

ВІДГУК
ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА
Рибалко Світлани Борисівни,
докторки мистецтвознавства, проф.,
проф. каф. мистецтвознавства
Харківської державної академії культури

на дисертацію
ВАН ЧОНГ
«РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В СТАНКОВОМУ
ЖИВОПИСІ КИТАЮ КІНЦЯ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТ.:
ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ»,

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

Ступінь актуальності теми дослідження

Дисертаційна робота Ван Чонг пропонує нестандартний погляд на китайській станковий живопис. Автор розглядає живописні практики минулого та сучасності з точки зору представлення у них жіночого вбрання, що зумовлює актуальність дослідження як у мистецтвознавчому, так і в культурологічному та етнографічному контекстах. Подібна оптика має обґрунтування у специфіці орієнтальних досліджень, де різниця культурних контекстів є надто щільною, щоб покладатися на відомі за «замовчуванням» речі чи т.зв. «фонові» знання. Тому, з огляду на молодість української арт-орієнталістики подібні інтегративні праці викликають неабиякий інтерес і, без сумніву, доповнюють загальну картину художніх процесів у Східній Азії.

**Ступінь обґрунтованості наукових положень, висновків і
рекомендацій, сформульованих у дисертації**

Ступінь обґрунтованості наукових положень, якість проведеного дослідження підтверджуються наступним:

- *джерельна базамістить* значний обсяг наукової літератури та фахової періодики, опублікованої китайською, англійською, українською мовами. Зібраний візуальний матеріал є репрезентативним, охоплює твори музейних і приватних колекцій.

- *методика та стратегія дослідження.* Дисертантом застосовувалися релевантні поставленим меті й завданням методи дослідження. Зокрема: історико-хронологічний, порівняльний методи; формально-стилістичний та контент-аналіз; елементи культурологічного та семантичного аналізів. Структура роботи повністю відображає стратегію та послідовність наукового пошуку, висновки впливають з викладеного матеріалу.

- *апробація* попередніх результатів дослідження відбувалася шляхом доповідей на 6 всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях.

- об'єкт, предмет та обрана проблематика дослідження відповідають паспорту спеціальності 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація.

Достовірність і новизна отриманих результатів

Наукова новизна результатів, отриманих внаслідок проведеного дослідження, полягає в тому, що: *уведено до наукового обігу* імена, твори, факти китайського живопису в обраному контексті; *встановлено* типологію мистецьких репрезентацій жіночого вбрання у китайському живописі, висвітлено його змістовні та художні характеристики; *розширено* історіографію китайського живопису за рахунок залучення нових досліджень.

Повнота викладу основних положень дисертації в опублікованих працях

Основні положення дисертаційної роботи висвітлені у трьох наукових публікаціях здобувача, включених на дату опублікування до переліку фахових видань України (з них - одна стаття у співавторстві) та у двох колективних монографіях. Крім того, тези доповідей опубліковані у шести збірках матеріалів наукових конференцій.

Зміст публікацій свідчить про повноту репрезентації результатів дослідження у наукових виданнях, що відповідає вимогам п. 8-9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії...», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. №44.

Практичне значення результатів дослідження

Основні положення дисертації можуть бути використані як у розробці навчальних курсів для студентів творчих та теоретичних спеціальностей, так і практичній діяльності художників, дизайнерів, кураторів, працівників театру, музею тощо.

Оцінка змісту дисертації, її завершеності та відповідності встановленим вимогам

У Вступі обґрунтовано вибір теми та її актуальність; сформульовано мету, завдання, предмет, об'єкт дослідження та наукову новизну отриманих результатів, їх теоретичне й практичне значення; подано перелік апробацій та публікацій; наведено данні щодо структури роботи.

У Першому розділі автором докладно висвітлено історіографію питання. Дисертантом охарактеризовано фахову літературу, присвячену загальним питанням розвитку живопису. На сторінках розділу докладно висвітлено напрями досліджень та окреслено зміст основних понять, що застосовується у дисертації. Останнє є особливо важливим, з огляду на термінологічні розбіжності в українському та китайському мистецтвознавстві.

У межах розділу також детально висвітлено особливості джерельної бази, її структури та специфіки та обґрунтовується вибір методів дослідження.

У другому розділі дисертант окреслює критерії формування традиційно-канонічних моделей репрезентації жіночого костюма в станковому живописі

Китаю. Він зауважує, що ці критерії склалися протягом багатьох століть і були тісно пов'язані з філософсько-естетичними орієнтирами й суспільними установками китайської культури та виокремлює етапи розвитку канону з огляду на зміну правлячих династій. Аналізуючи критерії ідеалізації та нормативності жіночого образу, автор висловлює слушне твердження, що із посиленням конфуціанської ортодоксії й централізації влади жіноча постать у живописі трансформувалася від чуттєво-естетизованої (епоха Тан) до строго нормативної та моралізаторської (династії Сун і Цін).

Розглядаючи відбиття ханьфу в професійному та народному живописі, дисертант доводить, що жіночий костюм у династичній традиції був цілісною знаковою системою: форма, колір, орнамент і аксесуари слугували маркером соціального рангу, морального статусу, родинної ролі та суспільної функції жінки. Дисертант робить висновок, що «майстри живопису виступали не лише спостерігачами, а й своєрідними візуальними літописцями та ідеологами, які трансливали уявлення про порядок, гармонію й соціальну субординацію» (с. 124). Відмітимо, що якщо перша частина твердження не викликає сумнівів, то друга частина не є коректною, адже не художник був автором символічної структури орнаменталізації вбрання та його колористики. Тим більш, що у самому розділі автор пише, що ідеологічний чинник у династичному Китаї відігравав провідну роль у регламентації вимог до жіночого одягу й визначав норми його зображення в живописі. Основою цих вимог була конфуціанська система цінностей, що вибудовувала соціальну ієрархію, гендерні ролі та моральні приписи.

У розділі також висвітлено вплив буддизму та даосизму на формування концепції китайського вбрання та її візуальній репрезентації. Він слушно зауважує, що буддизм посилив акцент на скромності та багаточаровості ханьфу, тоді як даоська традиція сформувала образ безсмертної феї у мистецтві. В гохуа ці ідеологічні засади набували форми візуальних моделей – нормативних зразків жіночої поведінки, стилів і компонентів костюма.

Щодо зображень вбрання у народному живописі, дисертантом показано, що він трактувався переважно символічно-узагальнено. Опонент погоджується із твердженням, що основними схемами символізації жіночого костюма були: ієрархічна (позначення статусу), морально-етична (репрезентація чеснот), космологічна й природна, естетично-тілесна та наративна, де одяг ставав носієм сюжетної інформації. Слушним є й спостереження щодо позитивної символіки (побажання щастя, добробуту, родинної гармонії) костюму у народному живописі.

Підсумовуючи результати спостережень щодо критерію функціональності, автор зазначає, що жіночий костюм у гохуа – це не просто частина зовнішнього вигляду, а важливий компонент композиції, який допомагає розкрити сюжет, емоційний стан, ієрархічні стосунки та художні настанови. В елітарній традиції доби Тан одяг підсилював рух і чуттєвість образу; за Сун – набував стриманості й канонічності; у мистецтві Мін – ставав регламентованим маркером моралі та ієрархії; у Цін – перетворився на декоративно-символічний елемент. У народній традиції костюм відтворював реальний вигляд міської чи

сільської жінки, кодував її роль без додаткових пояснень, але також міг набувати міфологічних узагальнень. Погоджуючись із думками дисертанта в цілому, опонент зауважує, що у поданому висновку відсутня категорія жанру, який також визначав функцію костюму у живописній композиції.

У **третьому розділі** – найбільш успішному, на думку опонента, висвітлено еволюцію репрезентації жіночого костюма від пізнього періоду династії Цін (кінець XIX ст.) й до сьогодні. Дисертант аналізує мистецькі твори у контексті карколомних процесів XX століття. Він переконливо доводить, що в живописі часів пізньої Цін жінка часто показана як носій традиційних чеснот, тоді як поступовий занепад династії супроводжувався відходом від маньчжурських елементів убрання.

Автор слушно звертає увагу, що у 1920-х ципао стає символом модернізації та західного впливу, формуючи образ «нової міської жінки». Справедливим є й твердження, що дедалі художники частіше зображують жінку як алегорію краси, меланхолії, елегійності; костюм стає складником цієї алегорії, стилістично спорідненим із модерном і ар нуво.

Автор докладно висвітлює перехід від ципао до революційного одягу в повоєнному Китаї, що стає частиною проекту переосмислення жіночої ідентичності: костюм має нівелювати індивідуальність і утверджувати образ жінки-робітниці. У роботі наведено широке коло жіночих образів в асексуальному одязі, який нагадує вже призабуті образи советських жінок на колгоспних полях та у робочих цехах. Прикметно, що автор не розглядає зображень жінок інтелектуальних професій часів «культурної революції», що варто було би означити в тексті: таких зображень не було, чи вони не вирізнялись (на думку автора) за костюмними характеристиками?

У розділі також підкреслено значення реформ Ден Сяопіна у зміні костюмної поведінки китайців і, відповідно, у більш розмаїтих версіях вбрання та його репрезентації в мистецтві. Автор використовує поняття «неканонічних стратегій репрезентації» сучасного жіночого костюму, які розгортаються в кількох контекстах: етнічному, повсякденному, святковому та емоційно-психологічному. Зокрема, в етнічному контексті дисертантом виявлено тенденції як до реконструкції традиційного вбрання національних меншин, так і до створення метафоричних варіантів на основі трансформації етнічних мотивів. Натомість у повсякденних образах сучасних міських жінок, за спостереженням дисертанта, костюм стає інструментом соціального аналізу та способом осмислення швидкоплинних змін. Він підкреслює, що сучасний святковий жіночий костюм функціонує як візуальний міст між традицією та сучасністю, зберігаючи культурні коди, але адаптуючи їх до теперішньої естетики.

Завершують роботу розлогі **висновки**, що відображають основні положення дослідження. Автор підкреслює, що в сучасному станковому мистецтві простежуються стійкі паралелі між традиційними та новаційними стратегіями репрезентації жіночого вбрання; наголошує на цитуванні орнаментів (або певних елементів канонічних зображень), перекодуванні вбрання, його фантазійних інтерпретаціях.

Зауваження та дискусійні положення щодо змісту дисертації

Високо оцінюючи представлене дослідження, висловимо й деякі зауваження:

1. На думку опонента дисертантом охоплено занадто обширний матеріал, який створює широке та розмаїте тло для осмислення основних стратегій репрезентації вбрання, але розлогість його викладення відволікає від основної лінії дослідження. Без загрози вимогам до загального обсягу роботи можна перенести описи археологічних матеріалів, монументальних розписів, графічних матеріалів і всього, що не відноситься до станкового живопису у додатки. Те саме стосується й першого розділу, де дисертант намагається окреслити космічні масштаби публікацій про увесь китайський живопис в цілому, в той час як достатньо послатися на вже існуючі узагальнення історіографії і приділити увагу лише тим роботам, які суттєво впливають на методологію роботи та ті, що були опубліковані в останні роки.

2. У дисертації часто використовується поняття «мода» відносно династичного Китаю, що є некоректним. Наприклад: «Жіночий одяг часів династії Ся (бл. 2070–1600 рр. до н.е.) — один із найдавніших та найменш документованих періодів в історії китайської моди» (с. 59). Вочевидь, дисертант вживає слово «мода» як синонімічне «історії костюму». Зауважимо, що історія моди лише частково збігається, але не тотожна з історією костюму, ані та історією одягу. Відносно традиціоналістських суспільств, до яких належить і династичний Китай, поняття «мода» не застосовується принципово.

3. Відносно джерельної бази роботи зауважимо, що варто було обмежити коло досліджуваних пам'яток виключно тими жанрами, які передбачають увагу до костюму. Саме відносно них є сенс говорити про свідомо розроблені стратегії репрезентації. Так, наприклад, є недоцільним огляд трактовки костюму в живописі митців-літераторів, тим більш, що в альбомі вони не представлені. Однак цілком логічно залучити портрети предків, де зображення жінок як системне явище простежується вже від часів Сун і за правління династії Цін набуває стандартизації. Стандартизація передбачає відпрацьовані стратегії репрезентації.

Те саме стосується й олійного живопису ХХ століття, який є не лише технікою, а й системою жанрів, які доповнили китайські. Так, зокрема, портрет передбачає цілу низку піджанрів (як-от – історичний, парадний, камерний, костюмований, меморіальний та ін.), де костюм за умовчанням відіграє провідну, або другорядну, або виключно колористично-живописну роль. Відповідно, варто окреслити, як закони жанру впливають на стратегії репрезентації.

3. У роботі зустрічаються помилки технічного, характеру, помилки перекладу та транслітерації. Наприклад:

- Англомовна історіографія китайських вчених XI ст....» (с. 32) – мабуть малося на увазі ХХІ?

- «адже гармонія квітів, стриманість крою, відповідність ритуалу...» (с.48) — малася на увазі гармонія кольорів, вочевидь.

Транслітерація: не Цин, а Цін; ципао у тексті подано то через И, то через І (правильно через И), то тощо.

4. Є зауваження стосовно композиції тексту, структури та оформлення додатків:

- 3 сторінки опису джерельної бази – не привід для виокремлення у параграф. За звичай, параграф передбачає завершений змістовно текст обсягом від 5 сторінок. У даній роботі було би доцільним об'єднати опис джерельної бази з обґрунтуванням методів дослідження.

- В альбомі іл. 41 та іл. 52. – повторюється та сама робота ЦіБайши. При тому, в одному випадку розмір невідомий, в іншому вже відомий.

- Зважаючи на повний опис живописних творів в альбомній частині дисертації залишається незрозумілою така складова додатків, як перелік ілюстрацій, оскільки він (у даному випадку) не містить ніякої нової інформації.

Підписи під ілюстраціями не витримані в одному стандарті. Кожна позиція (автор, назва, розмір, матеріал тощо) мають бути на визначеному місці, усі скорочення чи форми опису потрібно подавати однаково.

Рекомендації

Підтримуючи представлену дисертаційну роботу, висловимо й деякі рекомендації щодо подальшої розробки обраної проблематики. На думку опонента варто артикулювати виразніше роль держави і, зокрема, чиновницького апарату у формування традиції репрезентації костюму. Це стосується як дрес-коду, який регулювався не лише світоглядом чи «етикетом», а ЗАКОНАМИ, порушення яких жорстоко каралося (від батогів до заслання) і, відповідно, художник не міг ані побачити інші, ніж дозволені законом про одяг форми чи кольори, ані додати щось «від себе».

По-друге, етнографічний аспект костюму знаходить відображення в живописі не у зв'язку з «пошуками власної ідентичності» у ХХІ столітті, (подібних сентенцій краще уникати відносно китайських реалій), а ще за часів пізньої Мін та ранньої Цін. Це так звані «туцзін» -- ілюстровані описи різних провінцій. Пік жанру припадає на XVII-XIX століття, що цілком зрозуміло: етнографія розквітає в імперіях. Відповідно, потрібно зрозуміти, чим зумовлений етнографізм другої половини ХХ століття і як він відрізняється від етнографізму династичного Китаю. На нашу думку, це складова державної політики, яка формує образ «єдиної сім'ї народів». Можливо, варто додати й роль живопису у національній стратегії економічної підтримки відсталих регіонів через туристичні індустрії, і, як наслідок, екзотизацію образів народів «мяо», «І» та інших, де костюм є визначальним елементом.

Аналіз іконографії передбачає чіткі визначення елементів та їх комбінацій, які є повторюваними протягом певного періоду і складають іконографічні типи, що у свою чергу потребує пояснення не тільки їх сенсу, а й їх соціальної та релігійної функції. У зазначеному сенсі не менш цікавим може бути дослідження репрезентацій чоловічого вбрання у живописі.

