

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

на дисертацію

**Гао Сяотянь**

**«Трансформація морфології зображальної сфери**  
**сучасного Китаю: контекст, принципи, типологія»,**

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 **Гао Сяотянь** є одним із прикладів спроби осмислення принципів та підходів до створення візуальних образів (за авторським визначенням «зображальної сфери» у Китаї від археологічних пам'яток до сьогодення. З одного боку, у сучасному науковому дискурсі китайське мистецтво (як традиційне, так і сучасне) ґрунтовно висвітлено як в історичному контексті, так і окремо по видах та жанрах, у контексті різноманітної культурологічної, соціологічної та мистецтвознавчої проблематики. З іншого – спроби інтегративних досліджень, які би дозволяли визначити висхідні позиції та принципи формоутворення та ті складники, які підводять до розуміння візуальної мови, особливостей китайського образотворчого синтаксису – небагато. Визначена дисертантом проблема торкається теоретичного підґрунтя китайського мистецтва, що є важливим для подальших досліджень у галузі арт-орієнталістики.

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

- у підґрунті дисертації -- значний обсяг наукової літератури та фахової періодики, опублікованої китайською, англійською, українською мовами.

- *методика та стратегія дослідження*. Дисертантом застосовувалися релевантні специфіці матеріалу та поставленим меті й завданням методи дослідження. Серед них: історико-хронологічний, порівняльний методи; формально-стилістичний та контент-аналіз;

- *структура роботи* повністю відображає стратегію та послідовність наукового пошуку, висновки впливають з викладеного матеріалу, висловлених у розділах спостережень та узагальнень.

- *апробація* попередніх результатів дослідження відбувалася шляхом доповідей на шести 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 у процесі проведеного дослідження, полягає в тому, що: *уперше* історія китайського живопису концептуалізована в парадигмі канонічної та неканонічної морфології, *запропоновано* нові теоретичні підходи до осмислення та узагальнення розмаїтого зображального матеріалу, *обґрунтовано* виокремлення в ньому морфем та морфологічних ланцюгів; *визначено* жанрово-видову типологію сучасного мистецтва, його провідні принципи та підходи.

### **Повнота викладу основних положень дисертації в опублікованих працях**

Основні положення дисертаційної роботи висвітлені у трьох наукових публікаціях, включених на дату опублікування до переліку фахових видань України та в одній колективній монографії. Крім того, здобувачем опубліковано тези доповідей у шести збірках матеріалів наукових конференцій. Відмітимо й широту представлених апробацій: від конференцій у межах ХДАДМ, так і виступи на конференціях у різних ЗВО України і, зокрема, на секції сходознавчих студій у Харківській державній академії культури.

Зміст публікацій засвідчує 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**

Узагальнення розмаїтого образотворчого матеріалу в обраній теоретичній парадигмі можуть послужити основою для розробки підручника та інших навчально-методичних матеріалів; застосовуватися у концептуальній розробці музейних експозицій.

### **Оцінка змісту дисертації, її завершеності та відповідності встановленим вимогам**

У *Вступі* здобувачем подано обґрунтування актуальності теми; визначено мету, завдання, предмет, об'єкт дослідження та наукову новизну отриманих результатів, їх теоретичне й практичне значення; подано перелік апробацій та публікацій, охарактеризовано структуру роботи.

У *Першому розділі* здобувачем подано огляд наукових праць, присвячених китайському мистецтву в цілому та окремим його видам і жанрам. У розділі приділено увагу працям як китайських, так і західних вчених; окреслено основні підходи та проблематику досліджень. Найбільш успішною частиною першого розділу є огляд основних понять та термінів, які використовуються у дисертації і це, безперечно, суттєво полегшує сприйняття подальшого тексту. Зауважимо, що наявність такого підрозділу позитивно характеризує дисертанта, вказує на його прагнення відповідати високому рівню академічної культури.

Завершується розділ стислим оглядом джерельної бази та використаних під час дослідження методів. Відмітимо, що загальний обсяг цієї частини (3 сторінки) не

потребує його винесення в окремий підрозділ, його можна було об'єднати з попереднім.

*Другий розділ* дисертації присвячений традиційно-канонічній системі образотворчого мистецтва Китаю, де здобувач ставить на меті визначити її основні принципи та типологію. Згідно задуму у розділі реферовано розмаїтий матеріал традиційного мистецтва Китаю (археологічні пам'ятки, скульптура, каліграфія та живопис) від первісних часів і до початку модернізації країни. На думку автора, у цій хронологічній амплітуді відбувалося формування традиційно-канонічної морфології традиційного мистецтва. Автор слушно зауважує, що вже від доби середньовіччя ця морфологічна система виступає як метасистема та розширює (на думку опонента – не виправдано) межі терміну *гохуа*, який зазвичай використовується відносно традиційного живопису, на всю метасистему (с. 44). Можливо, у даному випадку було варто запропонувати інший термін.

На сторінках розділу перераховуються основні принципи, що забезпечували розвиток та формування канонів зображальної сфери на різних історичних етапах, як-от принципи стандартизації та уніфікації, безперервності, індивідуалізації, персоніфікації та деталізації тощо. Однак, самі процедурні кроки аналізу мистецького матеріалу, за результатами яких автор виводить зазначені принципи, залишилися поза межами тексту дисертації.

Надалі автор визначає базові принципи формування традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю як метасистеми: принцип змістовно-ідеологічної цілісності; принцип державно-суспільної діяльності; принцип канонічності; принцип морфологічної ієрархічності еволюційності. Автор зауважує, що на кожному етапі формування традиційно-канонічної морфології додавались принципи, які уточнювали існування окремих морфологічних ланцюгів метасистеми (с. 60).

У другому підрозділі здобувач звертається до найбільш складної в сучасному мистецтвознавстві проблематики, що пов'язана з формуванням жанрово-видової

типології. Подальший розвиток зображальної сфери здобувач розглядає як поступове розмежування орнаменту та ієрогліфу як складових синкретичного пластичного мислення доісторичної доби та розвиток на основі розмежування візуальних. Візуально-текстуальних, та текстуальних художніх форм. На думку здобувача видові морфології базувались на різниці тих засобів художньої виразності, які використовувались при створенні ранніх візуальних форм.

Надалі автором подано реферований огляд етапів розвитку основних видів образотворчого мистецтва у традиційному Китаї – каліграфії, живопису та скульптури. Характеризуючи зміни в засобах виразності, автор подає узагальнені характеристики типу «...розвивалося деталізоване опрацювання фігур, обличч та одягу моделей, що надавало роботам більшу виразність та індивідуальність. Крім того, в цей період знову стали популярними елементи китайського канону в скульптурі, включаючи зображення буддійських та даоських божеств, а також традиційні китайські мотиви» (с. 113). Варто було би конкретизувати, в чому саме полягали китайські канони та що малося на увазі під «традиційними китайськими мотивами». На наступній сторінці автор апелює до конкретного прикладу -- кам'яної статуї Будди у храмі Лонтань, яка «демонструє більш витончений стиль із великими деталями та реалізмом. Техніка виконання значно покращала» (с. 114), що також бажано було би конкретизувати.

У *Третьому розділі* розглядаються основні шляхи розвитку неканонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю наприкінці ХХ-початку ХХІ ст. Здобувач коротко характеризує основні соціокультурні чинники, що зумовили зміни в образотворчому мистецтві Китаю спричинивши трансформації на рівні пластичного мислення, що пов'язується дисертантом із західним впливом, що відбувалося як через навчання у провідних художніх центрах Європи так і за посередництвом Японії. Надалі автор реферативно викладає основні відомості щодо розвитку олійного живопису та розвитку феномена сянхуа та новітніх течій, що виникли після початку періоду реформ та відкритості. Характеризуючи нові основи неканонічної морфології образотворчого мистецтва здобувач визначає

одним із перших принципів -- принцип гібридизації та міждисциплінарності, який притаманний глобалізованій культурі в цілому. Серед провідних принципів він також розглядає принципи дисипативності (у різних формах його прояву), ситуативності, конвергенції, атрактивності, випадковості. Трансгресивності, симулятивності (профанності) тощо. Розглядаючи зазначені принципи автор подає переліки імен та творів, переважно у формі згадування. Серед них -- такі відомі майстри, як Ай Вейвей, Лю Болін, Сюй Бін та ін.

На сторінках розділу здобувач здійснює спробу визначити неканонічну жанрово-видову типологію образотворчого мистецтва Китаю, фокусуючи увагу на таких новітніх видах мистецької діяльності, як стрит-арт, цифрове мистецтво, кінетична скульптура.

Завершують роботу висновки, що відповідають поставленим меті та завданням та візуалізовані у вигляді графічних таблиць в додатках.

Слід відмітити прагнення здобувача вести викладення основних положень теми на високому теоретичному рівні, що зумовлює насиченість тексту термінологією, яка у поєднанні з китайськими спеціальними термінами та назвами подекуди ускладнює текст. Разом із тим теоретична загартованість здобувача дає позитивний результат у тих частинах дисертації, де потрібні узагальнення та концептуалізація матеріалу. Справляють позитивне враження і посторінкові примітки, що є гарним тоном в академічних текстах і виразом поваги до читача.

### **Зауваження та дискусійні положення щодо змісту дисертації**

Позитивно оцінюючи представлене дослідження, висловимо й деякі зауваження:

1. У мистецтвознавстві (як власне й в історичній науці), поняття джерела та дослідницька література не є тотожними. Саме тому в межах першого розділу (історіографічного) виокремлюється параграф, присвячений огляду джерельної бази. Тому варто вилучити дослідницькі праці з характеристики джерельної бази, залишивши трактати теоретиків мистецтва та більш детально визначити візуальні джерела. З огляду на незлічену кількість підробок та фальсифікацій у китайському

мистецтві, є важливим, колекції та сайти яких саме музеїв, музейних комплексів (або інших інституцій) були залучені до кола досліджуваних матеріалів; які з них вивчалися в оригіналі тощо.

2. Погоджуючись з дисертантом стосовно впливу конфуціанства на розвиток всієї зображальної сфери, відмітимо некоректність визначення «конфуціанський живопис». Якщо існував чанський живопис як напрям з конкретними, притаманними саме чанському живопису технікою та естетикою, то конфуціанського напрямку не існувало як такого, як і специфічних конфуціанських зображальних засобів. Зв'язок конфуціанства з живописом позначився у культивуванні старовини, копіюванні, яке вважалося виразом поваги до попередників та освіти; у тяглоті традиції. Конфуціанство принесло низку дидактичних сюжетів, які увійшли в живописну практику в цілому, але не утворили окремого явища – конфуціанського живопису. В усякому разі система морфем, яку автор присвоює т.зв. «конфуціанському живопису» – «гнучка лінія, що окреслює складки одягу, контури фігур, зачіски» (с.92) – можна бачити і в буддійському живописі, і в зображенні даоських безсмертних. Як і «духовна єдність із природою» не є інспірованою саме конфуціанством (с.93), тим більш що далі й сам автор стверджує про поєднання ідей усіх трьох релігійно-філософських систем.

3. Певна частка зауважень пов'язана з прагненням розглядати китайське мистецтво у відповідних до європейської історії та культури визначеннях та традиціях періодизації. Сприймаючи це з розумінням, все ж відмітимо, що українська синологія зазвичай послуговується китайською періодизацією, тож коли ми зустрічаємо у тексті такі словосполучення, як «доба Тан», «період Сун» - непорозумінь не виникає. Натомість такі вирази, як «китайське відродження» потребують пояснень і посилання, до якої наукової школи чи традиції автор поєднується. Те саме стосується й «китайського середньовіччя», яке автор визначає як період з 3 ст. до н.е. по 14 ст. н. е. (с.66). Оскільки робота не є історичним дослідженням, достатньо зазначити, якою саме періодизацією автор користується.

Подібні питання виникають і до терміну «реалізм», який застосовується до традиційного мистецтва, зокрема до пейзажу гори-води та скульптури. Термін «реалізм» використовується так часто, що інколи складається враження, що це і є головний критерій художності. Знов-таки, варто було би дати пояснення, що саме розуміє здобувач під цим терміном. Наприклад, відносно буддистської скульптури, що має на увазі під більшою реалістичністю? Існують критерії реалістичності зображення Будди чи бодхисатв, чи стражів буддизму?

4. Відмітимо стилістичні похибки та змістовні неузгодженості, яких у цілому небагато, але варто на них вказати. Наприклад: «Зображення реальної людяності... – головна стилістична особливість скульптурного формотворення»; конфуціанський скульптурний канон; «Техніка лиття також досягла вищого рівня, що дозволило створювати скульптури більш реалістично та граціозно» тощо.

5. Низка зауважень стосується альбому. По-перше, з огляду на формулювання теми було би доцільним крім загального вигляду твору розробити та подати композиційні схеми, схеми зображальної структури, формальних прийомів живопису. Те саме стосується й скульптури. По друге, представлений зображальний ряд слід оформлювати належним чином – якомога крупніше, виділяти потрібні фрагменти. Ілюстрації в альбомі, як і список літератури, мають корелювати з текстом. Зважаючи на повний опис живописних творів в альбомній частині дисертації - окремий перелік ілюстрацій є зайвим, оскільки в даній роботі він не додає нової інформації.

### **Рекомендації**

Підкреслюючи новизну та дискусійність представленої роботи вважаємо, що порушена автором проблематика не вичерпується даною роботою і може знайти продовження у подальших розвідках. З огляду на це хотілося би порадити авторові залучити до кола аналізу графіку, яка присутня за всіх часів і більш того, її засоби виразності користуються в каліграфії, живописі, скульптурі тощо. Можливо, тоді особливості канонічної морфології визначилися би більш рельєфно.



Варто звернутися і до каліграфічної практики. Уявляється (на думку опонента) тут значно важливішим є не перелік стилів, які самі по собі характеризують зміну матеріалів та інструментарію і мало що пояснюють в системі пластичного мислення. Так само і застосування загальноприйнятих у китайській історії мистецтва тверджень про «силу», або «елегантність», або «розкутість» того чи іншого стилю -- мало про що повідомляють європейському читачеві. Однак, якщо пригадати та вербалізувати власний досвід у каліграфії і через цю призму проаналізувати традиційний живопис, то стане очевидним, що єдність живопису та каліграфії забезпечувалася єдністю матеріалів, техніки роботи тушшю та пензлем, постановки руки, зрештою – належністю до кола інтелігенції. Саме це забезпечило імплементацію та продовження законів каліграфії у живописі і, відповідно, основні морфеми монохромного живопису знаходяться в царині каліграфії (штрихи, крапки, ламані тощо). Можливо, для західної аудиторії, варто й порівняти принципово різні техніки роботи пензлем у традиційній китайській та європейській живописних системах, які вирізняються не лише матеріалом чи способом організації простору, а й різною моторикою та тілесною практикою.

Міркування автора про композиційну схему пейзажу варто розвинути у наступних дослідженнях. З огляду на те, що в традиційному мистецтві композиційна схема не одна, їх близько десятка, то є сенс їх візуалізувати та порівняти між собою. Відмітимо одразу, що «три даліни» -- це не схема, а принцип, т.зв. «китайська перспектива». У цьому зв'язку вимальовується й ще один вектор порівняльного аналізу. Якщо італійська перспектива є відображенням філософської картини світу доби Відродження і відбиває світогляд гуманістів, то на яких філософських засадах сформована «китайська перспектива»?

Вибудовуючи візуальний ряд хотілося би порадити в подальшому залучати до кола досліджень і матеріали з експозицій українських музеїв (зокрема, твори китайського мистецтва, що зберігаються в музеях Харкова, Києва, Одеси). Ретельний аналіз з різних дослідницьких позицій українських артефактів – найкраща подяка від аспірантів-іноземців Україні, що стала другою батьківщиною, місцем дорослішання – і соціального, і наукового.

## Висновок про відповідність дисертації вимогам Порядку присудження наукових ступенів

Попри висловлені зауваження, вважаємо, що представлена дисертація є спробою осмислити китайське мистецтво в принципово новій концептуальній парадигмі та викласти його морфологічну специфіку мовою опису європейського мистецтвознавства, що відкриває широкий простір для подальших досліджень та дискусій. Тому вважаю, що дисертаційна робота **Гао Сяотянь** на тему **«Трансформація морфології зображальної сфери сучасного Китаю: контекст, принципи, типологія»** виконана на належному науковому рівні, не порушує принципів академічної доброчесності та є завершеним науковим дослідженням, сукупність теоретичних та практичних результатів якого розв'язує наукове завдання, що мають суттєве значення для галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальності 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

Робота відповідає вимогам Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах), затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 26 березня 2016 року № 261 (зі змінами і доповненням від 19.05.2023 №502) і Постанові Кабінету Міністрів України «Про затвердження Порядку присудження ступеня доктора філософії ...» від 12.01.2022 року №44 (зі змінами, внесеними згідно з Постановою КМ №341 від 21.03.2022).

Отже, дисертація **Гао Сяотянь** відповідає чинним вимогам присудження наукового ступеня доктора філософії в галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

### Офіційний опонент:

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри мистецтвознавства  
Харківської державної академії культури



«14» січня 2025 р.

Рибалко С.Б.

*Рибалко С.Б. завідаюча  
редакцією з кадрових питань  
Мих. П. В. Себорозчук*