

ВІДГУК РЕЦЕНЗЕНТА

на дисертацію ЧЖАН ХЕНА

Тема:

ЖИВОПИС КИТАЙСЬКИХ ЕТНІЧНИХ МЕНШИН В ЮНЬНАНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. : ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ РЕПЕРТУАР І ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD)
Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Починаючи від *актуальності теми*, одразу зауважимо, що китайська мистецька регіоналістика дійсно є одним із сучасних основних напрямків наукових мистецтвознавчих розвідок в КНР. Це відповідає реальному розмаїттю Китаю, великій державі яка знаходиться у кількох географічно-кліматичних зонах, від холодної Півночі до субтропічного Півдня, окрім того, КНР є поліетнічним утворенням, її території населяють більше 60 народностей. Попри таке кліматичне та етнічне багатство історія китайського мистецтва до другої половини ХХ століття не зафіксувала його відображення у повному обсязі і тому є політично-культурні причини. Якщо сформулювати коротко, це певна уніфікація мистецтва, яка існувала в імперському Китаї і мала, хоча й на іншому ідеологічному підґрунті, своє продовження в часи ранньої КНР. Ось чому мистецька регіоналістика завжди сприймалася саме як прояв нового, передового мистецтва. І нині як раз настав період вивчення і наукового осмислення набутків регіонального мистецтва, проявом якого є і «сильний кольоровий живопис» провінції Юньнань, що постав одним з основних чинних елементів запропонованого дослідження.

Логічною і, в чомусь навіть класичною, є і побудова дослідження в цілому. Маємо на увазі, зокрема, перший і другий розділи дисертації. Так *для першого розділу* характерним є розподіл літератури на кілька різномовних груп і, в той же час, відповідно специфіці роботи виділяється окремий

параграф для розгляду «сильного кольорового живопису» (чжунцай) в китайській історіографії. Відмітимо, що автор, на основі історіографічного аналізу, демонструє спектр думок щодо походження чжунцай, отже подає дискусію яка існує в китайському науковому середовищі. Це справжній науковий підхід, коли подаються дві різні точки зору: загальнокитайське походження чжунцай і подальший його розвиток в різних регіонах та чжунцай як основний чинник розвитку саме юньнанської школи. Автор дисертації не просто схиляється до другого варіанту, а знаходить аргументацію для його підтвердження як в історіографічному аспекті, так і в подальших розділах вже на прикладах місцевих юньнанських митців (одразу відмітимо в цьому плані і розлогий представницький альбом ілюстрацій у додатку).

У *другому розділі* також вже традиційно виділяються етапи розвитку китайського живопису ХХ століття і їх вплив на живопис у Юньнані аж до періоду нових реформ у китайському мистецтві, що особливо бурхливо проходили у 1980-х роках і мали свій розвиток у подальшому.

При цьому важливо відзначити, що характеристика загальнокитайських етапів розвитку мистецтва у ХХ столітті, яка є широко і загальновідомою у своїх основних характеристиках (модернізм – соцреалізм – «мистецтво шрамів» – нове мистецтво 1980-х) постійно співвідноситься з регіональними юньнанськими художниками і їх творчістю, тобто головний для роботи регіональний вимір не губиться автором дисертації, а йде «червоною лінією» в усьому тексті.

Звісно, при такій хронологічній широті і всеохопності дисертації, вказана «лінія» то звужується, то розширюється, інколи залишаючись назвою кількох імен і констатацією впливу «модерного» мистецтва, а в інших випадках автор дійсно вдається до аналізу мистецького розвитку в регіоні та його особливостей, на яких постійно наголошує автор дисертації.

Цікавим і, водночас, логічним, є розвиток подій, так як він поданий у *третьому розділі* дисертації. Через творчість сучасних юнаньських митців розглядаються і такі актуальні нині для мистецтва КНР «зовнішні» процеси як

урбанізація (міський пейзаж) та її невідворотне зіткнення з природою (екологічна тематика) і такі «внутрішні» художні новітні прояви, як мистецтво контемпорарі-арт.

В цьому розділі досить оригінальним є виокремлення теми національного костюму, проте ця тема є так само логічною, оскільки в роботі наголошується на регіональному взаємовпливі етнічного і мистецького аспектів, а народний костюм місцевих малих етносів і є тим яскравим «маркером», який одразу дозволяє розпізнавати і виділяти юньнанський живопис серед інших робіт в мистецькій регіоналістиці.

Хотілося б звернути увагу і на добре вибудовані *загальні висновки* до дисертації. Вони не тільки відповідають основним завданням, поставленим у роботі та чітко структуровані, та що найбільш важливе для дисертаційного дослідження, висновки мають не описовий, а аналітичний характер і дійсно узагальнюють і розставляють авторські оціночні судження щодо розвитку особливостей юньнанського живопису.

Вищесказане пояснює, чому і **наші зауваги** теж будуть носити, до певної міри, узагальнюючий характер. Це не фактологічні помилки чи змістовні неузгодження, вони стосуються, в першу чергу, тих аспектів, які могли б покращити роботу та вказати на можливі перспективи розвитку теми:

- Широта роботи вплинула на поверховість загальних характеристик, як це сталося з так званим «паризьким» періодом. Зрозуміло, що в цей період для всього китайського мистецтва в цілому притаманна дискусія і певна «боротьба» між прихильниками «гохуа» і «сіанхуа». Проте наскільки гостро ці дві тенденції «зіткнулися» у Юньнані залишилося, так би мовити, «за кадром».

- У параграфі 2.1.2 де подається характеристика періоду 1950 – 1970 років, присутні не тільки імена митців, а й їх роль у становленні саме особливостей «юньнанської школи живопису», таким є, наприклад, Ляо Сіньсюе, який названий одним з тих, хто започаткував регіональну школу. Однак і тут більшою мірою присутня загальна констатація і не вповні

зрозуміло як в цей час проявляється своєрідність досліджуваної «школи». Вона буде розкриватися тільки в наступному періоді і, відповідно, третьому розділі.

- В третьому розділі окремо досліджується творчість Тан Чжиганга, як представника саме контемпорарі-арт в Юньнані. Це дійсно важливий, причому не поодинокий випадок, а одна з сучасних тенденцій у китайському живописі 2000-х років. Однак у загальних висновках це спрямування тільки побіжно згадується. На нашу думку, це і є те саме спрямування, за яким можливо продовжити аналіз юньнанської школи живопису на сучасному етапі.

Переходячи до загальних висновків у якості рецензента, повернемося до наявності важливих формальних ознак кандидатської дисертації. Доконано виглядає *наукова новизна* отриманих результатів дослідження. Узгоджені між собою *теоретичні і практичні результати* дослідження. Робота пройшла відповідну *апробацію* у вигляді фахових публікацій і виступів на конференції. Оформлення і *структура*, а також *обсяг* як текстової частини, так і додатків дисертаційного дослідження, відповідають вимогам МОН України.

На основі усього вищесказаного маємо констатувати, що, на наш погляд, дисертація «ЖИВОПИС КИТАЙСЬКИХ ЕТНІЧНИХ МЕНШИН В ЮНЬНАНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. : ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ РЕПЕРТУАР І ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ» є самостійним та завершеним авторським дослідженням, у якому отримані науково обґрунтовані результати.

Відповідно, автор дисертації Чжан Хен заслуговує **на присудження наукового ступеня Доктора філософії (Ph.D)** за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація.

Рецензент –

Корнєв Андрій Юрійович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри ТІМ