

ОТЗЫВ

на диссертационную работу Чжао Шуай «Философско-культурологический дискурс китайского неореализма (на материалах современного изобразительного искусства), представленную на соискание учёной степени кандидата философских наук по специальности 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки)

Обучение иностранцев в вузах России сегодня – обычная практика. Из числа студентов (бакалавров), магистрантов и аспирантов самый многочисленный контингент – граждане Китая. В сложившейся социокультурной (включая и проблемы образования) ситуации – это важный фактор, и его нельзя не учитывать. Одна из особенностей обучения иностранцев связана с уровнем языковой подготовки, особенно если это касается дисциплин, более того, исследований гуманитарного профиля. Передо мной, как и перед большинством моих коллег, выступающих в роли официальных оппонентов по диссертациям, авторы которых не являются носителями русского языка, стоит серьёзная проблема. Она формулируется следующим образом: *должен ли я предъявлять к самому языку их исследований те же требования, как и к работам, принадлежащим носителям языка?*

В настоящее время, насколько мне известно, на этот вопрос нет однозначного ответа. Вместе с тем, полагаю, что если представленное в диссертационный совет исследование, при имеющихся замечаниях к стилистике языка, содержательно соответствует требованиям ВАК, предъявляемым к подобного рода работам, то оно может быть допущено к защите. Обозначив, как представляется, общую для большинства вузовских гуманитариев проблему, перехожу, собственно, к отзыву.

Реформирование «сверху», во избежание смертельно опасного гражданского противостояния, вероятно, неизбежный процесс для сверхцентрализованных государств, каким был Китай в силу особенностей его почти пятитысячелетней истории. В этом контексте понятен и давний интерес китайских историков и культурологов к русской культуре с её взлётами и падениями. Здесь позволю сослаться на известного россиеведа Цзян Чанбиня. В своей книге «Россия: от истории в будущее» он формулирует: *как Великое Княжество Московское, лишь к середине 15-го века создавшее своё собственное национальное государство на краю Европы с территорией всего 430 000 квадратных километров и населением 3 млн. человек, спустя чуть более столетия, во второй половине 16-го века увеличилось территориально более чем в 10 раз... А с момента основания династии Романовых и до окончания Второй мировой войны занимало уже 1/6 часть всей земной суши?*

Учитывая традиционные в китайской культуре особенности соотношения власти и народа, следует признать, что демократические преобразования китайского социума, как и возможность нового искусства, были возможны лишь по инициативе самого государства, заинтересованного в реформах. И в этом контексте представляются обоснованными поиски автором диссертационного исследования отправной точки китайского неореализма *и в новом политическом режиме, и политике реформ, и в мировоззренческих трансформациях, и в поисках нового взгляда.*

При первичном знакомстве с текстом диссертации сразу обратила на себя формулировка первой главы («Влияние философско-культурологической, художественной интеллектуальной мысли Китая на современное китайское искусство»), а именно то, что философско-культурологическое мысль (а из текста следует, что, прежде всего, идеологическая) первична относительно самого искусства. Как филолог по образованию, философ по докторскому диплому и культуролог по профилю преподаваемых дисциплин я всегда исходил из того, что «интуитивный зонд» художника обычно опережает логику и «рацию» учёного или философа в отыскании болевых точек человеческого бытия. Иными словами, художник обнаруживал эти точки и «задавал вопросы», а «ответы» на них искали философы-мыслители, идеологи-теоретики и политики-практики. В дальнейшем в самом диссертационном тексте такая «перевёрнутая» конфигурация была обоснована. И всё же хотелось бы по этому поводу услышать более чёткие комментарии автора работы. Свой вопрос, в числе других я сформулирую в завершении отзыва.

Во Введении, как того требует структура диссертационного исследования, автор обосновывает актуальность избранной темы. В контексте социокультурных изменений всех сфер общественной жизни Китая последних десятилетий, включая и художественную культуру во всём её многообразии, актуальность темы нового искусства очевидна и дополнительной аргументации не требует. Поэтому мои уточнения по актуальности носят, скорее, характер стилистический, но важный для дальнейшего взаимопонимания.

В первом абзаце Введения (стр.3) автор, в частности, пишет: *«Художественные явления и художественные идеи определённого исторического периода имеют философскую детерминированность, если они изучаются в конкретном культурном контексте, в реальном художественном процессе».* Навряд ли он на самом деле полагает, что философская детерминированность тех или иных явлений возникает лишь в процессе их изучения (скорее, она там обнаруживается). Думаю, было бы правильнее сформулировать этот тезис следующим образом: «При рассмотрении конкретных художественных явлений и идей в широком культурологическом контексте как составляющих единого

процесса обнаруживается их философская детерминированность, что, в свою очередь, позволяет осмысливать реакцию того или иного художника на экзистенциальные вызовы современности».

И второе стилистическое уточнение. На той же странице указывается, что *творческий, художественный метод осуществляет первичную проблематизацию культурных и общественных отношений, социальных коллизий...* Полагаю, было бы правильнее, что художник (метод – лишь инструмент в руках художника) *в своих произведениях осуществляет первичную проблематизацию культурных и общественных отношений, социальных коллизий, а дальнейшее развитие и изменения в культуре приводят к созданию нового направления в изобразительном искусстве Китая – неореализму.*

И наконец, по поводу последнего абзаца (стр. 4), где автор аргументирует актуальность работы. Его терминологическая перегруженность: *репрезентативное содержание, эксплицирующих неочевидные, но субъективно значимые практики субъективации и иммерсивности* (погружение? эффект присутствия?) *художественного метода...*, *культурной и философской парадигме...*, *практика, нередуцируемая к отражению реальности*; далее, в других разделах – *триггерные точки, валидация* (проверка качества? достоверность?) и т.п., скорее, не проясняют, но затемняют смысл. Здесь, автору, будущему философу и коллеге, хотелось бы напомнить об одном философском положении, известном под названием «Бритва Оккама» как методологическом принципе, рекомендующем не умножать сущее без необходимости. Например, *триггерные точки* – массажный термин. Если он использован в значении – болевые точки, то русский, уже существующий вариант и понятнее и предпочтительнее; или *иммерсивность, валидация...* так же существуют разные русские варианты. И здесь же по поводу *практики неореализма, нередуцируемой к отражению реальности соотношения...* А разве в реалистических произведениях происходит редуцирование реальности, т.е. сведение её к более простым, упрощённым формам? Разве в произведениях Караваджо или Сурикова, Флобера или Достоевского, мало особенного, субъективного? Понятно, что в диссертации речь идёт не о реализме как таковом, а о соцреализме в русском, более того, китайском вариантах, в которых идеологические установки играли определяющую роль. Следовательно, требуется только чётко развести понятия и дать ясные сравнительные дефиниции.

В Первой главе рассматриваются социокультурные, научные и философские предпосылки становления современного искусства Китая.

Указано, что одним из направлений развития художественной культуры Китая сегодня становится искусство неореализма как ответ, реакция на реалистическое искусство, современные события. Новому

искусству и социально-культурным условиям его возникновения посвящено достаточно много страниц. Так на с. 21-22 говорится, что неореалистическое искусство возникло в Китае после возвращения в страну студентов, которые обучались живописи в европейских и в российских институтах. Вместе с тем, отмечается, что китайское направление отличается от европейского по форме и содержанию, так как оно должно было отразить «современный национальный характер и дух времени». А на с. 23-27 китайский неореализм определяется как *плюралистический, открытый творческий подход, сформированный сочетанием модернистских и достаточных реалистических факторов: с одной стороны, фиксацией реальных культурных, социальных, политических проблем современного китайского общества, с другой – субъективным пониманием мира как новой формы выражения реалистического искусства в конкретный исторический период и постоянным обновлением техники живописи.*

Несмотря на некоторую противоречивость изложения, излишнюю многословность и повторы, о чём я уже говорил выше, результат исследования в первой главе (с. 60-62) представлен в виде своеобразной и вполне обоснованной трёхступенчатой модели становления (корневой системы) китайского неореализма:

1-й этап – идеологическое освободительное движение 1978 г., инициированное решениями Одиннадцатого съезда ЦК КПК о борьбе с господствующим в искусстве и в целом в культуре догматизмом и новых подходах к стандартам истины.

2-й этап – развернувшаяся в научных сообществах и кругах творческой интеллигенции дискуссия о критериях истины и гуманизме; о правильном и неправильном, подлинном и неподлинном в идеологии; эмансипация художественной мысли от стереотипов культурной революции.

3-й этап – новая образовательная политика открытости миру в системе высшего образования, в том числе реформа художественного образования и формирование университетского академического сообщества, обеспечивающего высококачественную платформу для реформирования.

Рассматривая философско-культурологическую составляющую нового искусства, автор уделяет большое внимание его дискурсивному характеру, иными словами, формированию особого стиля или языка изучаемого явления. По его наблюдениям дискурсионность китайского неореализма проявляется,

во-первых, в его социальной направленности, то есть повороте от мифологизации и героизации действительности к активной вовлечённости в реальную жизнь. Именно тогда сотни тысяч сельских жителей в поисках работы вынуждено покидали места

традиционного проживания. Однако значительная их часть так и не приспособилась к городским условиям, оставшись «земледельцами», кочующими между городом и деревней. Поэтому тема «сельское общество» в творчестве художников включает не только крестьян, живущих и работающих в сельской местности, но и проживающих в городах «трудолюбивых-мигрантов». Обосновывается, что именно в их работах определилась основная линия развития искусства китайского неореализма с его сельской тематикой и принципом подлинности. И именно в этом, по мнению автора исследования, первая волна «родного реализма» созвучна направлению русской живописи, названным новым почвенничеством. «Маленький человек», крестьянин, пастух, представитель этнического меньшинства..., а не исторический персонаж или носитель передовой идеологии, становится выразителем величия нации. Именно в его простоте и «невинной природе», делает вывод автор, заключена вечные ценности истины, добра и красоты. И здесь, с ссылкой на китайского исследователя неореализма Чжэна Гана, оказывается важным «не то, как превратить жизнь в искусство, а то, как превратить искусство в практический смысл жизни». Отсюда и переход от изображения героев к жизни и проблемам *маленького человека*;

во-вторых, в выработке преодолевающего застывшие традиционные формы нового, авторски индивидуализированного и эмоционально-образного, языка. В 1980-е гг. в китайской гуманитаристике в рамках продолжающегося радикального антитрадиционного культурно-просветительского проекта «Движения 4 мая», породившего большое количество модернистских (авангардных) групп, доминировала так называемая *теория модерна*, ядром которой, отмечает автор, были «размышление о национальном характере». Именно в этот период, по его оценке, в Китае сформировался жанр посттравматического искусства, названного в работах китайских авторов «шрамовым искусством» и «родным реализмом»;

в-третьих, в свободном сочетании древнего традиционного искусства с идеями и методами нового не dogматического реализма.

Так же не может не вызывать интереса и положение об известной близости российских и в китайских научных школ в осмыслении изучаемого явления. Автор диссертации приводит цитату из работы П. Палиевского «Художественный образ – русская национальная идея». Привожу её целиком: «Художественный образ в русской культуре есть не просто художественное украшение каких-то идей, а, напротив, выражение самих этих идей, ещё не расчленённых в рациональных категориях, не превращённых в

какой-то там канон. Это и есть наша национальная идея ... одно из важнейших проявлений всемирного движения к общей правде». Чжао Шуай указывает, что в позиции русского литературоведа, связавшего формирование художественных ценностей с движением национальной истории, а этические категории с эстетическими – ключ в осмыслении нового искусства Китая.

Таким образом, творческое усвоение русской и европейской философско-эстетической мысли и современная переработка национального культурного наследия обеспечили, по мнению автора, формирование оригинальной китайской философии и художественной культуры неореализма. Раскрывая философско-культурологические основания китайского неореализма автор указывает на наличие трёх наиболее значимых философских концепций, положенных в основу восприятия и отражения мира в новом искусстве: *философии символов*, *философии ценностей* и *философии жизни*. В совокупности, по мнению автора, они обеспечили отказ от социального детерминизма и внешних строго заданных форм, с одной стороны, а с другой – обосновывали ведущую роль интуиции художника в отражении реальности и поворот к внутреннему миру человека, вечным ценностям добра, любви и истины; наконец, провозгласили свободу творчества как необходимое условие для создания новой картины мира, где организующей и вдохновляющей силой выступает уже сама жизнь, а не идеологические установки.

Таким образом, в первой главе были представлены позиции разных (китайских и зарубежных) авторов относительно социокультурных, научных и философских предпосылок становления нового искусства, дано определение (определения) китайского неореализма.

Вторая глава «Современный китайский неореализм как явление мировой художественной культуры» посвящена исследованию философско-культурологической составляющей изучаемого феномена.

В первом параграфе второй главы сформулировано несколько теоретических (по терминологии автора, философско-культурологических) положений относительно философско-эстетической концепции китайского неореализма, возникшей в рамках общей философии искусства и обретшей в начале XXI в. свой категориальный аппарат и собственный корпус текстов. В числе прочего, автор указывает на три концептуальных обобщения, касающихся сущности неореалистического искусства в исследовательской литературе КНР:

1- неореализм как продолжение реалистического искусства. Такая трактовка неореализма даётся с отсылкой на российские источники, в которых новаторские работы рассматриваются как развитие реализма в новых условиях постперестройки. В частности, указывается, что русский неореализм 80–90-х гг. возник как своеобразный синтез реализма и романтизма. Высказанная на писательской конференции 24 марта 1997 г. в Москве эта идея, по свидетельству автора, получила широкое распространение в научных кругах китайской интеллигенции.

2- неореализм как самостоятельное, самодостаточное, не зависимое от реалистического искусства художественно-эстетическое направление современного концептуального искусства,

3- неореализм как постмодернизм, как синтез модернизма, гуманизма, субъектности и неопозитивизма. В данной интерпретации сущность неореализма рассматривается как продукт коллективной постмодернистской рефлексии по поводу традиционной ментальности.

И здесь сопоставление нового искусства Китая 1980-х в. с аналогичными процессами в культуре России кажется вполне оправданным и продуктивным. В этом ключе, как представляется, и следует рассматривать выделение трёх этапов или, по предложенной автором классификации, трёх «волн» неореализма.

В исследовании Чжао Шуайя названы имена примерно двух десятков художников – представителей трёх упомянутых волн китайского неореализма, обзорно даётся характеристика их творчества, в большей степени – с позиций социальной отзывчивости на происходящее, общекультурной значимости и тематического новаторства. Конечно, перед нами работа не искусствоведческого профиля, но, как представляется, и в философско-культурологическом осмыслении произведений изобразительного искусства должен присутствовать элемент эстетического анализа (в работе его недостаёт), тем более, что автор исследования – сам профессиональный художник и, конечно же, был способен на те или иные искусствоведческие оценки.

Более детально рассматриваются работы двух Мастеров: Ло Чжунли и Чэнь Даньцина. И это не случайно: по общему признанию, именно они – основоположники первой волны «родного реализма», и их работы стали своеобразным «ответом» на процессы глобальной урбанизации китайского социума 80-х. Картина Ло Чжунли «Отец» (1979), стоящая у истоков новой живописи, занимает особое место в современной китайской культуре. По мнению автора, портрет обычного крестьянина на холсте отразил всю полноту гуманистического настроения нового искусства и в то же время дал

новый метод развития всего сельского искусства в Китае. В 1981 г. Шао Дачжэнь, известный китайский теоретик искусства, писал: «Товарищ Ло Чжунли и широкая публика ценят внутреннюю силу и красоту, заключённые в образе «Отца». Тяжкий труд оставил отпечаток на лице и руках сельского труженика. Созданный образ соответствует его внутренней красоте, пронизанной сильным вкусом самой земли». Тут нельзя не согласиться с тем, что образ старого, тяжело работающего крестьянина вырастает в некий символ всего народа, точнее, он представляет от лица 800 млн китайских крестьян; а крестьяне – отцы, воспитавшие весь китайский народ.

Поскольку явление китайского неореализма в работе Чжао Шуайя рассматривается в контексте мировой, в том числе, русской культуры, хотелось бы указать на некоторое принципиальное сходство китайского неореализма второй половины XX в. и движения русских Передвижников второй половины века XIX; и высказать предположение, что «Отец» Ло Чжунли имел примерно то же значение в становлении китайского неореализма, как и «Грачи прилетели» Алексея Саврасова или «Пётр I допрашивает царевича Алексея» Николая Гё для русского. Крупный же план лица с густой сеткой морщин и загрубелой кожей (почти до утраты этнических признаков), отсутствием передних зубов и на переднем плане – руки с миской (два пальца с чёрными ободками под ногтями так же выразительны как и морщины) ассоциативно вызывают в памяти рембрандтовского «Старика-еврея» из Эрмитажа, в глазах которого отразилась тоска всего еврейского народа за две тысячи лет изгнания, и его же «Блудного сына» с крупным планом голой, испещрённой морщинами «исстрадавшейся» ступни.

В «Тибетских групповых картинах» Чэня Даньцина, по мнению большинства исследователей, на которые ссылается автор работы, затрагивается чрезвычайно важная для китайской культуры тема существования многочисленных этносов внутри одного китайского суперэтноса – в данном случае, драматическая судьба тибетской группы. Чэнь Даньцин, в оценке автора диссертации, вошёл в историю китайской культуры как оппонент *героической модели* искусства эпохи «культурной революции».

В исследовании *трёх «волн»* китайского неореализма Чжао Шуай отмечает следующую динамику:

- от установки на *подлинность* в новом *посттравматическом*, «шрамовом», искусстве 80-х – к «потoku жизни», объединяющему крестьянскую тематику с философскими воззрениями основоположников даосизма Лао-цзы и Чжуан-цзы; иными словами, движение от гуманистического, аполитичного и оппозиционного,

«Искусства Шрама» к духовным поискам смысла и ценности существования в «Потоке жизни» (*первая «волна»*);

- от духовных поисков «потока жизни» – к иронии *циничного реализма* и фиксации фрагментов жизни *реализма моментальных снимков* «нового поколения» 90-х. Художественная выставка «нового поколения», состоявшаяся в Музее истории Китая в июле 1991 г., по оценке автора работы, способствовала появлению целого ряда новых, «академических», направлений в живописи, оказавших большое влияние на развитие китайского современного искусства. (*вторая «волна»*);

- и, наконец, начале XXI в., спустя 20 лет после *первой «волны»*, к своеобразному «возвращению» на новом витке к *подлинности* «эпохи Ло Чжунли и Чэнь Даньцина», когда в поле зрения художников оказывались «трудящиеся-мигранты» – *братья «отцов»* и «тибетцев» (*третья «волна»*).

В завершении первого параграфа второй главы автор делает вполне обоснованный вывод, что современная китайская философия культуры и искусства, культурологическая мысль, в известной степени, инициировали рождение и эволюцию художественного феномена китайского неореализма.

Второй параграф второй главы о перспективах дальнейшей эволюции искусства Китая начинается с прогнозирования (с ссылкой на ведущих специалистов) *четвёртой «волны»* китайского неореализма, обусловленной философско-культурологическим переосмыслением культурного наследия и новыми историческими вызовами полуторамиллиардному китайскому социуму. В частности, высказывается предположение, что становление *четвёртой «волны»* будет происходить (учитывая открытость современной китайской культуры) под влиянием нескольких факторов, в том числе, в атмосфере нарастания характерных для европейской культуры негативно-нигилистических, даже депрессивных, настроений и усиления роли цифровых технологий и искусственного интеллекта.

Вместе с тем, прогнозирование результатов *четвёртой «волны»* отнюдь не пессимистично. Высказывается мысль, что современная китайская культура первой четверти XXI века находится в процессе актуализации и переосмысления ценностей традиционной культуры, что может стать источником нового роста и вдохновения. Оптимизм связан с третьим фактором, оказывающим влияние на современное искусство Китая, а именно, усиливающимся вниманием доминирующей государственной идеологии к творчеству художников-неореалистов. Автор уверен, что идеологические компоненты в сознании художника и сюжетах их произведений станут неким фарватером художественного процесса, а сами

произведения искусства, отразив культурный текст эпохи и времени, внесут позитивные коннотации в восприятие и осмысление культуры в целом.

Свои представления о возможности *нового роста и вдохновения* автор диссертационного исследования излагает в, своего рода, *манифесте Тайцзы* на период 2024 – 2030 гг. При этом сама суть тайцзы раскрывается как синтетическое единство даосизма и конфуцианской этики, в котором сформированы основополагающие принципы вечного движения и изменчивости как баланса противоположных сил всего сущего, включая и человеческую деятельности. Отсюда делается вывод, что в XXI веке в опоре на ведущие принципы названного философско-этического учения будут раскрыты неисчерпаемые источники творческой силы и обновления; а так же, с ссылкой на работу В.А. Келдыша «Реализм и «неореализм», прогнозируется востребованность ресурса «китайской традиционной мысли, который отвечал бы и всеобщим вопросам человеческой цивилизации».

Апеллирование к традиционным ценностям позволяют автору так же утверждать, что образы и смыслы китайского неореализма не есть позднейшие заимствования, но принадлежат самобытной и многообразной китайской культуре, вобравшей в себя богатейший опыт великих религиозных учений и философских систем прошлого; а отсюда и тезис о благотворности влияния динамичного неореалистического искусства на решение социально значимых проблем китайского социума.

Влияние активно формирующегося искусственного интеллекта на современную визуальную культуру – одна из составляющих в прогнозировании четвёртой «волны» китайского неореализма. В частности, затрагивается проблемы «реального» и «виртуального» в современной культуре, активного вмешательства цифровых технологий в повседневную жизнь, организацию производства, творчество... Защитным барьером от гипервлияния искусственного интеллекта на те или иные стороны жизни должна быть, по оценкам автора работы, управляемая и проектируемая творческая культурная среда, где искусственный интеллект продолжает рассматриваться как средство, а не субъект деятельности.

Вторая глава диссертационного исследования несколько неожиданно завершается анализом анимационной китайской ленты «Мальчик-лев» (2021). Но авторская аргументация такого выбора достаточно убедительна:

1 - хотя фильм все ещё обращён к проблеме «трудящихся-мигрантов» периода третьей «волны», он заставляет задуматься о

противоречиях между идеалом и реальностью, традиционной и современной культурой. И в этом своём качестве фильм знаменует собой переход китайского неореализма от третьей «волны» к четвёртой,

2 - современный анимационный фильм демонстрирует востребованность традиционных культурных символов и форм, способность к интеграции новых идеи с наследием традиционной культуры,

3 - с учётом того, что анимация – это, в первую очередь, «ожившее» изображение, «Мальчик-лев» может быть назван неореалистическим шедевром современного визуального (кинематографического) искусства, а его значение может быть сравнимо с «Отцом» Ло Чжунли.

В *Заключении* диссертационного исследования в качестве итога делается вывод о том, что основной ценностью китайского неореализма является гуманизм. Философская же и культурологическая мысль Запада (и Европы и России), равно как и традиционные учения Китая, способствуют развитию и совершенствованию этой концепции как в искусстве, так и в культуре в целом.

Следовательно, возможно и преодоление разрыва между «традицией» и «современностью», «личностью» и «обществом», и китайский неореализм здесь призван сыграть не последнюю роль.

Учитывая новаторский характер работы, а также привлечение огромного количества текстов, в том числе, требующих перевода с китайского и английского языков на русский, а в результате и вполне объяснимую сложность при создании единого текста, предлагаю автору исследования ответить на несколько уточняющих вопросов:

1. Из содержания первой главы следует, что философско-культурологическое мысль (и даже прежде всего, идеологическая) первична относительно самого искусства, т.е. инициирует появление неореализма в изобразительном искусстве? Объясните суть такой «перевернутой» конфигурации.

2. В работе определены *объект* (философско-культурологический дискурс китайского художественного неореализма) и *предмет* (философские основания и концептуальные идеи неореализма как феномена современной художественной культуры) исследования. *Объект* и *предмет* исследования соотносятся как целое и часть, явление и широкий контекст, в которое оно вписано. Поясните, как связаны философско-

культурологический дискурс китайского неореализма с его философскими основаниями и концептуальными идеями?

3. С. 13. Положение, выносимое на защиту 3: *Философским основанием художественного неореализма выступает не собственный способ бытия культуры, а экзистенциальная рефлексия онтологии творчества.* В чём суть этого утверждения?

4. С. 17, гл. 1.1.: *Одним из направлений развития художественной культуры Китая сегодня становится искусство китайского неореализма как ответ, реакция на реалистическое искусство, современные события... В творчестве представителей китайского неореализма рефлексия социального мира не является точной копией его объективного аналога...* В исследовании полемически подчёркиваются различия китайского неореализма и реализма. О каком реализме идёт речь? О европейском и русском реализме 19 в. или советском, тем более китайском, соцреализме, в котором идеологические установки играли определяющую роль? (Нужна дефиниция, где отражена специфика китайского соцреализма)

5. На с.19. даётся характеристика китайскому неореализму в сравнении с европейским реализмом: *китайский неореализм отличается гуманистическим содержанием, стремлением понять жизнь, выявить и описать противоречия между человеком, реальностью и смыслом жизни...; ему свойственны индивидуальная оценка событий, явлений, представленных в произведениях... а рефлексия социального мира не является точной копией его объективного аналога. Изображение реальности здесь зависит не только от политических, социальных трендов, философских, социальных, экономических парадигм, оно обусловлено, в первую очередь, культурой самого творца, уникальной тенденцией мышления, основанной на собственном индивидуальном опыте, восприятии действительности, использовании новых художественных методов...* Это так, Но ведь гуманизм – порождение европейской культуры, и все перечисленные особенности китайского неореализма изначально присущи и европейскому и русскому реализму. Тогда уточните: что сближает и чем отличается китайский неореализм от европейского и русского реализма 19 в.? Или, скажем, есть ли общее между нонконформистским реалистическим искусством советского периода в 20 в. и китайским неореализмом?

Вместе с тем, учитывая сложности перевода на русский язык китайских, тем более, англоязычных авторов, и то, что автор диссертационного исследования не является носителем русского языка, указанные выше вопросы и замечания не снижают

значимости достигнутых результатов и не влияют на общую положительную оценку работы.

Диссертация Чжао Шуайя «Философско-культурологический дискурс китайского неореализма (на материалах современного изобразительного искусства)» имеет научно-теоретическую и практическую значимость. Личный вклад соискателя заключается в отборе, анализе и систематизации большого теоретического и эмпирического материала, в выявлении представлений о феномене китайского неореализма в работах отечественных и зарубежных авторов, в отборе и философско-культурологических интерпретациях целого ряда произведений изобразительного искусства.

Методология и результаты научного труда Чжао Шуай – серьёзная база как для продолжения собственных исследования, так и для работ других авторов по теме нового искусства Китая. Основные положения и выводы диссертации отражены в 12 публикациях, в том числе в 3 статьях, размещённых в журналах из перечня, утверждённого ВАК, и апробированы в выступлениях на международных и отечественных научных конференциях с последующими публикациями статей в сборниках по итогам конференции.

Автореферат диссертации соответствует содержанию диссертационного текста.

В целом текст диссертации Чжао Шуайя может быть оценён, как самостоятельное, завершённое исследование, обладающее научной новизной, теоретической и практической значимостью.

Диссертация «Философско-культурологический дискурс китайского неореализма (на материалах современного изобразительного искусства)» отвечает требованиям пп. 9-14 Положения о присуждении учёных степеней (утверждено постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 г. № 842), а его автор, Чжао Шуай, заслуживает присуждения учёной степени кандидата философских наук по специальности 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки).

Официальный оппонент:

доктор философских наук, доцент,

профессор кафедры «Международные коммуникации,

сервис и туризм Дальневосточного государственного

университета путей сообщений

А.С. Брейтман

Вернись Брейтман А.С. заверяю

Всё правильно, তবে শুভ্র অফিসে স্বাক্ষর

А.С. Брейтман

Специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Контактные данные:

+79241092423

brejtman54@mail.ru

ФГБОУ ВО «Дальневосточный
государственный университет путей сообщения»
680021, г.Хабаровск, ул.Серышева, 47.

