

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

на дисертацію

Ван Шутін

«Гендерна проблематика сучасного китайського живопису: від жіночої теми до жіночого мистецтва»,

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 Шутін** відноситься до міждисциплінарних досліджень, де поставлена актуальна проблема т.зв. «жіночого мистецтва» не може вирішуватися у площині лише однієї дисципліни і потребує суттєвого розширення джерельної бази, фахової літератури та методики дослідження. Концепція гендера як соціального конструкту простежується у розмаїтті візуальних матеріалів, як підтримують, або навпаки – спростовують прийняті гендерні норми та стереотипи. Зрештою, гендерна проблематика зачіпає і мистецтво як вид діяльності, історія якої як на Сході, так і на Заході майже позбавлена жіночих імен.

Відмітимо, що в західній науці гендерні дослідження давно утворюють окремий напрям, об'єднуються в спільні проекти, визначають діяльність наукових лабораторій та інститутів. У китайському науковому дискурсі напрацювання у зазначеній царині – відносно нове явище, що стало результатом співпраці із західними вченими. Щоправда екстраполяція основних західних концептів гендерної проблематики на східний матеріал потребує уточнень та пошуків інших відповідей. Тим більш цікава та актуальна запропонована до обговорення дисертація, де основним репрезентантом виступає мистецтво і його творці.

Результати проведеного **Ван Шутін** дослідження створюють теоретичну базу для подальшого вивчення китайського мистецтва та крос-культурних і компаративістських студій. Матеріали дисертації та її окремі положення можуть розглядатися і як певний внесок до загального доробку харківської мистецтвознавчої школи у галузі орієнталістики.

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

- у підґрунті дисертації -- потужний обсяг джерел: візуальні матеріали (твори з музейних колекцій, приватних галерей, аукціонів, журнали, листівки тощо; загалом - 104 позиції), наукова література, опублікована українською, англійською, китайською мовами (201 позиція);

- *методика та стратегія дослідження*. Дисертанткою застосовані відповідні специфіці матеріалу та поставленим меті й завданням методи мистецтвознавчого дослідження (історико-хронологічний, порівняльний, формально-стилістичний, семіотичний аналізи) та прийоми культурологічного аналізу;

- *структура роботи* відображає стратегію та послідовність наукового пошуку, висновки випливають з викладеного матеріалу;

- *апробація* попередніх результатів дослідження відбувалася шляхом доповідей на трьох міжнародних наукових конференціях.

Достовірність і новизна отриманих результатів

Наукова новизна результатів, представлених у дисертаційній роботі Ван Шутін, полягає в тому, що:

- *уперше* в українській арт-орієнталістиці окреслено розвиток живопису ХХ – початку ХХІ століття в контексті гендерної проблематики; визначено основні жанри, які репрезентують образ жінки і водночас стають полем їх творчої самореалізації;

- *розширено уявлення* про історіографію китайського живопису ХХ століття за рахунок аналізу новітніх публікацій;

- систематизовано значний обсяг візуальних матеріалів, визначено репрезентативні твори та унаочнено творчий доробок жінок-мисткинь у ХХ – на початку ХХІ століття;

Повнота викладу основних положень дисертації в опублікованих працях

Основні положення дисертаційної роботи висвітлені у чотирьох наукових публікаціях, включених на дату опублікування до переліку фахових видань України. Крім того, здобувачкою опубліковано тези доповідей у трьох збірках матеріалів наукових конференцій. Зміст публікацій достатньо повно репрезентує результати 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

Матеріали та результати проведеного дослідження можуть використовуватися у наукових, творчих та музейних проектах, присвячених гендерній проблематиці, суттєво доповнювати загальні курси з історії світового мистецтва (культури) та мистецтва (культури) країн Сходу зокрема. Результати проведеного дослідження можуть стати частиною колективної наукової праці у галузі арт-орієнталістики.

Оцінка змісту дисертації, її завершеності та відповідності встановленим вимогам

У *Вступі* здобувачкою обґрунтовано проблематику дослідження, сформульовано мету, завдання, предмет, об'єкт дослідження та наукову новизну отриманих результатів, їх теоретичне й практичне значення; подано перелік апробацій та публікацій, охарактеризовано структуру роботи.

Перший розділ являє собою неквапливий, структурований та докладно представлений огляд нечисельної дослідницької літератури, де здобувачка (що

сьогодні не часто можна побачити в дисертаціях) визначає провідні підходи, враховує контексти тих чи інших дослідницьких позицій, виділяє ті роботи, які становлять найбільш потужний внесок в осмислення проблеми та справили визначальний вплив на формування позицій дисертантки. У межах розділу також докладно охарактеризовані типи джерел, обґрунтовано доцільність їх залучення. Завершується розділ переліком застосованих методів дослідження з уточненням – чому і з якою метою відносно якого матеріалу та яких проблемних питань вони застосовувалися.

Другий розділ дисертації присвячено відомим жінкам-мисткиням – яскравим представницям авангардного мистецтва. Автор коротко окреслює історико-культурний контекст, в якому слід розглядати появу «нових жінок», котрі стверджували своє право на активну роль в художньому та соціальному житті країни. Слід погодитися зі добувачкою, що часто дослідниками абсолютизуються приклади цих непересічних особистостей і поширюються на усе суспільство в цілому, що, звісно, було не так. Бурхливі економічні та культурні трансформації не могли миттєво змінити традиційний гендерний розподіл соціальних ролей та соціальні очікування від жінки. У певному сенсі, вести незалежний спосіб життя було соціальним привілеєм так само, як і взагалі народитися жінкою і в зазначеному сенсі поява таких нетрадиційних жінок – теж традиція, але в дещо іншому прояві.

Автор розглядає творчість мисткинь-представниць китайського модернізму, приділяє окрему увагу Пань Юйлян, чиї життя і творчість покладені в основу численних романів та кінофільмів. У розділі слушно відмічається, що Пань Юйлян досить часто підкреслює свою приналежність до професійного кола художників, вдаючись до маніпулювання символічними ознаками майстерні як своєрідним доказом власної естетичної самодостатності. Відмітимо, що подібні конотації несуть й декі роботи Цю Ді – наприклад, згадуваний у дисертації натюрморт №3. Варто зазначити, що подібні та більш відверті саморепрезентації себе як мисткині бачимо і в європейській художній практиці і, можливо, наведені

паралелі дозволили би ще більш виразно виокремити, як це відбувалося у китайському художньому дискурсі досліджуваного періоду.

Автором також відмічається звернення мисткинь до образів ляльки та дитини, як засобу у менш конфліктний для суспільства спосіб репрезентувати власні ідеї та думки. Відмітимо, що подібний прийом (і не лише у живописі) притаманний в цілому культурам Східної Азії, де право публічного висловлювання належало чоловікам.

Цілком слушно автор відзначає елементи китайської традиційної культури в мистецтві майстринь, щоправда, не ставлячи питання – чи це є свідченням тяглости традиції, чи проявом європейського, а подекуди й т.зв. «східного орієнталізму». Окремі позиції дослідників, з якими, вочевидь, солідаризується автор, залишаються декларативним висловлюванням, тобто не знаходять відображення в аналітичній частині (зокрема, твердження про звернення Гуань Цзілань до японської гравюри укйо-е – с. 67)

У *Третьому розділі* розглядається живопис другої половини ХХ – початку ХХІ століття у контексті обраної проблеми. Зокрема, здобувачкою систематизовано матеріали дослідницьких праць попередників, які висвітлювали творчість мисткинь у контексті зміни творчих поколінь. Авторка, крім викладення фактографії, посилається на ті твори, що репрезентують їх творчість та загальні тенденції у мистецтві, що пов'язані з характером соціокультурних перетворень у країні і, зокрема, відповідність жіночих образів ідеям та цінностям, що пропагувалися комуністичним урядом країни.

Цілком логічно, що досліджуючи зміну мистецьких парадигм, авторка звертається до творчості Чжоу Сіцун, Оу Янг, Ван Ічунь та ін. Опонент погоджується з твердженням, що саме 1980-90-ті стали часом розриву із традицією. До речі, не тільки згадані мисткині, а й інші мистці позиціонували свою творчість як принципово нове мистецтво. Саме відтоді розпочалися й дискусії щодо «сучасного мистецтва», які торкалися і живопису, і каліграфії. Авторка відмічає поширення духу експерименту в 90-х, що охоплює і матеріали,

і техніки. Завершується розділ висвітленням основних тенденцій у творчості жінок-мисткинь початку ХХІ ст.

У *четвертому розділі* авторка концептуалізує матеріали попереднього розділу в контексті сюжетно-тематичного репертуару та типології образів як засобу подолання гендерних стереотипів. Відмітимо, що не спростовуючи спостережень, висловлених здобувачкою, виділення цієї проблематики в окремий (четвертий розділ), як власне й назви трьох його параграфів скоріше заплутують сенс, ніж його артикують) уявляється штучним. Спостереження автора, викладені на 15 сторінках, логічно продовжують проблематику 3 розділу і за змістом та обсягом є, фактично, одним параграфом. В усякому разі складно відповісти на питання, як можна особливості жанрової репрезентації виокремити з аналізу теми та сюжету. Однак це питання композиції тексту, що є цілковито прерогативою автора. Тож характеризуючи враження від прочитання цієї заключної частини роботи відмітимо, що вона завершує обрану траєкторію дослідження, розставляє відповідні акценти в інтерпретації творів жінок-мисткинь у контексті гендерної проблематики.

Завершують роботу розлогі висновки, що впливають з основних положень роботи і відповідають поставленим меті та завданням. У додатках представлено альбом, в якому подано якісний репрезентативний візуальний ряд, культурно оформлений, з наданням необхідної інформації на сторінках альбому та більш розширеної -- у списку ілюстрацій.

У цілому текст відзначається послідовністю, дотриманням формально-логічного стилю викладення, наявністю посилань та цитат, які конкретизують, з чим саме солідаризується здобувач. Оформлення роботи відповідає нормам для мистецтвознавчих робіт.

Зауваження та дискусійні положення щодо змісту дисертації

Позитивно оцінюючи представлене дослідження, висловимо й деякі зауваження:

1. Варто було би на початку роботи дати визначення, де саме для здобувача починається сучасність і де завершується власне «китайський живопис» - те, що зазвичай подавалося у вступі в рубриці «територіальні та хронологічні межі роботи». Сьогодні це не є обов'язковою частиною вступу але наявність подібної рубрики (у даному випадку) дозволяє уникнути непорозумінь.

2. Представлена дисертація, безперечно, містить елементи наукової новизни, але до нових здобутків точно не відноситься «уведення до загального мистецтвознавчого наукового обігу китайської фахової наукової літератури з проблематики дослідження» (С.19). Згадана наукова література вже існує в науковому обігу і є абсолютно доступною в будь-якій точці земної кулі, де є університет та інтернет. Інша справа, якби автор увів архівні матеріали або матеріали китайської преси минулого століття, подав недоступні широкому загалу текстові матеріали.

3. Погоджуючись у цілому з результатами роботи, відмітимо низку некоректних визначень. Так, у висновках автор стверджує, що жіночий живопис - являє художній феномен, історія розвитку якого є унікальною, оскільки репрезентує не тільки власне мистецький генезис, але й віддзеркалює складний процес модернізації китайського суспільства у ХХ – ХХІ століттях». По-перше, з якими саме мистецькими практиками світу було зроблено порівняння, аби стверджувати *унікальність* цього явища. По-друге, сумнівна й сама аргументація, адже якщо не йдеться про сакральний живопис, то він завжди віддзеркалює певні історико-культурні процеси, оскільки художник не існує в лабораторній пробірці.

Інший приклад: «дзенська поетична традиція» (с.69). Некоректність полягає у застосуванні японського терміну *дзен* замість китайського *чань*. Справа не лише в необґрунтованому японоцентризмі, а й в історичній коректності: це японці запозичили чаньські практики в Китаї, а не навпаки;

Не менше питань виникає з виразом «очевидна потреба у формуванні іконографії художнього процесу....» (61).

4. Незрозумілою є згадка поруч із методом формального аналізу – аналізу композиційного (с 57). У мистецтвознавстві формальний аналіз спрямований на

дослідження основних складових організації твору. Зважаючи на те, що композиція та компоновка – різні поняття і композицією є процес організації простору через знаходження балансу не тільки в розташуванні зображальних елементів, а й у розподілі тону, світла, кольору тощо, то виокремити аналіз композиції з формального -- неможливо.

5. В цілому охайно підготовлений текст дисертації подекуди містить неузгодженості родів, чисел, відмінків; помилки та розбіжності в транслітерації імен та прізвищ (інколи в межах одного речення або абзацу (Цзілань – Зілань, Пань – Панг Юліан, Цю Ді – Су Ді. Зустрічаються неузгодженості змістовні: на початку речення заявлено про «участь у всеукраїнських та міжнародних конференціях (С. 21), а в переліку – всі конференції міжнародні.

Рекомендації

Обрана дисертанткою тема, без сумніву, буде ще тривалий час актуальною і не лише тому, що процес повернення учасниць художнього процесу до історії мистецтва потребує часу. Хочеться виразити сподівання, що здобувачка продовжить роботу над темою і в цьому зв'язку вважаємо доцільним звернути її увагу на наступне:

1. Аналіз літератури потребує верифікації; важливо не лише виділити позиції автора, а й спробувати відповісти, чому вони такі, представником якої школи, якої методології чи поглядів є автор, або під впливом яких ідей він перебуває. З наведеної у дисертації наукової літератури є очевидним, як китайській матеріал осмислюється за західними лекалами. Так, соціальне положення і не-можливість вільно обирати спосіб життя наприкінці ХІХ-початку ХХ століття мало чим відрізняли умовну пані Лі від умовної пані Катаяма чи умовної пані Блексторн. Жінок, які насмілювалися торувати власний шлях, був незначний відсоток і в цьому сенсі можна застосовувати подібні аналітичні процедури. Разом з тим, китайська культура має свої нюанси і стійкість певних гендерних стереотипів та їх подолання не вкладаються у боротьбу з примусово нав'язаним образом ляльки. На відміну від Заходу, образ ідеальної жіночої краси не лише формувався, а й

втілювався чоловіками (актор-виконавець жіночих ролей був живим уособленням цього образу і взірцем для наслідування); конфуціанська модель визначала життєві траєкторії не тільки жінки, а й чоловіка, де творчі прагнення старшого сина не могли бути реалізовані як вибір професії, якщо вони суперечили сімейному бізнесу.

Ще один цікавий сюжет дисертації – це прояви орієнталізму як західного, так і східного. Чим зумовлені не-європейські оголені жінки в картинах Пань Юйлян: інтересом до різних типів жінок чи підсвідомим прагненням азійської художниці показати ще більш «не-білі» тіла? Чи новою хвилею інтересу до східної екзотики?

Не менш цікавий сюжет дисертації -- порівняння натюрмортів з лялькою, виконаних Цю Ді та Чан Шухонг. Автор справедливо зазначає, що ті ляльки були виконані власноруч майстринею і розписані друзями-художниками для дітей біженців. Однак, на нашу думку ці два натюрморти і зокрема їх образно-змістовна структура містять посилання на значно складніші контексти. По-перше, японська присутність (у військовому сенсі) починається з 1932 року, а повномасштабне вторгнення – у 1937 (не 1939). На ці роки припадає поняття патріотичного споживання, а виготовлені у Шанхаї ляльки, за звичай вдягнені у китайські костюми представників різних класів. Чи варто говорити, що космополітичний Шанхай у зв'язку з японським наступом переживає національній підйом. Однак ляльки, виготовлені Цю Ді напрочуд не-китайські. Вони й не європейські красуні, скоріше – дівчатка у капелюшках та чобіточках, що немов зійшли зі сторінок книжок казок братів Грим. Складно уявити, що ті понад сотні ляльок з європейським обличчям ляльок були виготовлені виключно для китайських біженців, які до того ж (згідно дослідженням) швидко пристосовувалися до життя на новому місці : їх рятувала та сама родинна етика, де ступінь родинних зв'язків не мав значення, оскільки будь-який родич – родич. Хто був найбільш вразливим у тому потоці біженців? Вихідці з Німеччини та Австрії. Після сумнозвісної «кришталеві ночі» їх по

самим скромним оцінкам наприкінці 1938-1939 роках прибуло у вільний порт Шанхаю не менше 15 тисяч. Ця сторінка творчості Цю Ді та її колег, можливо, певною мірою, пояснює «не-китайський вигляд ляльки» на тлі виробництва ляльок у тогочасному Шанхаї в патріотичному вбранні. Навіть якщо ці ляльки виготовлялися з огляду на розмаїтий склад біженців (у сенсі «універсальності»), це ще одна маленька історія з багатьох тисяч історій про Голокост.

Є ще один вимір цього натюрморту Цю Ді, який, звісно, на тлі захоплення мистецтвом республіканського Шанхаю та зокрема особистості мисткині, навряд чи буде артикульованим у китайському мистецтвознавстві. Відомо, що дитинство та юність Цю Ді припали на часи жвавих і плідних контактів китайської та японської інтелігенції. Потім два роки в Японії, про які науковці майже нічого не знають. За свідченням доньки художниці, після вторгнення японців, Цю Ді не промовила жодного слова японською. Однак згаданий натюрморт містить цілком прозорі японські конотації; квітуча гілка персика та лялька – японське свято дівчаток, де саме ці два елементи виступають його символом.

Зрештою і натюрморт № 3 програмно випадає з патріотичного тренду, а скоріше окреслює власний світ майстрині (до речі, цікаво, де в тому натюрморті авторка побачила чайник?).

Згаданий на сторінках дисертації творчий союз Цю Ді та Пан Сюїцінь у контексті теми дисертації приваблює ще ось чим. Списки талановитих жінок-мисткинь можна розширювати й далі, але високо оцінюючи їхню творчість відмітимо, що частіше вони йшли вже в прокладеному чоловіками фарватері, так би мовити не вони визначали художню повістку. Відносно Цю Ді відомі її експерименти саме в галузі живописної форми, вона намагалася розробити особистий стиль на основі європейського імпресіонізму та каліграфії, багато експериментувала (і саме ці її розробки становлять найбільший мистецтвознавчий інтерес, які, на жаль, були перервані життєвими обставинами). По датам її програмних творів та творів її чоловіка, виходить, що саме вона справляла на нього визначальний вплив, а не навпаки.

Висновок про відповідність дисертації вимогам Порядку присудження наукових ступенів

Попри висловлені зауваження, які не є принциповими, зважаючи на поставлені мету, завдання, відмітимо якість проведеної пошукової та аналітичної роботи, високий рівень підготовки тексту та альбомної частини дисертації.

Отже, є всі підстави стверджувати, що дисертаційна робота **Ван Шутінна** тему «Гендерна проблематика сучасного китайського живопису: від жіночої теми до жіночого мистецтва» 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).

Вважаю, що дисертація **Ван Шутін** 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» _____ 2025 р.

Рибалко С.Б.

Директор
Директор Рибалко С.Б. засвідчую.
Заступник
з кадрових ректора
спів мистецтв
С.Б. Сиворосун