является автором сопроводительных текстов многочисленных каталожные издания своих выставок. Эти тексты представляют собою творческие манифесты мастера и служат важными источниками для понимания его искусства.

Ван Дунлину удалось стать широко известным как в КНР, так и на Западе. Его модернистские и авангардистские эксперименты, с одной стороны, пропагандируют китайскую каллиграфию на Западе, а с другой способствуют китаизации западных художественных исканий. Полувековая творческой деятельность Ван Дунлина включает десяток персональных выставок и два десятка коллективных выставок, проходивших как в Китае, так и за его пределами. Произведения Ван Дунлина хранятся как в национальных собраниях КНР (Национальный художественный музей Китая, Дворцовый музей, Военный музей Китайской народной революции, Национальная библиотека Китая в Пекине, Чжэцзянский музей изобразительных искусств в Ханчжоу и др.), так и в зарубежных крупнейших коллекциях (Музей Метрополитен, Музей Гутгенхайма, музей Йельского университета, Гарвардского университета и др.). Ван Дунлин является профессором на факультете каллиграфии в Китайской академии искусств (г. Ханчжоу). Он был основателем и директором Исследовательского центра современной китайской каллиграфии⁸. В 2005 г. и 2011 г. ежегодно входил в число «Десяти лучших специалистов по китайской каллиграфии». Ван Дунлин дважды получал самую престижную в КНР в сфере каллиграфии «Премия Павильона орхидей»: в 2005 г. по номинации «Преподавание», в 2012 г. по номинации «Творчество». Его многочисленные публикации считаются авторитетными и их число регулярно растет [9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16].

Ван Дунлин родился в уезде Жудун провинции Цзянсу в декабре 1945 г. Его изучение иероглифической письменности началось в пять лет, а в подростковом возрасте он берет частные уроки по каллиграфии, хотя изначально планировал стать живописцем [1, p. 163]. В 16 лет он поступил на факультет изобразительных искусств Нанкинского педагогического университета⁹. Среди тех, кто преподавал там, были такие известные художники как Сюй Бэйхун 徐悲鴻 (1895–1953), Фу Баоши 傅抱石 (1904–1965), Люй Сибай 呂斯百 (1905–1973), Цинь Сюаньфу 秦宣夫 (1906–1998), Чэнь Чжифо 陳之佛 (1896–1962), Шэнь Цзышань 沈子善 (1899–1968) и другие. Многие из этих мастеров в домаистский период успели побывать за рубежом, обучались западной живописи и пробуждали интерес к ней среди своих учеников. В 1961–1966 гг. в составе немногочисленной группы студентов Ван Дунлин получил традиционную подготовку по каллиграфии. В годы культурной революции университет был закрыт, и Ван Дунлину пришлось писать крупноформатные *дацзыбао* для местного Департамента культуры и образования.

По окончании культурной революции в 1976 г. Ван Дунлин вернулся в Нанкинский университет для завершения образования. У Хун поясняет: «После того, как в 1977 г. вновь открылись художественные институты, их число продолжало расти ... они сразу же привлекли большое количество талантливых студентов, в том числе тех, кто бросил

⁸ Исследовательский центр современной китайской каллиграфии *Чжунго сяньдай шуфа яньцзю чжунсинь* 中國現代書法研究中心 при Китайской академии искусств *Чжунго мэйшу сюэюань* 中國美术学院, центр основан при участии Ван Дунлина в 2003 г.

⁹ *Наньцзин шифань дасюэ* 南京师范大学.

вызов системе и выбрал альтернативный путь. В академиях эти студенты часто сталкивались с устаревшими педагогическими программами и методами, но они также находили единомышленников и погружались в жаркие культурные дискуссии, характерные для того периода» [8, р. 39–40]. Учителями Ван Дунлина тогда были Шэнь Цзышань 沈子善 и Вэй Тяньчи 尉天池 (1936 г.р.). В 1968–1970 гг. Ван Дунлин работал ассистентом у прославленного каллиграфа Линь Саньчжи 林散之 (1898–1989) [1, р. 164], который в свое время учился у живописца Хуан Биньхуна 黄宾虹 (1865–1955). Через Линь Саньчжи Ван Дунлин воспринял общий для каллиграфии и живописи постулат Хуан Биньхуна о «внутренней красоте линий» *сяньтяо дэ нэймэй* 線條的内美 [2, р. 262]. В 1979 г. Ван Дунлин поступил в восстановленную Чжэцзянскую академию искусств¹⁰ и обучался каллиграфии у Лу Вэйчжао 陆维钊 (1899–1980) и Ша Мэнхая 沙孟海 (1900–1992). В 1981 г. он вошел в первую по стране группу из пяти студентов, которые получили магистерскую степень *шоши* 硕士 по каллиграфии. Параллельно с официальным академическим образованием Ван Дунлин продолжал в частном порядке свои занятия с Линь Саньчжи, камерный формат которых благоприятствовал эмоциональной и интеллектуальной насыщенности их общения. Важно отметить, что помимо занятий каллиграфией Ван Дунлин в молодости тренировался в шаолиньском ушу, что воспитало его физическую выносливость и сформировало культуру телесного движения [1, р. 170].

С 1981 г. Ван Дунлин работал в Чжэцзянской академии в качестве преподавателя каллиграфии для первого набора иностранных студентов¹¹. Одновременно с этим в 1985 г. он прослушал курс «История современного искусства в западном обществе», который читал американский искусствовед и художник Роман Веростко¹². Знакомство Ван Дунлина и Веростко вскоре переросло в дружбу, которая через несколько лет снова свела их вместе, когда с 1989 по 1992 гг. Ван Дунлин в качестве приглашенного профессора преподавал каллиграфию в Калифорнийском университете, а затем в университете Миннесоты. Как свидетельствует Гордон Баррасс, пребывание Ван Дунлина в США оказалось довольно травмирующим опытом, так как он вначале ни слова не говорил по-английски [1, р. 166]. Культурная среда Америки оказалась настолько чуждой Ван Дунлину, что ему пришлось бороться с депрессией, на многие годы повлиявшей на его психику [2, р. 295]. Веростко и его жена старались по мере сил облегчить состояние Ван Дунлина, и пригласили его пожить в их доме в Миннесоте в течение нескольких месяцев. Преподавательская деятельность осложнялась тем, что американские студенты не были знакомы ни с китайским языком, ни с китайской письменностью. На своих занятиях Ван Дунлин убедился, что взгляды иностранных студентов на каллиграфию и их понимание искусства отличаются от визуальных навыков китайских студентов. За

¹⁰ Чжэцзянская академия искусств *Чжэцзян мэйшу сюэюань* 浙江美术学院 (Ханчжоу, КНР) в 1993 г. переименована в Китайскую академию искусств *Чжунго мэйшу сюэюань* 中国美术学院.

¹¹ В число студентов входил Андреас Шмид (китайское имя Ши Анди, р. 1955, родом из Штутгарта, Германия). Шмид с 1987 г. живет и работает в Берлине в качестве художника, является куратором выставочных проектов в Германии и КНР. В 1993 г. организовал передвижную выставку «Китайский авангард» в берлинском Доме культур мира.

¹² Роман Веростко (1929–2024) пионер цифрового алгоритмического искусства, с 1968 по 1994 гг. был профессором Колледжа искусств и дизайна Миннеаполиса (США, штат Миннесота).

рубежом Ван Дунлин много путешествовал и активно посещал музеи, где знакомился со знаменитыми произведениями западного искусства, в первую очередь абстрактного. В особенности его заинтересовало творчество В. Кандинского, а также художественные течения в Америке после Второй мировой войны [2, р. 166]. Преподавательский опыт, которые он приобрел, читая лекции по каллиграфии в основных западноевропейских странах, привел к существенным изменениям в его подходах к китайской каллиграфии, как в теории, так и на практике. Позднее Ван Дунлин напишет: «в преподавании и духовном обмене со студентами Запада я приобрёл новое видение каллиграфии» [7, р. 23]. Он приходит к убеждению, что для того, чтобы китайская каллиграфия возродилась в современном контексте и стала доступной для некитайязычной аудитории, она должна стать более «живописной» [13, с. 30].

После США Ван Дунлин с 1993 по 1994 г. стажировался в Японии [1, р. 93]. В послевоенный период представители японской каллиграфии, пишущие китайскими иероглифами, стремились расширить свои художественные приемы, опираясь на западную абстрактную живопись. В 1980–1990-е гг. многие китайские каллиграфы-модернисты, в частности Ван Сюэчжун 王学仲 (1925–2013), Чэнь Чжэньлянь 陈振濂 (1956 г.р.) и др., обучались в Японии, что способствовало модернизации каллиграфической традиции в самом Китае. С 1977 по 1985 гг. в Китае состоялось пять выставок, посвященных современной японской каллиграфии. Особый интерес вызвала выставка 1985 г. каллиграфа Тэсима Укэй 手島右卿 (1901–1987) — лидера направления «Иероглифического минимализма»¹³ [4, р. 165]. Знакомство с работами японских каллиграфов стимулировало предварительное решение Ван Дунлина по усилению живописных эффектов в каллиграфии. Еще в эпохи Юань, Мин и Цин ряд мастеров опробовали сближение каллиграфии с живописью, что уводило их в сторону декоративности, а потому их каллиграфические достижения считались средними и не получали продолжения.

Социокультурный запрос на новации побуждает Ван Дунлина, как и многих молодых каллиграфов, на создание экспериментальных почерков. Из традиционных почерков Ван Дунлин предпочитает скоропись *цаошу* 草书, которая максимально условна, и почерк *чжуаньшу* 篆书, который наиболее пиктографичен. В начале 1980-х гг. он разрабатывает версии «скорописной *чжуани*» *цаочжуань* 草篆 и «скорописного протоустава» *цаоли* 草隸. Произведения Ван Дунлина в этих смешанных почерках получили одобрительную оценку Линь Саньчжи. Подобные решения перекликались с кредо Хуан Биньхуна «древность и современность друг друга наставляют» (*гу цзинь сянь ши* 古今相師) [2, р. 315]. Отметим, что в зрелые годы Ван Дунлин к этим почеркам не возвращался.

В начале 1980-х Ван Дунлин увлекается «крупноформатной скорописью» *дацао* 大草, опыт работы в которой он приобрел в 1969–1970 гг., когда ему приходилось писать *дацзыбао*. К увеличению формата произведений стремились многие модернисты, осваивавшие большие выставочные пространства, что породило новую эстетику «силы масштабной визуальной выразительности» (*да дэ шицзюэ бяосянь ли* 大的视觉表现力). С годами многометровые произведения Ван Дунлина становились все больше и больше, кисти делались крупнее и при наполнении их тушью тяжелее, что само по себе транс-

¹³ Шао цзы шу 少字数.

формировало традиционную технику письма и ограничивало каллиграфическую образность плакатной экспрессией. Хорошая физическая подготовка позволяла Ван Дунлину во время проведения перформансов артистично перемещаться по разложенной на полу бумаге, но это не прибавляло одухотворенности его каллиграфии.

В 2015 г. Ван Дунлин экспериментирует с так называемой «фотографической каллиграфией» [1, р. 168], суть которой состояла в объединении базовых почерков с фотографиями обнаженных натурщиц и натурщиков, позы которых перекликались с отдельными чертами иероглифов. Ван Дунлин отталкивался от семантики термина *ти* 体, который означает как «тело», так и каллиграфический «почерк». Эксперимент с «фотографической каллиграфией» вызвал значительный интерес на Западе, но получил неоднозначные оценки в Китае, в связи с чем не был продолжен.

В 2015 г. Ван Дунлин оформляет фасад флагманского магазина «Эппл» в Ханчжоу. Скорописью крупного формата он прописал строфы стихотворения Су Ши (1037–1101), воспевающего красоты озера Сиху¹⁴. Красный цвет фирменной эмблемы компании в виде яблока в центре надписи удачно перекликается с цветом авторской печати в левом нижнем углу. Общая композиция иероглифов удачна, но впечатление нервозности пластики каллиграфических черт усиливается за счет больших размеров иероглифов, а трудно прочитываемая скоропись не соответствует монументальным задачам рекламной надписи. Закономерно, что за аналогичные заказы Ван Дунлин более не брался.

В том же 2015 г. Ван Дунлин изобретает новый вид скорописного почерка, названный им *луаньшу* 乱书 (дословно «хаотичная каллиграфия»). В этом почерке соседние столбцы иероглифов находят друг на друга, а некоторые знаки прописываются поверх предыдущих, так что часть графем сохраняет узнаваемость, но иероглифы при этом невозможно прочесть. Почерк знаменует переход Ван Дунлина на позиции авангардистов. Ван Дунлин поясняет, что на создание почерка *луаньшу* его вдохновила сделанная им фотография вечернего вида, заросшего камышами, берега озера Сиху [16, с. 6]. Сам термин *луань* («хаос») Ван Дунлин заимствовал из древних даосских трактатов, откуда он берет и прописываемые им фрагменты текстов. Ван Дунлин обосновывает хаотизацию иероглифических форм не просто стремлением воплотить до-форменное состояние мира, но и желанием показать хаос как предварительный этап нового акта творения [16, с. 8]. Сторонники творчества Ван Дунлина усматривают в его работах диалектику взаимосвязи между порядком и хаосом, между многополярностью и апольярностью и пр. Можно придумывать множество подобных интерпретаций, но факт заключается в том, что если в начале своего творческого пути Ван Дунлин исходил из того, что «современная каллиграфия является не врагом традиции, а ее продолжением» [11, с. 89], то на 70-ом году жизни ученик выдающих мастеров каллиграфии XX в. отказывается от наследия великой традиции и осуществляет ее деконструкцию, превращая каллиграфию в разновидность абстрактной живописи. Создается впечатление, что Ван Дунлин переносит в каллиграфию правомерные для монохромной живописи приемы «прерванной туши»

¹⁴ Стихотворение Су Ши 苏轼 «Когда выпивали [вино] на озере [Сиху], вначале [было] солнечно, затем [пошел] дождь» 饮湖上初晴后雨.

(*помо* 破墨)¹⁵ и «накапливаемой туши» (*цзимо* 积墨)¹⁶, которые Хуан Биньхун использовал для создания пространственных эффектов и колористического богатства своих условных, но отнюдь не абстрактных пейзажей. Если в творчестве молодых авангардистов¹⁷, обычно имеющих среднюю каллиграфическую подготовку, такой прием объясняется довольно просто их некомпетентностью, то в случае с Ван Дунлином имеет место более сложный комплекс причин.

Каллиграфия в Китае во все времена предназначалась не только для коммуникации посредством слов. Каллиграфическая традиция веками разрабатывала эффективные практики по упорядочиванию хаоса человеческих эмоций. Китайская каллиграфия воспринимается посредством «прописывания взглядом», т. е. когда зритель умозрительно или в процессе копирования повторяет все авторские приемы работы кистью, включая скорость ее ведения, силу или легкость касаний, энергию ее движения, благодаря чему в итоге понимает художественный замысел произведения. Так рождается феномен сотворчества зрителя с каллиграфом, обуславливающий нерасторжимую никакими социальными обстоятельствами связь времен. Сам по себе отказ от иероглифики не лишает произведение возможности быть интересным художественным явлением, но он порывает с этикой и дисциплиной сотворчества. Остающийся в одиночестве зритель, замыкается в проблемах своего времени и им можно легко манипулировать как автору произведения, так и исследователям его творчества. Ван Дунлин воздействует на восприятие зрителя размерами своих произведений и агрессией линейных форм, при этом он сам скрыт за маской таинственности, создаваемой завесой хаотичных линий. Стремясь сделать китайскую каллиграфию доступной восприятию западного зрителя, незнакомого с правилами написания иероглифов, Ван Дунлин превращает свои работы в абстрактную оболочку, непонятную как для представителей западной культуры, так и для китайской аудитории.

В произведениях почерком *луаньшу* Ван Дунлин все чаще использует театрализованные приемы освещения, связанные с бликующей поверхностью золотистой бумаги или прозрачностью плексигласовых основ. Для усиления декоративных эффектов помимо туши он применяет акриловые краски. Иногда Ван Дунлин пишет на черном фоне белые знаки, что рождает ассоциации с традиционными черно-белыми отпечатками *та* 拓.

Очередным экспериментом Ван Дунлина в почерке *луаньшу* стала серия «Бамбуковая тропа» (*чжу цзин* 竹径), в которой в качестве основы для письма использовались стволы бамбука. В августе 2017 года на персональной выставке, проходившей в павильоне OCAT-OCT Contemporary Art Terminal¹⁸ в Шэньчжэне, бамбуковые стволы были

¹⁵ Прием «прерванная тушь» (*помо*) заключается в том, что сначала пишут светлой тушью, затем более темной и под конец совсем темной. Нижние слои должны быть в полуподсушенном состоянии, когда перекрываются верхними. Термин известен с эпохи Тан (618–907).

¹⁶ При приеме «накапливаемой туши» (*цзимо*) каждый верхний слой туши темнее нижележащего, который должен быть предварительно полностью просушен. Количество слоев туши может достигать до двух десятков.

¹⁷ Имеются ввиду такие авангардисты как Сюй Бин 徐冰 (1955 г.р.), Гу Вэньда 谷文达 (1955 г.р.), Пу Лэйпин 濮列平 (1959 г.р.), Вэй Лиган 魏立刚 (1964 г.р.), Ло Ци 洛齐 (род. 1960) и многие другие.

¹⁸ Центр современного искусства (OCAT) Дандай ишу чжунсинь 当代艺术中心.

вертикально подвешены в зале таким образом, чтобы посетители могли проходить между ними. Куратором выставки был профессор Чикагского университета У Хун 巫鴻 (1945 г. р.), давший в каталоге обстоятельный анализ сценографии выставки [20].

Увлечение Ван Дунлина театральными эффектами наиболее ярко проявляется в популярных среди авангардистов перформансах, которые каллиграф систематически проводит, начиная с 2015 г. преимущественно в западных выставочных центрах, реже в КНР. Во время этих часовых представлений Ван Дунлин демонстрирует редкую физическую выносливость и впечатляющую ловкость. Зрители становятся свидетелями непосредственной связи между движениями тела мастера, ведением кисти, истечением туши и возникающими на их глазах линий почерка *луаньшу*. Иногда каллиграфические перформансы Ван Дунлина сопровождаются выступлениями танцоров. Традиция публичного творчества восходит к корифеям IV в., но в древности акты письма не носили характера эстрадного шоу. Каллиграфическое зрелище предназначалось знатокам, которые оценивали результат, а не знакомый им процесс письма.

Последним увлечением Ван Дунлина стали цифровые инсталляции на планшетах, которыми он увлекся, начиная с 2020 г. В 2021 г. Ван Дунлин провел цифровую инсталляцию в Чжэцзянском художественном музее¹⁹ на выставке в связи с 60-летием его творчества. В технике виртуальной каллиграфии он написал главу «Беззаботное скитание»²⁰ из трактата *Чжуан-цзы*.

Заключение

Творческий путь Ван Дунлина, охватывающий более полувека, является ярким примером динамики и противоречий в современной китайской каллиграфии. Начав с освоения традиционных почерков под руководством выдающихся мастеров XX века, он прошел через этап модернистских поисков, направленных на обновление традиции (эксперименты с почерками *цаочжуань* и *цаоли*, развитие крупноформатной скорописи *дацао*), к созданию радикально новых форм, таких как почерк *луаньшу*. Анализ его деятельности показывает, что эта эволюция была обусловлена комплексом следующих факторов:

- Глубокое знание классической каллиграфии и одновременное стремление к новаторству, заложенное еще его учителями, такими как Линь Саньчжи, и подкрепленное идеями Хуан Биньхуна о «внутренней красоте линий».
- Влияние западного искусства, особенно абстрактной живописи, с которым он познакомился во время пребывания в США, и опыт преподавания для некитайской аудитории, породивший идею о необходимости сделать каллиграфию более «живописной» и визуально доступной.
- Знакомство с экспериментами японских каллиграфов, также искавших пути синтеза традиции и современности.
- Требования современных выставочных пространств, стимулировавшие переход к монументальным форматам.

¹⁹ Чжэцзян мэйшу гуань 浙江美术馆.

²⁰ Сяояо ю 逍遥遊.

- Общие тенденции в современном искусстве, включая интерес к перформансу и использованию нетрадиционных материалов (плексиглас, бамбук, цифровые инсталляции), где границы между каллиграфией, живописью и перформансом намеренно размываются.

Именно в поздних работах Ван Дунлина, особенно в почерке *луаньшу*, где иероглифы накладываются друг на друга до степени нечитаемости, наиболее остро проявляется то, что можно назвать *деконструкцией традиционной каллиграфии*. Если ранние эксперименты расширяли границы почерков, то *луаньшу* ставит под вопрос саму основу каллиграфии как семантически значимого письма. Отказ от иероглифичности маркирует сдвиг к чистой визуальности, что сближает каллиграфию с абстрактной живописью.

Творчество Ван Дунлина поднимает фундаментальные вопросы о природе и границах современной каллиграфии. Отказ от иероглифической семантики лишает произведение связи с многовековой практикой «прописывания взглядом» и феноменом «сотворчества» зрителя, основанного на узнавании знака и техники его исполнения. Вместо этого предлагается иной тип восприятия, рассчитанного на непосредственное эмоциональное и визуальное воздействие. Таким образом, творчество Ван Дунлина провоцирует дискуссию о путях развития каллиграфии в современном мире. Его эксперименты, вызывающие восхищение на Западе и критику в Китае, демонстрируют одно из возможных направлений трансформации древнего искусства. Вопрос о том, способна ли традиция ассимилировать подобные радикальные новации, остается открытым для дальнейшего изучения и обсуждения. Для сохранения жизнеспособности каллиграфическая традиция нуждается в развитии, однако формы и пределы этого развития продолжают быть предметом острых споров как в Китае, так и на Западе. Окончательный ответ даст только время. По нашему мнению, если каллиграфическая традиция будет меняться по ее собственным, а не внешним для нее законам, то она останется уникальным и интересным художественным явлением как в самом Китае, так и за его пределами.

Литература

1. Barrass G. The Art of Calligraphy in Modern China. — London: British Museum Press, 2002. — 284 p.
2. Hertel Shao-Lan. The Inner Workings of Brush-and-Ink: A Study on Huang Binhong (1865–1955) as Calligrapher, with Special Respect to the Concept of Interior Beauty (*neimei*). (Unpublished Doctoral Dissertation). — Berlin, 2016. — 589 p.
3. Hertel Shao-Lan. Deterritorializing Chinese Calligraphy: Wang Dongling and Martin Wehmer's *Visual Dialogue* (2010) // The Journal of Transcultural Studies. 2020. — Vol. 11. — No. 2. — P. 113–149.
4. Iezzi Adriana. Contemporary Chinese Calligraphy Between Tradition and Innovation // Journal of Literature and Art Studies. — 2013. — Vol. 3. — No. 3. — P. 158–179.
5. Iezzi Adriana. What is “Chinese Modern Calligraphy”? An Exploration of the Critical Debate on Modern Calligraphy in Contemporary China // Journal of Literature and Art Studies. — 2015. — Vol. 5. — No. 3. — P. 206–216.
6. Iezzi Adriana. “Chinese modern calligraphy” as a Reflection of Chinese Contemporary Culture: A Comparison between Modernism (Wang Dongling) and Avant-garde (Xu Bing) // Italian Association for Chinese Studies. — 2016. — Selected Papers 1. — P. 75–116.
7. Wang Dongling: New Works. — New York: Chambers Fine Art, 2015. — 56 p.

8. *Wu Hung. Contemporary Chinese Art: A History, 1970s to 2000s.* — London: Thames & Hudson, 2014. — 456 p.
9. Ван Дунлин. Шуфа ишу. 王冬齡. 书法艺术. 杭州:浙江美術學院出版社. 1988. (Ван Дунлин. Искусство каллиграфии. — Ханчжоу: Издательство Академии изящных искусств Чжэцзяна, 1988. — 192 с.)
10. Ван Дунлин шуфа цзопинь цзинсюань 王冬齡書法作品精選. 北京:榮寶齋出版社, 2004. (Избранные произведения каллиграфии Ван Дунлина. — Пекин: Издательство Жунбаочжай, 2004. — 28 с.)
11. Ван Дунлин. Чжунго «сяньдай шуфа» луньвэнь сюань. 王冬齡. 中国“现代书法”论文选. 杭州:中国美术学院出版社, 2004. (Ван Дунлин. Избранные статьи по китайской «современной каллиграфии». — Ханчжоу: Издательство Китайской академии искусств, 2004. — 457 с.)
12. Ван Дунлин. Ван Дунлин тань сяньдай шуфа. 王冬齡. 王冬齡谈现代书法. 北京:中国人民大学出版社, 2010. (Ван Дунлин. Ван Дунлин рассказывает о современной каллиграфии) — Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 2010. — 277 с.)
13. Ван Дунлин. Ван Дунлин чуанцзо шоуцзи. 王冬齡创作手记. 中国人民大学出版社, 2011. (Ван Дунлин. Заметки Ван Дунлина о творчестве. — Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 2011. — 347 с.)
14. Ван Дунлин тань шуфа цун шу. 王冬齡谈话法丛书. 北京:中国人民大学出版社, 2011. (Ван Дунлин рассказывает о серии работ по каллиграфии. — Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь, 2011. — 277 с.)
15. Ван Дунлин. Чжунго шуфа дэ цзянцзе — Чжунго сяньдай шуфа луньвэнь сюань. 王冬齡. 中国书法的疆界-中国现代书法论文选. 7册. 中国人民大学出版社, 2015. (Ван Дунлин. Границы китайской каллиграфии: Избранные статьи о современной китайской каллиграфии. — Пекин: Чжунго жэньминь дасюэ чубаньшэ, 2015. — 457 с.)
16. Ван Дунлин. Луань шу: шэншэн биси дэ чжунго шуфа. 王冬齡. 乱书:生生不息的中国书法. 杭州:浙江人民美術出版社, 2023. (Ван Дунлин. Хаотичная каллиграфия: Бесконечная китайская каллиграфия. — Ханчжоу: Издательский дом народного изобразительного искусства провинции Чжэцзян, 2023. — 226 с.)
17. Сюй Цзян, Ван Дунлин. Шу фэй шу фэй кайфан дэ шуфа шикун: 2005 Чжунго Ханчжоу гоцзи сяньдай шу фа ишу чжань цзопиньцзи. 書非書非開放的書法時空:2005中國杭州國際現代書法藝術展作品集. 杭州:中國美術學院出版社, 2005. (Сюй Цзян, Ван Дунлин. Каллиграфия — это не каллиграфия, а открытое пространство и время: Коллекция работ с Международной выставки современного искусства каллиграфии в Ханчжоу 2005 года. — Ханчжоу: Издательство Китайской академии изящных искусств Ханчжоу, 2005. — 411 с.)
18. Сюй Цзян. Ван Дунлин шуфа ишу. 許江. 王冬齡书法艺术. 北京:榮寶齋出版社, 2007. (Сюй Цзян. Искусство каллиграфии Ван Дунлина. — Пекин: Издательство Жунбаочжай, 2007. — 404 с.)
19. Сюй Цзян. Шуфа дао: Ван Дунлин шуфа ишу. 許江. 书法道: 王冬齡书法艺术. 上海:上海书画出版社, 2011. (Сюй Цзян. Дао каллиграфии: Искусство каллиграфии Ван Дунлина. — Шанхай: Издательство Шанхай шухуа, 2011. — 383 с.)
20. У Хун. Чжу цзин 巫鴻. 竹徑. 上海:上海人民出版社, 2018. (У Хун. Бамбуковая тропа. — Шанхай: Издательство Шанхай жэньминь, 2018. — 320 с.)

Название статьи. Каллиграфические эксперименты Ван Дунлина: путь от обновления традиции к ее деконструкции

Сведения об авторе. Белозёрова, Вера Георгиевна — доктор искусствоведения, доцент, профессор. Институт классического Востока и античности, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики, ул. Мясницкая, 20, Москва, Российская Федерация, 101000. vera@belozorov.com; SPIN-код: 4924-7946; ORCID: 0000-0002-1128-6054; Scopus ID: 57209979270

Аннотация. Среди современных каллиграфов КНР Ван Дунлин (1945 г.р.) выделяется своей широкой известностью на Западе, в крупнейших музеях мира регулярно проходят его персональные выставки. Ван Дунлин относится к поколению пионеров «современной китайской каллиграфии» (*сяньдай шуфа*) и является автором оригинальных экспериментов с каллиграфической пластикой. Им опубликованы десятки теоретических исследований, он активно выступает с перфомансами. Ван Дунлин считает своим предназначением пропаганду искусства китайской каллиграфии во всем мире. Экспериментируя с каллиграфическими формами на протяжении своей полувековой творческой деятельности, Ван Дунлин все дальше отходит от традиционного направления. В расчете на современные выставочные по-

мещения он предельно увеличивает формат каллиграфических произведений и пишет очень крупными кистями. Ван Дунлин использует не только традиционную бумагу, но и фотобумагу, плексиглас, стволы бамбука, помимо туши применяет акриловые краски. Он объединяет каллиграфию базовых почерков с фотографиями обнаженных натурщиц и натурщиков. Своим главным достижением мастер считает изобретение скорописного почерка *луаньшу*, при котором соседние столбцы иероглифов находят друг на друга, некоторые знаки прописываются поверх предыдущих, так что графемы сохраняют узнаваемость, но сами иероглифы не читаемы. Ван Дунлин регулярно организует каллиграфические перформансы, сопровождаемые выступлениями танцоров, воспроизводящих движения его кисти. Творчество Ван Дунлина дает повод исследовать границы трансформации китайской каллиграфии, за пределами которых она перестает быть собственно каллиграфией.

Ключевые слова: Ван Дунлин, китайская каллиграфия, современное искусство, искусство перформанса, Чжунго сяньдай шуфа яньцзю чжунсинь, цаочжуань, цаоли, дацао, луаньшу, помо, цзимо

Title. Wang Dongling's Calligraphic Experiments: The Path from Tradition Renewal to Its Deconstruction

Author. Belozerova, Vera G. — Full Doctor (Art History), professor, National Research University Higher School of Economics, Institute for Oriental and Classical Studies, Myasnitskaya ul., 20, 101000 Moscow, Russian Federation. vera@belozerov.com; SPIN-код: 4924-7946; ORCID: 0000-0002-1128-6054; Scopus ID: 57209979270

Abstract. Among modern Chinese calligraphers, Wang Dongling (born in 1945) stands out for his wide popularity in the West. His solo exhibitions are regularly held in the largest museums of the world. Wang Dongling belongs to the generation of pioneers of "modern Chinese calligraphy" (*xiandai shufa*) and is the author of original experiments with calligraphic plastics. He has published dozens of theoretical studies, and the Internet is filled with videos of his performances. Wang Dongling considers it his mission to promote the art of Chinese calligraphy all over the world. Experimenting with calligraphic forms throughout his half-century of creative activity, Wang Dongling is moving further away from the traditional direction. Counting on modern exhibition spaces, he maximizes the format of calligraphic works and writes with very large brushes. Wang Dongling uses not only traditional paper, but also photographic paper, plexiglass, bamboo trunks, and uses acrylic paints in addition to ink. He combines the calligraphy of basic handwriting with photographs of nude models and sitters. The master considers his main achievement to be the invention of *luanshu* cursive handwriting, in which adjacent columns of hieroglyphs are found on top of each other, some signs are written on top of the previous ones, so that graphemes retain recognition, but the hieroglyphs themselves are not readable. Wang Dongling regularly organizes calligraphic performances, accompanied by performances by dancers reproducing the movements of his brush. Wang Dongling's work provides an opportunity to explore the boundaries of the transformation of Chinese calligraphy, beyond which calligraphy ceases to be what it is.

Keywords: Wang Dongling, Chinese calligraphy, contemporary art, performance art, Zhongguo xiandai shufa yanjū zhongxin, caozhuan, caoli, dacao, luanshu, pomo, jimo

References

- Barrass G. *The Art of Calligraphy in Modern China*. London, British Museum Press, 2002. 284 p.
- Hertel Shao-Lan. *The Inner Workings of Brush-and-Ink: A Study on Huang Binhong (1865–1955) as Calligrapher, with Special Respect to the Concept of Interior Beauty (neimei)*, Unpublished Doctoral Dissertation. Berlin, 2016. 589 p.
- Hertel Shao-Lan. Deterritorializing Chinese Calligraphy: Wang Dongling and Martin Wehmer's Visual Dialogue (2010). *The Journal of Transcultural Studies*, 2020, iss. 11, no. 2, pp. 113–149.
- Iezzi A. Contemporary Chinese Calligraphy between Tradition and Innovation. *Journal of Literature and Art Studies*, 2013, vol. 3, no. 3, pp. 158–179.
- Iezzi A. What is "Chinese Modern Calligraphy"? An Exploration of the Critical Debate on Modern Calligraphy in Contemporary China. *Journal of Literature and Art Studies*, 2015, vol. 5, no. 3, pp. 206–216.
- Iezzi A. "Chinese modern calligraphy" as a Reflection of Chinese Contemporary Culture: A Comparison between Modernism (Wang Dongling) and Avant-garde (Xu Bing). *Italian Association for Chinese Studies*, 2016, Selected Papers 1, pp. 75–116.
- Wang Dongling: *New Works*. New York, Chambers Fine Art Publ., 2015. 56 p.

- Wu Hung. *Contemporary Chinese Art: A History, 1970s to 2000s*. London, Thames & Hudson Publ., 2014. 456 p.
- Wang Dongling. *Shufa Yishu (The Art of Calligraphy)*. Hangzhou, Zhejiang Academy of Fine Arts Publ., 1988. 192 p. (in Chinese).
- Wang Dongling. *Shufa Zuopin Jingxuan (Selected Works of Calligraphy by Wang Dongling)*. Beijing, Rongbaozhai Publ., 2004. 28 p. (in Chinese).
- Wang Dongling. *Zhongguo "Xiandai" Lunwen Xuan (Selected Articles on Chinese "Modern Calligraphy")*. Hangzhou, China Academy of Art Publ., 2004. 457 p. (in Chinese).
- Wang Dongling. *Wang Dongling Tan Xiandai Shufa (Wang Dongling Talks about Modern Calligraphy)*. Beijing China Renmin University Publ., 2010. 277 p. (in Chinese).
- Wang Dongling. *Wang Dongling Chuanzuo Shouji (Wang Dongling's Notes on Creativity)*. Beijing, China Renmin University Press, 2011. 347 p. (in Chinese).
- Wang Dongling. *Wang Dongling Tan Shufa Cong Shu (Wang Dongling Talks about a Series of Calligraphy Works)*. Beijing, China Renmin University Press, 2011. 277 p. (in Chinese).
- Wang Dongling. *Zhongguo Shufa De Jiangjie — Zhongguo Xiandai Shufa Lunwen Xuan (The Boundaries of Chinese Calligraphy — Selected articles on modern Chinese calligraphy)*. Beijing, China Renmin University Publ., 2015. 457 p. (in Chinese).
- Wang Dongling. *Luanshu: Shengsheng Bixi De Zhongguo Shufa (Chaotic Calligraphy: Endless Chinese Calligraphy)*. Hangzhou, Zhejiang People's Fine Arts Publ., 2023. 226 p. (in Chinese).
- Xu Jiang; Wang Dongling. *Shu Fei Shu — Fei Kaifang De Shufa Shikong: 2005 Zhongguo Hangzhou Guoji Xiandai Sgufa Yisgu Zhan Zuopin Ji (The Act of Writing and of Non-Writing: The Open Space for Chinese Calligraphy — International Exhibition of Modern Calligraphy 2005 Hangzhou China)*. Hangzhou, China Academy of Art Publ., 2005. 411 p. (in Chinese).
- Xu Jiang. *Wang Dongling Shufa Yishu (The Art of Calligraphy by Wang Dongling)*. Beijing, Rongbaozhai Publ., 2007. 404 p. (in Chinese).
- Xu Jiang. *Shufa Dao: Wang Dongling Shufa Yishu (The Tao of Calligraphy: The Art of Calligraphy by Wang Dongling)*. Shanghai, Shanghai Painting and Calligraphy Publ., 2011. 383 p. (in Chinese).
- Wu Hong. *Zhu Jing (Bamboo Trail)*. Shanghai, Shanghai People's Publ., 2018. 320 p. (in Chinese).