

## ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Ань Ци на тему «Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира (на примере творчества Хэ Долина)», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 24.00.01 – Теория и история культуры

Рецензируемая диссертация представляет собой первый в отечественной гуманитарии опыт глубинного анализа живописи представителей «сычуаньской группы» – одного из самых примечательных региональных творческих объединений сегодняшнего Китая, и в аспекте выявления особенностей всего живописного искусства КНР за минувшие полвека (после периода Культурной революции). Правомерно говорить, что научное сообщество, включая китайских исследователей, еще только приступило к изучению и осмыслению процессов и явлений, имевших место и существующих ныне в художественной культуре и непосредственно искусстве КНР указанного периода. Что касается отечественной гуманитарии (культурология, искусствоведение, китаеведение), то приходится констатировать, что современная китайская живопись находится, к сожалению, на периферии ведущихся изысканий. Достаточно сказать, что в новейшем и, как это принято считать, наиболее полном российском словарно-энциклопедическом издании «Духовная культура Китая» (т. 6, Искусство. М., 2010) ни о Хэ Долине, ни о других представителях «сычуаньской группы» даже не упоминается. Итак, **актуальность** диссертации Ань Ци обусловлена насущной необходимостью осмысления современной художественной жизни КНР, а ее **академическая новизна** проистекает из факта непозволительно малой для науки степени изученности истории современного китайского искусства.

Культурологическая составляющая исследования определена попыткой автора опознать историко-культурные факторы, оказывающие влияние на живописное творчество, к числу важнейших из которых она относит процесс глобализации, затронувший, как убедительно показано в работе, все стороны общественной и духовной жизни КНР, и влияние Западной (в самом широком смысле этого слова) культуры, особенно постмодернизма. Справедливо утверждение самой диссертантки, что представленное ею диссертационное исследование «является первым опытом комплексного культурологического и искусствоведческого исследования творчества художника в контексте современной культуры Китая в целом и художественной жизни провинции Сычуань в частности» (с. 7).

Цели и задачи исследования точно сформулированы, что предопределило логичность научного повествования и стройность композиционной структуры работы.

Глава 1. «Китайская культура в контексте современных культурных процессов» (сс. 14–36) носит общетеоретический характер. Она открывается параграфом (1.1. Современная культура в условиях глобализации и постмодернизма, с. 14–28), содержащим обзор новейших научных точек зрения на процессы глобализации и их влияние на национальные культуры. Отдельно затрагиваются такие вопросы, как человек эпохи постмодернизма (сс. 22–23), искусство постмодернизма (сс. 23–28) и т. д. Несмотря на некоторую (и, добавлю, неизбежную для научного повествования такого типа) реферативность, этот параграф демонстрирует хорошее знакомство автора с современными исследованиями и её умение системно излагать имеющиеся в них наблюдения. Во втором параграфе (1.2. Глобализация в культуре современного Китая, сс. 29–36) автор логично переходит к рассмотрению ситуации в КНР, развивая и доказывая тезис, что и китайская культура, подобно другим национальным

культурам, «переживает в условиях глобализации сложные и противоречивые процессы» (с. 36–37). В заключительном параграфе (1.3. «Новая волна '85» в китайском искусстве, с. 38–53) фактически содержится очерк живописи, относящейся к «Новой волне» – подлинно общекультурному феномену периода после Культурной революции. Данный феномен относительно известен в отечественной гуманитарии, но применительно к литературному творчеству и кинематографии. Живописное же искусство «новой волны» вновь остается практически неизвестным. Помимо содержательной новизны, параграф удачно сочетает в себе стремление к концептуальному осмыслению названного феномена с изложением деталей творческой и организационной (появление объединений, проведение выставок) художников. В его завершающей части (с. 49–52) кратко, но достаточно внятно и вновь в аналитическом ракурсе, излагаются взгляды трех «ключевых фигур» для современного китайского искусствоведения: Ли Сяньтина, Люй Пэна и Гао Минлу. Приведенные сведения принципиально значимы уже по той причине, что названные теоретики китайского искусства тоже являются неизвестными для отечественной науки.

Главу 2. «Сычуаньская группа» и ее место в современном китайском искусстве» (с. 53–97) открывает параграф 2.1. Современное китайское искусство и художественное образование (с. 53–62). В нем действительно представлен очерк живописного высшего образования (с 1949 г.) КНР (с. 59–62), вмещающий в себя сведения о важнейших образовательных центрах, в т. ч. Академии изобразительного искусства Цинхуа, Академии изобразительного искусства Гуанчжоу, Академии изящных искусств Хубэя. Собственно исследовательская составляющая этого параграфа представлена попыткой периодизации (три этапа) новейшего китайского искусства и характеристикой текущего этапа (с. 57). По мнению автора, этот этап отмечен, во-первых,

стремлением создавать современное искусство с китайской спецификой; во-вторых, возрастающей активностью и популярностью непрофессиональных художников; и, в-третьих, растущей связью искусства с повседневной жизнью людей, т. н. «обывательской стороной». Авторская позиция, что такое искусство часто соотносят с явлением «постмодернизма» и считают одним из признаков постиндустриального «постмодернизма», на мой взгляд, не бесспорна. Однако предложенная ею характеристика проливает новый свет на понимание особенностей современной китайской живописи. Второй параграф главы (2.2. Сычуаньская академия и «сычуаньская группа», с. 63–97) дополнительно подразделяется на четыре раздела, один (2.2.1. Сычуаньская художественная академия, сс. 65–73) посвящен истории соответствующего образовательного центра, три – представителям «сычуаньской группы» (2.2.2. Чжан Сяоган, сс. 74–82; 2.2.3. Чжоу Чунья, сс. 83–91; 2.2.4. Ло Чжунли, сс. 92–97). Все подразделы отличаются насыщенностью фактических сведений. Проведенный Ань Ци анализ творчества художников позволяет усматривать в них фигуры, достойные самостоятельных исследований.

Глава 3. Хэ Долин – сычуаньский художник Новой волны (сс. 98–147) состоит из трех параграфов. В первом (3.1. Творческая эволюция Хэ Долина в контексте развития нового китайского искусства, сс. 100–118) тщательно разобрано творчество мастера. С той или иной степенью подробности проанализированы около 20 его произведений, большинство рассмотрены не только в сугубо искусствоведческом ракурсе, но и исходя из современного им историко-политического и культурного контекста, например, первое известное творение Хэ Долина «Уже проснулся весенний ветер» (сс. 104–106). На всем протяжении своего повествования Ань Ци стремится проследить эволюцию творческой манеры художника с учетом его жизненных реалий и всего комплекса внешних факторов. Такой подход позволил ей уловить за сменой тех

или иных живописных нюансов зарождение в творчестве Хэ Долина качественно новых тенденций (например, анализ картин «Старая стена», «Зима», с. 107). Авторские трактовки произведений подкреплены ссылками на суждения о них самого мастера (например, картина «Юность», сс. 107–108). Особо выделен эпизод пребывания Хэ Долина в США и его обращения к традиционной национальной живописи (пейзажу эпохи Сун, 960–1279), в результате которого он сформулировал тезис, что «западные художники слишком большое внимание уделяют изображению материи, формы, в то время как на Востоке больше стремятся передать эмоции, схватить ощущение и атмосферу момента» (сс. 109–110). Параграф логично завершает обзор высказываний о творчестве Хэ Долина авторитетных китайских искусствоведов (сс. 115–117). Второй параграф (3.2. Художественная литература в творчестве Хэ Долина как окно в иные культурные миры, с. 119–134) знакомит читателя с работами иллюстративного характера – собственно иллюстрациями на темы литературных (прозаических и поэтических) произведений. В центре внимания исследовательницы находятся две серии иллюстраций. Первая – серия картин «Снежный гусь» (1984) открывает опыт Хэ Долина по использованию литературных сюжетов, причем показательно его обращение к одноименной повести американского писателя Пола Гэллика. Обращает на себя внимание сопоставление (сс. 121–124) этой серии с живописью Эндру Уайетта (1917–2007). Вторая серия (1986 г., из 44 работ) навеяна повестью А. П. Чехова. Она состоит из картин, посвященных различным фрагментам повести «Дом с мезонином» (с. 125–129), в которых Хэ Долин использует (при создании и пейзажных, и жанровых композиций) характерную для отечественной живописи образность, вплоть до воспроизведения женского костюма и деталей интерьера, типичных для России конца XIX в. Создание за столь короткий срок двух совершенно различных по истокам (русская и американская, шире,

западная художественная культура) серий картин убедительно доказывает правоту авторского тезиса о динамичности творческой манеры Хэ Долина и его своеобразном «интернационализме», позволявшим ему использовать любые по происхождению сюжеты и художественный язык. Далее исследовательница останавливается на картинах по мотивам поэтических произведений, в которых сохраняется тот же «интернационализм». Так, в 1985 г., находясь в США, Хэ Долин создает картину «Синяя птица» под влиянием стихотворения «Тринадцать способов нарисовать дрозда» американского поэта Уоллеса Стивенса (с. 131). А уже через два года – картину «Сяо Чжай», вслед за прочтением и дальнейшим художественным переосмыслением поэмы «Деревня Цзинань» китайской современной поэтессы Чжай Юнмин и выдержанную в совершенно иной стилистике (сс. 131–132). Третий отдел иллюстративных картин, выделенный Ань Ци, отчетливо выделяется и по хронологическому (2010–2011 гг.), и по содержательному, и по стилистическому показателям (сс. 132–135). Это – работы, наполненные мифологическими аллюзиями и отсылками к литературным образам, в которых художник свободно варьирует самые разные сюжеты и образы. Таковы образ шекспировской Офелии, переданный в духе постмодернизма («Зайка и Офелия») или образ Зайки («Рождение зайки»), являющийся парафразом «Рождения Венеры» С. Боттичелли. Проведенный Ань Ци анализ полностью подтверждает сделанный ею генеральный вывод о том, что «Вместе с литературными сюжетами и образами в живопись проникают определенные ментальные элементы других культур (национальных или эпохальных). Художник вступает в диалог с иными культурами, устанавливает связь своего культурного мира с другими мирами» (с. 134). Третий параграф (3.3. Художественно-эстетические взгляды Хэ Долина, сс. 135–147) видится своего рода итоговым подразделом диссертации,

построенным на размышлениях художника о своем творческом пути (приведена и его периодизация, с. 143) и некоторых отзывах о нем.

Отдельного упоминания заслуживает Приложение, состоящее из 77 иллюстраций (50 – работ Хэ Долина, 10 – Чжан Сяогана, 9 – Чжоу Чунья, 5 – Ло Чжунли, 1 – Чэнь Даньцина, 2 – Э. Уайетта). Составленный Ань Ци живописный сборник наглядно знакомит читателя и зрителя с особенностями и многогранностью творческой манеры Хэ Долина, убедительно доказывая тем самым правомерность авторских трактовок работ мастера и высказанных в тексте диссертации наблюдений теоретического плана.

Итак, содержание рецензируемой диссертации полностью соответствует заявленной в названии теме. Собранный автором материал чётко и оптимально систематизирован по разделам и подразделам, построение работы исчерпывающе способствует всестороннему раскрытию исследуемой темы. Сделанные автором выводы надежно аргументированы и тоже полностью отвечают заявленным автором научным задачам. Положения, выносимые на защиту, адекватны и логично проистекают из общего содержания работы. Наиболее теоретически весомыми из них мне видятся пункты 7 и 8 (с. 13–14): «Формально, художественный язык Хэ Долина — это язык западного реалистического искусства. Однако его произведения наполняет лиризм и символизм, свойственный традиционному китайскому искусству — «искусству образованный мужей...». И «С начала 1980-х гг. до настоящего времени китайское современное искусство прошло путь от копирования западных образцов до попыток наполнить западные формы искусства китайским по духу содержанием... И сегодня китайские художники продолжают поиски путей воссоединения искусства Китая с национальной традицией, чтобы создать истинно национальное, специфически китайское современное искусство». Оба положения вносят вклад в решение центральной академической проблематики:

устойчивости в китайской художественной культуре национальных живописных традиций и механизма абсорбции западных заимствований через попытку объединения этих заимствований с местной художественной классикой.

Прочность системы аргументации обеспечивает обширность эмпирической базы. Автором использованы 225 публикаций (монографии, статьи и т.д.) на русском, китайском и английском языках. Очевидно, что Ань Ци прекрасно ориентируется в истории изучения своего вопроса, в полной мере использует современную литературу по теме и хорошо знакома с последними достижениями отечественной, китайской и европейской науки в своей области.

Принципиальных возражений против содержания рецензируемой диссертации у меня нет. Вместе с тем, хотелось бы высказать ряд замечаний как общего, так и частного порядка.

Замечания общего характера, которые, подчеркну, отнюдь не опровергают наблюдения автора, сводятся к определенному упущению в диссертационном повествовании национальных художественных традиций. Приведу такой пассаж из рассказа о влиянии европейской живописи на китайское художественное творчество во второй половине эпохи Цин (1664–1911): «Что касается изобразительного искусства, то первые школы живописи в Китае заимствовали принципы и методы импрессионистов. И с этим связан особый путь развития живописи в Китае вплоть до настоящего момента» (с. 34). Прочитанный фрагмент сразу провоцирует вопрос, какие именно художественные (живописные) школы автор имеет в виду? Ведь живописное искусство типологически сходное с европейским импрессионизмом возникло в Китае вне какого-либо европейского влияния и, возможно, еще в эпоху Тан (618–907), находясь под влиянием даосских и чань-буддийских эстетических установок, опиравшихся на идеи спонтанности вдохновения и творческого акта,



энигматичности произведения искусства, настаивавших на предельной индивидуализации, субъективности живописного творчества и требовавших экспрессивность и эскизность творческой манеры. Эти установки, обладающие удивительным сходством с теоретическими разработками импрессионистов и представителей других западных художественных направлений второй половины XIX – начала XX в. о чем из русскоязычной исследовательской литературы подробнее всего говорится в исследованиях Е. В. Завадской (в т. ч. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1993; эта монография в Библиографии отсутствует). К «импрессионистской традиции» относят «туманно-облачный стиль», ярче всего реализованный в работах первого поколения «художников-литераторов» (*вэньжэньхуа*): знаменитая картина «Весенние горы и сосны» Ми Фу (1051–1107/1109), свитки Ми Южэня (1074/1086–1153/1165). С эпохи Северной Сун (960–1127) прослеживается и традиция «чаньской живописи», которая утвердилась при Южной Сун (1127–1279), дав такие поразительные и радикально отличные от современной им «классической» (академической) живописи картины, как «Ли Бо, сочиняющий стихи» Лян Кая (1140?–1210), пейзажи его современников Му Ци и Юйцзяня, характеризующиеся не просто эскизностью письма, а тенденцией к распаду форм. Широко распространена точка зрения, что качественно сопоставима с живописью французских постимпрессионистов (в частности Сезанна) творческая манера великого художника эпохи Юань (1271–1368) Чжао Мэнфу (1254–1322). Данную стилистическую линию продолжили Сюй Вэй (1521–1593), один из наиболее самобытных мастеров эпохи Мин (1368–1644), цинские Шитао (1642?–1718?), Чжу Да (1625–1705) и представители творческого объединения XVIII в. «Янчжоу ба гуай», название которого означает «Восемь сумасшедших (переводят также как «чудаки, эксцентрики из Янчжоу». И именно она послужила одним из важнейших источников «новой китайской

живописи», представленной «Шанхайской группой», возглавляемой художниками клана Жэней, наиболее известен Жэнь Бонянь (1840–1896). Они же входят в число основоположников *гохуа*. Таким образом рискну высказать предположение (с которым диссертантка вправе не согласиться), что стремительное распространение в Китае западной живописи обусловлено не только процессами глобализации, но и тем, что в национальном художественном творчестве имелась соответствующая идейно-живописная традиция. В свете сказанного уместно обратить внимание на приведенное в диссертации высказывание Хэ Долина «Я не пишу стихов, я рисую стихи (я поэтично рисую)» (с. 119). Оно является явной реминисценцией на знаменитый афоризм «Его картины подобны стихам, а стихи – подобны картинам», приписываемый Су Ши (Су Дунпо, 1036–1101) – идейного лидера первого поколения *вэньжэньхуа* и одного из главных теоретиков «спонтанного» живописного творчества.

Далее. Рассказывая об истории провинции Сычуань (сс. 63–65), Ань Ци ведет её с эпохи Северная Сун, говорит об административно-территориальной реформе эпохи Юань и называет нескольких прославленных литераторов и мыслителей, бывших уроженцами этой местности. Между тем, Сычуань относится к наиболее самобытным этнокультурным анклавам Китая, политическая история которого прослеживается с I тыс. до н. э. (легендарные царства Ба и Шу, историчность которых сегодня частично подтверждена археологическими находками). Еще важнее существование в Сычуани автохтонных художественных традиций, восходящих еще к неолитической эпохе. Об их уникальности ярко свидетельствуют бронзовые скульптуры Саньсиндуя (втор. пол. II тыс. до н. э.), погребальное искусство (терракотовая пластика, керамические рельефы, стенописи) I–II вв. н. э., демонстрирующее сочетание реалистичности трактовок и повышенного интереса к «идеальному»

(сцены на мифологические темы), а также стремление к художественным экспериментам, новациям и чужеземным заимствованиям. Именно в Сычуани были созданы первые пластические изображения Будды. Т. е. творческие оригинальность, смелость и многогранность Хэ Долина и других представителей «сычуаньской группы» тоже не только оказываются результатом процесса глобализации и радикальных изменений в духовной жизни китайского общества после Культурной революции, но и имеют «генетические» культурные предпосылки.

К замечаниям частного порядка относятся, во-первых, отсутствие или скудность пояснений специфических китайских явлений и терминов. Так, какой-либо дополнительной информации лишено суждение: «другая отличительная черта искусства Новой волны — это переосмысление традиционного искусства. Квинтэссенцией его стало искусство «образованных людей», или «литераторов» (с. 43). Остается только догадываться, что речь идет об упомянутой выше традиции *вэньжэньхуа*, причем в предельно расширенном её понимании. Нередки и случаи, когда искомые пояснения даются со значительным опозданием. Так, во Введении сказано, что «Сычуаньскую группу» сформировали живописцы Чэнду (с. 4), а вот то, что Чэнду – это город (административный центр пров. Сычуань), неискушенный в китайской топонимике читатель узнает только на стр. 63. Характеристика Культурной революции, о которой постоянно говорится с первых страниц текста, дана на стр. 58–59; годы жизни Хэ Долина (1948 г. рожд.) впервые указаны на стр. 71.

Во-вторых, удивляет отсутствие полных библиографических данных о работах китайских искусствоведов во Введении (рубрика Степень изученности проблемы, с. 5). Их названия (в т. ч. монографии Люй Пэна, Гао Минлу) даны исключительно в переводе на русский язык. При чтении диссертации можно уточнить по Библиографии, но что делать читателю, имеющему в своем

распоряжении только текст Автореферата? Легко впасть в заблуждение, что автор апеллирует к трудам, переведенным и изданным на русском языке. Но тогда недолго и усомниться в факте новизны диссертации. И, наконец, учитывая значимость исследования Ань Ци для синологов, хотелось бы видеть иероглифическое написание имен китайских художников и исследователей, а также названий живописных произведений. Их можно было бы вынести в Глоссарий.

Высказанные замечания и пожелания ни в коем случае не влияют на общее положительное впечатление от рецензируемого исследования.

Диссертация Ань Ци «Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира (на примере творчества Хэ Долина)», представленная к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 24.00.01 – Теория и история культуры, вне всяких сомнений, представляет собой подлинно самостоятельное и законченное научное исследование, в котором содержится решение задач, имеющих очевидное теоретическое и практическое значение для культурологии и искусствоведения. Считаю, что рецензируемая диссертация может быть рекомендована к публикации в качестве монографии.

Автореферат и 12 публикаций, из которых 4 статьи опубликованы в периодических изданиях (журналах), рекомендованных ВАК РФ и 6 в авторитетных зарубежных (КНР) периодических изданиях, с достаточной полнотой отражают основные выводы диссертации. Сама тема исследования однозначно отвечает специальности 24.00.01 – Теория и история культуры.

Диссертация Ань Ци «Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира (на примере творчества Хэ Долина)», являясь самостоятельным и законченным квалификационным сочинением и имея существенное значение для специальности Теория и история культуры

полностью отвечает требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор, Ань Ци, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 24.00.01 – Теория и история культуры.

Официальный оппонент:

**Кравцова Марина Евгеньевна**

доктор филологических наук

(по специальности 10.01.06. –

Литература народов Азии и Африки),

профессор кафедры философии и культурологии Востока

Института философии

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

199034, г. Санкт-Петербург, Васильевский остров, Менделеевская линия, 5.

Tel/fax. 7-812-3284408 (3289560).

E-mail [m.kravcova@spbu.ru](mailto:m.kravcova@spbu.ru)

<http://spbu.ru/>

Против включения персональных данных, заключенных в отзыве, в документы, связанные с защитой указанной диссертации, и их дальнейшей обработки не возражаю.

28.08.2017

ЛИЧНУЮ ПОДПИСЬ

*Кравцовой М.Е.*

ЗАВЕРЯЮ



13

08 АВГ 2017