

ВІДГУК

на дисертацію ЧЖИЖУН ГЕНА «Жіночий портрет у китайському живописі ХХ –початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція», що висунута на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Перше питання, яке я насамперед поставив перед собою :чому я взяв на себе сміливість рецензувати в якості опонента цю наукову працю і чи мав я моральне право зробити такий крок? Мої наукові відрядження у різний період до Китаю, а також у країни Європи та США дозволили мені познайомитись з мистецтвом Китаю у музеях та галереях різних міст і вивчати художню практику сучасних майстрів у їх галереях, на виставках і відповідних мистецьких центрах, зробити на цю тему ряд публікацій. Минулого року мій аспірант Ібо Чжан успішно захистив у НАОМА дисертацію про китайську скульптуру і після отримання наукового диплому, витримавши серйозний конкурс претендентів з усього Китаю на посаду, був прийнятий до праці в якості педагога в університет Сучжоу.

У поставленій на прилюдний науковий захист дисертації Гена Чжижун маємо зразок вдумливого мистецтвознавчого спостереження молодого китайського вченого Чжижуна Гена про велику жанрову традицію, зокрема про жіночий портрет у китайському малярстві упродовж ХХ-початку ХХІ ст. як невід’ємно органічну частину розвитку усього живопису Китаю в його розмаїтті національних мистецьких коренів та взаємозв’язку з мистецтвом Заходу, що в добу нового міленіуму стає дедалі відчутішим не лише у живопису, а й в усій постмодерній пластиці, і графіці, і новітніх популярних мистецьких практиках – інсталяції, асамбляжі, хепенінгах; тобто жіночий портрет заявляє про себе і в традиційному живописі **го хуа** і також в еволюційних процесах малярства **сіань хуа**, що уже нав’язно впливами європейської школи малярства.

Загалом це перша спроба вивчення цієї проблеми в Україні, і як заявив дисертант, вона в ході дослідження дозволила усебічно розкрити іконографію жіночих китайських портретів за різних соціальних умов, простежити еволюцію «в сюжетному репертуарі китайського малярства» - с.183), розкрити взаємозалежність жанрової специфіки з історичними стильовими відмінами **гун-бі, се-і** – специфіки малярства з багатовіковим досвідом гохуа (перші – назвемо так: соціальні верстви найвищого станового рангу, другі -- з нижчих суспільних прошарків, що мали традицію улюблених репрезентантів демократичного характеру **веньжень хуа**).

Ми розуміємо, що характер теми зумовив актуальність дослідження і передбачив незвідані шляхи пролонгації таких наукових спроб; відповідно до заявленої теми дисертант поставив мету, охарактеризував основні завдання, сформулював предмет та об'єкт наукової праці, розкрив методологічну лабораторію та провідні для такої дисертації методичні завдання, що сприяло і розкриттю наукової проблеми, і усвідомленню новизни її розвитку у визначений працею історичний період. Сама праця пройшла необхідні апробації, а основні її положення були належно оприлюднені і в наукових збірниках і у закордонному науковому виданні. Композиційно вона складається з чотирьох розділів.

Автор докладно охарактеризував і проаналізував наукові дослідження вчених, що були пов'язані з темою його дисертації. Ним був заявлений та здійснений сейрозний аналіз численних європейських та американських досліджень, що в різних аспектах вирішували наукові завдання з розвитку теорії та історії китайського малярства в ракурсі взаємозв'язків «Схід-Захід», і насамперед тих що були безпосередньо присвячені розвитку жанру портрета і так само жіночого портрета. Окрему групу праць, які сприяли розкриттю теми, становили наукові спостереження китайських вчених, в першу відомих фахівців Юань Юньшена, Фенга Бойї та інших. Історичні підходи дозволили здобувачеві відчутти еволюцію китайських та європейських традицій у з'явленій науковій сфері. Зрозуміло, що вирішенню

поставленої наукової мети сприяли численні наукові пошуки Чжижуна Гена емпіричних матеріалів у мистецьких музеях, галереях, приватних колекціях та в майстернях художників.

Другий розділ «Образ жінки в традиційній китайській культурі та живописі» складається з двох підрозділів, що в свою чергу структуровані у відповідні підрозділи про статус жінки в традиційному суспільстві, еталон жіночої краси, про репрезентацію жіночого образу в традиційному китайському малярстві го хуа; про жіночий портрет у контексті традиційних жанрів китайського живопису го хуа; про європейські мистецькі впливи на художній розвиток жіночого портрету до ХХ ст. Автор розкриває шлях еволюції жіночого портрета від символічних образів чотирьох красунь від давніх-давен, які мали спільне ім'я Ши –Тцу, уособлюючи естетичні образи ідеалу жіночої краси, який відіграв велику роль у розвитку легенди про жіночу красу не лише в самому Китаї, а й мав великий вплив на формування відповідних мистецьких канонізованих образів у В'єтнамі, Кореї та Японії. Автор робить перелік легендарних образів, що слугували взірцем жіночої краси, вірності і серед них увагу приділяє образу поетеси III ст. Су Жолань (Подібна до орхідеї) як символу вірної дружини; він же виділяє групу жіночих образів, які були улюбленими у творчості китайських представників стилю го хуа і формували стереотипи традиційних уявлень в якості еталону про жіночу Красу та її найвищі ідеали, як символи жіночності. Таких символів в прадавні епохи, скажімо, династії Чжоу, доби Тан було немало і, як правило, на багатометрових сувоях художники розкривали сюжети засобами провідних стилів малярства го хуа, яким дисертант приділяє, що важливо, пильну увагу.

Нове європейське трактування жіночого образу у дисертації дисертант означає історичним періодом XVII- XVIII ст. і діяльністю італійського місіонера Джузеппе Кастільйоне, коли був сформульований еталон парадного портрета, а його зображення набули поширення у якості взірця жіночого портрету, як це можна відчуту на численних зображеннях Сян-фей,

що була зображена в європейських обладунках, або вишуканих жіночих сторах, або в східному рицарському строї, (автор виводить з такого типу портрета окремий сюжет у китайському малярстві із зображенням куртизанок, що набув поширення у ХІХ ст.); або у портретах імператриці Сяо Сяньчунь в парадному одязі, імператора Цяньлуна та його наложниць середини ХVІІІ ст. Автор не забуває нагадати, що зі смертю імператора Цяньлуна європейські впливи/запозичення пішли на спад, а художники звернули назад до традиційних методів зображення жіночих образів, хоча, як він справедливо наголошує, європейська школа вже запустила перші паростки і їх якраз можна було відчутти у парадному типі портрета. Вплив італійця Кастільйоне і його значення у розвитку жіночого портрета в Китаї належним чином у тексті проаналізовано, і в науковій праці справедливо винесено у висновок, що творчість цього майстра «заклала основи портретного живопису Китаю Нового часу[...], забезпечивши підґрунття для формування цього жанру в нових політичних умовах» (с. 74) уже після падіння династії Цин в 1911 р.

Ген Чжизун немало місця приділяє аналізу зображень менш регламентованого стилю *se-i*, де для китайського художника залишалось більше свободи при відборі способів психологічної передачі й розкриття жіночого характеру -- настрою, ліризму, і якраз у цій ситуації прототипами «виступали переважно жінки з нижчих прошарків населення» (с. 73).

Позитивно вирішена поставлена наукова мета у структурних розділах праці 3 та 4, де автор уважно проаналізував образно-стильові зміни розвитку жіночого портрета в китайському малярстві за історично епохальних обставин ХХ та початку ХХІ ст. через призму співвідношень двох його класичних потоків – великої традиції го хуа та розмаїтих впливів сіань хуа; здобувач передусім наголошує на його орієнтальних відмінах; засвідчує значення вищої національної мистецької освіти у формуванні професійних кадрів, які сміливо впроваджували національну іконографію і водночас не забували про досвід західного живописного портрета;приємні сторінки про

те, як опановувалися класичні і модерністичні стилі; як впевнено виводилася лінія національної живописної практики до пріоритетів та вершин світового жіночого портрета. Чжижун Ген наводить переконливі приклади про специфічний характер шкіл, називаючи авторитетні імена митців, вказуючи при тому на деякі регіональні відміни та перенесений на національний ґрунт досвід з інших шкіл в результаті навчання китайських художників в академіях Європи, США, Росії, однак мало стосовно України (наприклад, майстерні академіка професора М. Гуйди в НАОМА). Важливою видається теза, що заявлена тема визначає основні мотиви творчих експериментів, здобутки у розв'язанні формальних образно-мистецьких завдань, вона і стала активним влячним полем для збагачення творчої уяви.

Висновки глибокі за підсумками висвітленого дисертаційного матеріалу. Вони просторово засвідчують основну художню ідею, що наукова праця є відкритим влячним науковим ландшафтом для подальших досліджень і окреслення здобутого мистецького досвіду. Вона також стверджує тезу, що через образ жінки митці ставлять і розв'язують актуальні мистецькі завдання.

Важливим є розділ, що дає уяву про ретельне використання джерел, він становить 222 позиції, які демонструють незмінну увагу до неї наукової спільноти багатьох країн різних континентів, закономірно, і в першу чергу якраз китайської до поставленої наукової проблеми. Сумлінно використані електронні ресурси та інтернет-сайти художників.

Окрему вагому частину дисертаційного дослідження складають додатки, що обіймають список ілюстрацій до заявлених розділів. Відзначаємо сумлінно складений загальний список, в т. ч. в усіх розділах, де об'єктивно подана картина еволюції жіночого портрету в малярстві Китаю з усіма його багатьма різновидами на великій історичній палітрі мистецтва Китаю.

Зауваження:

1. Дисертація присвячена дослідженню жіночого портрета у китайському малярстві XX-XXI ст., а у дисертації цілий розділ стосується розвитку цього жанру від стародавніх часів до початку XXI ст. Можливо, для характеристики підвалин питання цього забагато і варто було б обмежитись одним-двома підрозділами.

2. Здобувач простежує картину змін майже усього Китаю, не наголошуючи, однак, на основних мистецьких центрах. І як нам здається, у праці не приділено уваги живопису тибетських країв Китаю, де національні ознаки виявилися більш стійко навіть за часів Культурної революції, і тибетська земля, безумовно, в усі історичні періоди була зберігачем китайської ідентичності.

3. Ген Чжижун констатує, що одним з цікавих явищ у малярстві Китаю першої половини XX ст. якраз у жанрі жіночого портрету було звернення до творчої праці з оголеною натурою. Проте простежити розвиток цього у праці не вдається, при тому, що немало китайських молодих митців того періоду якраз навчалися в Європі. Отже, незрозуміла специфіка такої праці з ню ані в образному, ані в технічному аспекті виконання.

4. Дисертація добре проілюстрована, але у підписах низки ілюстрацій не вистачає повної картини: назви автора, розмірів твору, чи місця їх зберігання, що неможливо відтворити повну атрибутику. Це стосується й зазначення «приватна колекція» (ПК), де, ймовірно частково, власник не дозволяє написати своє ім'я, чи вказати повну адресу зберігання твору.

5. Не диференційовано, в яких землях Китаю був і є розвинений жіночий портрет у малярстві і як його репрезентували вихованці з Китаю під час навчання в українських мистецьких школах.

У подальшій підготовці праці до друку ці огріхи слід виправити. Але незважаючи на них, дисертація Ген Чжижуна відповідає вимогам (п. 3,6) Положень про Спеціалізовані ради. Наявний текст дає нам право на переконання, що дисертація є фаховою, виконана на науковому рівні, а її

автор Ген Чжижун заслуговує на присвоєння йому наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Олександр Федорук –
Дійсний член НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор