

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

на дисертацію

**Ван Вейке**

**«Зображальні художні принципи в китайському  
образотворчому мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.»**,

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 Вейке** порушує суто теоретичні проблеми, які не можна вважати розв'язаними ані в китайському, ані в західному мистецтвознавстві. Теорія композиції, логіка використання тих чи інших зображальних принципів, зрештою, їх визначення та іменування – є актуальним завданням як для мистецтвознавства, так і для творчої практики. Тому представлене дослідження пропонує вихід за межі усталеної в закладах вищої освіти та академії дизайну і мистецтв зокрема, традиції тематичних досліджень за жанровою або видовою ознакою в очікуваній парадигмі «традиційне-сучасне», «було-стало».

Відмітимо, що подібна заявка передбачає (якнайменше), з одного боку, подальший розвиток загальної теорії композиції, з іншого – суттєве доповнення теорії розвитку китайського живопису за рахунок аналізу творів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що, без сумніву, викликає (і буде викликати) закономірний інтерес мистецтвознавців незалежно від досліджуваного періоду чи національної школи.

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

- у підґрунті дисертації -- вагомий обсяг джерел: візуальні матеріали (твори з музейних колекцій, приватних галерей, мистецької періодики, каталогів виставок – 81 позиція); наукова література, опублікована українською (50 найменувань), англійською (12), китайською мовами (150);

- *методика та стратегія дослідження*. Дисертантом застосовані відповідні специфіці матеріалу та поставленим меті й завданням методи мистецтвознавчого дослідження (історико-хронологічний, порівняльний, формальний та окремі прийоми образно-стилістичного аналізу);

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

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

## **Достовірність і новизна отриманих результатів**

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

- *здійснено спробу* теоретичної розробки проблеми розвитку китайського живопису у другій половині ХХ – початку ХХІ століття в контексті техніко-технологічних особливостей олійного живопису та опанування принципами західної художньої системи;

- *систематизовано та проаналізовано* значний обсяг творів китайського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття, *визначено* репрезентативні твори та шляхом проведеного формального аналізу *висвітлено* провідні підходи, засоби художньої виразності, принципи побудови композиційного простору тощо.

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

## **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. Крім того, попередні результати дослідження знайшли відбиття в розділі колективної монографії «Art in the Focus of Theoretical Studies: Eastern Ukraine», у статті в збірнику наукових праць «Культура України» та опублікованих тезах доповідей (5) на наукових конференціях. Зміст публікацій повно відображає 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 науковій, педагогічній та творчій практиці: скласти підґрунтя для подальшої розробки теорії композиції у компаративістській парадигмі.

## **Оцінка змісту дисертації, її завершеності**

### **та відповідності встановленим вимогам**

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

*Перший розділ* є ґрунтовною систематизацією наукових публікацій у контексті обраної теми. Автор присвячує окремий параграф роботам українських науковців, переважно фокусуючи увагу на проблематиці досліджень. У наступному підрозділі дисертант висвітлює здобутки провідних китайських вчених, разом із тим слушно зауважує, що значний корпус публікацій, присвячених мистецтву, належить художникам – митцям та викладачам. Опонент

погоджується з твердженням, що така мистецька саморефлексія є важливим джерелом для вивчення художніх прийомів.

Принципово важливою частиною дисертації для розв'язання поставлених задач є підрозділ, присвячений термінологічним проблемам. Автор слушно зауважує, що поняття композиції існувало в художній теорії та практиці Китаю ще у домодерні часи. Якщо мався на увазі трактат Се Хе «Шість принципів живопису» і сформульований ним 5 принцип, то слід було на це вказати.

Надалі здобувачем на сторінках дисертації відтворено дискусії сучасних китайських вчених навколо проблеми композиції, рзглядається розмаїття тлумачень терміну.

Дисертант наводить й міркування дослідників щодо зображальних принципів живопису. На жаль автором не наведено ієрогліфічних записів відповідних термінів, а всі посилання на літературу не містять електронної адреси, що унеможливує ознайомлення з першоджерелом. Тому залишаються не визначеними позиції дослідників і самого автора відносно понять «зображальні принципи», «художня мова», «принципи репрезентації», які часто вони у тексті виступають як тотожні.

Завершує розділ огляд джерельної бази роботи та методів дослідження. Автором докладно перераховані та названі численні журнали та видання, присвячені образотворчому мистецтву і, на жаль, дуже стисло окреслені музейні колекції. Зокрема здобувач вказує на фонди Національного музею в Пекіні, а всі інші зібрання подає загальним визначенням «та інші твори сучасних художників досить часто репрезентовані у контексті регіональних музейних та галерейних просторах, а також у приватних колекціях» (С.54).

Огляд методів дослідження подано докладно: автор обґрунтовує використання тих чи інших методів у відповідності до поставлених завдань. Щоправда залишається незрозумілим існування методу композиційного аналізу (с.55). Якщо такий існує, то цікаво, хто його розробив і в яких саме працях можна ним ознайомитися. Вочевидь, дисертант мав на увазі проведення аналізу

композиції (і дійсно, у подальших розділах роботи він аналізує складові композиції, що не робить здійснені процедури методом).

*Другий розділ* дисертації присвячено зображальним принципи у системі формальних рішень. На сторінках розділу здобувач, спираючись на праці китайських теоретиків та практиків мистецтва, намагається визначити засоби художньої виразності у китайському живописі, доповнюючи їх міркування власними аналітичними етюдами. Автором залучено до кола аналізованих творів ті зразки, які на його думку, найбільш яскраво репрезентують ті чи інші теоретичні положення. Зокрема, вважаємо вдалим вибір серійних робіт, що дозволяє побачити розвиток теми, відмінності в пластичній інтерпретації форм та образно-змістовній, композиційній структурі творів. Серед таких зразків наведено живописну трилогію Го Рунвень (іл 4-6). Щоправда, твердження «...в усіх трьох картинах застосована площинна структура репрезентації» (с.65) уявляється сумнівним, або варто було би подати роз'яснення, що автор мав на увазі під «площинною структурою репрезентації».

На сторінках розділу автор підкреслює, що для китайських художників має значення різниця у підході до техніки створення зображеного: не малювання «від руки», а ескізування, попереднє продумування композиційно-пластичної єдності, яка диктує інше відношення до форми та іншу типологію форми. (С. 63). Надалі автор стверджує, що композиційним принципам, притаманним двом провідним жанрам китайського живопису – гори-води та квіти та птахи – присвячено багато літератури та анонсує пошук нового композиційного бачення а прикладі сучасного живопису. Можливо варто було охарактеризувати коротко «старе» композиційне бачення, щоб зрозуміти, в чом саме полягає нове.

Порівнюючи із західною картиною, автор повторює притаманне китайським дослідникам кліше про те, що західний живопис відрізняється від китайського тим, що передбачається погляд з однієї точки а китайський спосіб бачення завжди немов зверху. У дійсності це надто спрощене твердження, аде італійська перспектива як провідний принцип організації композиційного простору, проіснувала 5 століть, а надалі посів місце одного з багатьох інших.

Погодимось з дисертантом у його твердженні, що китайські сучасні мистці не заперечують традиційну розсіяну перспективу і подекуди використовують її в олійному живописі разом із західними пластичними методами.

Автором також відмічаються зміни в трактовці порожнього простору, що з одного боку зумовлене особливостями олійної техніки живопису, з іншого – зміною парадигми.

Найбільш цікавим сюжетом *Третього розділу є аналіз живописних та графічних підходів у китайському олійному живописі* другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Автор наводить з цього приводу думки китайських дослідників, які наголошують на зв'язку сучасного олійного живопису з традиційними і що саме від традиційного живопису йде тяжіння до лінії. Не можна із цим не погодитися, адже «графізм» китайського олійного живопису впадає в око при перегляді будь-якої виставки сучасних китайських майстрів. Тож цілком логічним є аналіз твору крізь призму традиційної техніки гунбі (ретельний пензель) і здобувач наводить низку таких творів. Щоправда, подекуди захоплення цією концепцією заважає подивитися уважніше та не присвоювати зазначені якості там, де їх нема (наприклад, в іл. 65 нема нічого «промальованого ретельно» як стверджує автор (с.122).

Погодимось й з тим, що у традиційному живописі накопичений потенціал для абстрактного живопису, що, зрештою, сприяло його розвитку під впливом західного мистецтва. Але, цей потенціал виявився не в переносі технічних засобів се-і, а скоріше у самій здатності до абстрагування, сугестії.

У розділі також порушується проблематика полістилізму в сучасному китайському мистецтві. Здобувач наводить міркування китайських художників і теоретиків щодо відмінностей та принципів синтезу китайського та західного живопису. Здобувач систематизує численні тексти-рефлексії митців, виділяє основні положення та супроводжує їх прикладами із сучасної художньої практики. Можливо, тут варто було би показати й протилежні думки митців, і, відповідно, визначити, до яких явищ висловлені твердження можуть застосовуватися.

Завершують роботу висновки, де автор розлого відповідає на питання актуальності роботи, окреслює особливості розвитку живопису у ХХ столітті та його взаємодії із західним мистецтвом; визначає зображальні принципи сучасного живопису. У додатках представлено альбом, в якому подано якісний репрезентативний візуальний ряд, охайно оформлений.

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

Позитивно оцінюючи представлене дослідження, висловимо й деякі зауваження:

1. Аналізуючи здобутки українських науковців автор зосереджує увагу переважно на роботах китайських аспірантів українських ЗВО та частково їх наукових керівників, що, дійсно, є помітним трендом останніх двох десятиліть. Однак, зауважимо, що дослідження східного і, зокрема, китайського мистецтва починаються з праці П. Білецького і продовжуються в роботах київських мистецтвознавців – наукових співробітників музею Богдана та Варвари Ханенко - Галини Біленко, Ольги Новікової, Марти Логвін. Тим більш, що заявлений автором семіотичний метод аналізу твору представлений у статтях М. Логвін, міг би суттєво доповнити методологічне підґрунтя роботи. Відмітимо, що частка творів, які зберігаються у музеї Ханенків відноситься саме до досліджуваного періоду.

2. Є зауваження щодо рубрикацій (як доцільності, так і формулювання). На думку опонента 12 позицій англійської літератури (з них 2 – статті українських науковців, опубліковані англійською мовою) – мабуть, замало для виокремлення спеціального підрозділу і тим більш висновків про здобутки «західних науковців» у вивченні зображальних принципів китайського живопису другої половини ХХ ст., особливо, якщо більшість з того десятка статей стосується традиційного живопису.

*Або така назва: зображальні принципи у системі формальних рішень. А що, є в системі формальних рішень олійного живопису якісь інші принципи, крім зображальних?*

3. Складно погодитися з характеристикою формального рішення у картині Сан Ю як такого, що нагадує китайську витинанку. Не нагадує, оскільки витинанка – це площинність та виразність і, підкреслимо – віртуозна виразність силуету, причому так, що однаково виразно працюють і позитивний, і негативний простір. Нема в цій роботі ані підкресленої площинності, ані силуетності, ані декоративізму негативного простору. Або автор щось інше мав на увазі. (С. 79, іл. 27).

4. Викликають зауваження й такі твердження, як:

«домінуючу позицію посідають формальний, структурний та образно-стилістичний принципи». (С 97)

«з'ясування принципів репрезентації композиційно-пластичної мови сучасного китайського живопису. (С 97).

«національна естетична психологія не зможуть бути реалізовані у межах...» (с 100).

«інтерпретації зображального принципу образності мистецтва...» с. 101

5. Низка вже стандартних зауважень:

- використання наукової літератури, опублікованої китайською мовою в науковій періодиці не є уведенням до наукового обігу» і не є «науковою новизною»;

– помилки у тексті (неузгодженість родів, чисел, падежів)

– помилки в транслітерації : Шаолінь записаний як Шаолінг, У Гуанчжун записаний то як Ву Гуанчжун, то як Ву Ганьчжун (с 61), Гао Янг замість Гао Ян, Лінь Фенмян в альбомі – Лінь ФенГмян;

– Неуважність: всі посилання подаються на один номер нижче (наприклад: посилання вказує на 184 номер за списком, а має бути 183). У тексті посилання на Лін Му (143 позиція у списку) подається як посилання на Лінь Лінь. (с 36), Лі Чжаньчжен – Лі Шаодан (134);

– Подекуди некоректний переклад з китайської у списку літератури: Позиція 64 :»Коротка дискусія про свідомість плоского простору».



5 Взірцево оформлений альбом поданий без списку ілюстрацій. З огляду на повну відсутність у підписах інформації про джерело зберігання, та відсутність конкретики стосовно музеїв і галерей, матеріали яких використані в роботі, такий список є необхідним.

6. Робота значно виграла би, якщо до підрозділу (або на початку роботи) було винесено тлумачення термінів, що використовуються в роботі.

### **Рекомендації**

Обрана дисертантом тема, скоріше відкриває простір для подальших дискусій, ніж дає вичерпні відповіді і саме цим зумовлена її позитивна оцінка. Тому з надією на проовження здобувачем розроблення обраної проблематики дозволимо собі надати деякі рекомендації.

1. На думку опонента подальші аналітичні процедури мона розгортати у наступній послідовності:

Чітко окреслити чим була китайська традиційна картині і чим вона більше є. Оскільки будь-який аналіз композиції починається з визначення структури регулярного поля, можна показати принципову відмінність регулярного поля європейської картини та китайської. Чітко визначити провідні типи композиції в традиційному живописі (ліве повне-праве пусто, праве пусто – ліве, діагональ – в тих же варіаціях; С-подібна композиція тощо. Провести паралелі в сучасному олійному живописі, які композиційні типи працюють, які ні: чи з'явилися нові версії.

2. Хотілося би порадити у подальшій своїй науковій роботі звертатися й до професійних сходознавчих видань України (наприклад: Східний світ, Сходознавство, Синологічні студії), брати участь у конференціях не тільки у споріднених ЗВО, а й у щорічних зборах інституту Сходознавства національної академії наук України. Сподіваємося бачити здобувача на засіданнях секції Сходозначі студії, що вже 8 років поспіль збирає вчених у галузі арт-орієнталістики з різних країн Європи та Азії.



**Висновок про відповідність дисертації вимогам Порядку присудження наукових ступенів**

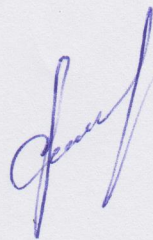
Попри висловлені зауваження, які не є принциповими, зважаючи на поставлені мету, завдання, відмітимо якість проведеної пошукової та аналітичної роботи, високий рівень підготовки тексту та альбомної частини дисертації.

Отже, є всі підстави стверджувати, що дисертаційна робота *Ван Вейке «Зображальні художні принципи в китайському образотворчому мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.»*, виконана на достатньому 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 Вейке** 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



Рибалко С. Б.



«31» січня 2025 р.

