

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію ВАН НА
«СЮЖЕТНО-ОБРАЗНА ВЗАЄМОДІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРИ ТА
КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ: ДО ПРОБЛЕМИ ДІАЛОГУ
КУЛЬТУР», представлену на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю «Музичне мистецтво
– 17.00.03»

Діалог між культурною традицією Сходу та Заходу, про який предметно йдеться в рецензованій дисертації, як *явище* музичного мистецтва ХХ століття має свою генезу, діахронію та синхронію в історичному хронотопі, а як *концепт* музикознавчого дискурсу – давно став класикою дисертаційного жанру останніх десятиріч в українській гуманітаристиці.

Зміст дисертації Ван На свідчить, що її слід віднести до проблемного кола оперології як фундаментального розділу сучасної музикології, оскільки в ній представлено новий ракурс вивчення творів європейської традиції ХVIII–ХІХ століть, яка відкриває смисловий горизонт розуміння східної традиції – китайського музичного театру.

Авторка дослідження Ван На звертається до проблеми сюжетно-образної організації оперного твору в європейській традиції у паралель з досвідом китайського музичного театру, виходячи при цьому на **новий методологічний рівень гуманітарного синтезу** в осягненні теми дослідження. В цьому власне одразу окреслено її *актуальність*.

Для української наукової спільноти цікавим є вибір матеріалу, оскільки Ван На починає «аналітичну діагностику» проблеми з «Турандот» Дж. Пуччині, трактованої як взірць початкового етапу діалогу «Захід-Схід», і модулює до репрезентації в українському музикознавстві маловивченого оперного опусу китайської опери. А саме – «Wolf Cub Village» Го Веньцзіна, яка через повість «Щоденник божевільного» Лу Сіня постає «гідним продовженням музичної гоголіани» вже в глобальних умовах сьогодення (с.180). У такий спосіб дисертанткою окреслено власний науково-культурний ландшафт в царині «української гілки» оперології.

Дисертація має прозору структурну логіку, що відповідає розгортанню внутрішньої «пружини» авторської думки. Якщо розділ *1* присвячений концептосфері дослідження (послідовному розгляду історії діалогу культур), то другий розділ – проблемам сюжетології, де літературознавчі та загальногуманітарні положення екстраполюються на закони сюжетно-образного смислотворення оперного твору.

Ван На робить висновок до розділу, який підтверджує концепцію її роботи в подальшій аналітиці розділу 3: сюжет є упорядкованим ланцюжком окремих смислових одиниць; низка наступних одна за одною і зчеплених подій підкреслюють його процесуальність; як наслідок, сюжет фіксує певний фрагмент буття, взятий у динаміці.

Третій розділ являє собою своєрідний диптих, в якому простежено принципи художньої адаптації літературного першоджерела в оперній спадщині європейських та китайських митців, дотичних до тенденції діалогу культур. Для опонента найбільшу цінність мають методологічні «ключі» її об'єднання – концепт «картина світу», який, як відомо, складає вищий щабель культурного порівняння (за І. Снітковою¹) в межах сучасної музикології та антропології філософії. Східний сюжет в контексті висхідної точки європейської опери – це «Турандот» Дж. Пуччіні (ліва складова диптиху); зворотна ситуація (права складова диптиху) – європейська літературна традиція, якою постає твір українського генія Миколи Гоголя «Записки божевільного» у версії Лу Сіня та оперного твору Го Венцзіна. За допомогою інтерпретації лібретиста Цен Лі і композитора вони актуалізовані і, так би мовити, «вбудовані» в картину світу *іншої* культури.

Отже, в оповіданні Лу Сіня, а потім в опері Го Венцзінь увиразнена можливість реінтерпретації сюжету літературного джерела в інонаціональний контекст. Її втілено через **образи природи** (насамперед, місячного світла) – це позитивний «фокус» зору на результат сюжетно-образної взаємодії європейської опери та китайського музичного театру; є й негативний – **етос конфуціанства як світогляду** (який стає предметом критики як застарілий, що «вбиває» живу душу героя).

Сторінки, присвячені аналізу оперного твору китайського композитора, написані гарною мовою, легко читаються і викликають великий інтерес до музики. Багато положень щодо трактування «Турандот» Дж. Пуччіні я цілком позитивно сприймаю і не затримую увагу на обговоренні зрозумілого. Краще зупинюсь на тих аспектах, що стосуються виконавського підґрунтя представленої проблеми.

1) Важливий аспект обговорення – вокально-інтонаційні прийоми і засоби оперної стилістики твору китайського композитора, що проаналізовано вперше в рецензованому дослідженні. Дисертантка узагальнює типи вокального звуковидобування, які залучив композитор до своєї партитури (шепіт, стогони, схлипування, ридаючі зітхання, глісандо,

¹ Сніткова І. Картина мира, запечатленная в музыкальной культуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). *Музыка в контексте духовной культуры* : сб.тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1992. Вып.120. С. 8-31.

протяжний фальцетний спів, гомін, мелізматику). Всі елементи вокальної мови Го Венцзіна в опері – вкрай рухливі, вони органічно об'єднуються у струнку художню цілісність завдяки загальній метро-ритмічній структурі.

Ван На пише: «... вокальна мова героя завжди ритмічно організована, означені вище вокальні прийоми та емоційні характеристики буквально синхронізовані з пульсацією ударних і таким же різноманітним звучанням інших інструментів» (с.168).

2) У такий спосіб розкривається один з найскладніших чинників драматургії оперного твору – єдність співацького та інструментального типу музикування, їх діалектика, яка становить виконавське *надзавдання* для кожного з учасників оперного спектаклю.

У різних національних варіантах оперного жанру саме він складає відмінності, своєрідність змістовного вирішення як в силу національних ментальностей, так і в наслідок оригінального авторського мислення митця. Цей аспект авторкою дисертації не зафіксовано у висновках і завданнях дослідження, втім він присутній в аналітичних підрозділах; його роль я окремо підкреслюю як ще одну *значущу складову проблеми діалогу культур в царині оперного мистецтва* (дихотомія «спів-інструментальний супровід», *homo cantor – musica instrumentalis*).

Мабуть є й інші виконавські та особливості інтерпретації обраних Ван На творів, але залишимо на майбутнє, бо я однозначно вважаю, що воно є у авторки дисертації і чекає на продовження у подальшій практично-науковій діяльності на батьківщині, в Китаї.

Стислі висновки начебто підводять ризику під науковим твором, яким є, на мою думку, кожна дисертаційна праця. (Так, я побачила відповідність завдань з висновками до розділів та загальних висновків – 3 позиції). Найбільш доцільним кадансом можна вважати наступний постулат (цитую): «Виявлення параметрів реінтерпретації окремого літературного твору відкриває широкі можливості для створення нових художніх обставин існування його у інших культурних контекстах» (с. 179 дис.).

Однак після паузи осмислення закінченого тексту дисертації відчуваєш присутність в тексті «відкритого вікна». Чому? Тому, що проблему, поставлену в праці китайської дослідниці, не можна остаточно «закруглити», поставивши крапку. Ця проблема припускає продовження дискусії. Тож перейдемо до критики, зауважень та дискусійних питань.

Ви пишете (с.153), що композитор на початку створення концепції своєї опери не знав повісті М. Гоголя, його привабив саме національний колорит цієї історії у викладі класика китайської літератури Чжоу Шуженя, відомого під псевдонімом Лу Сінь. Виник сумнів, що це правильне означення

творчого процесу як *re*-інтерпретація. Чи не можна сказати, що ми маємо справу з опрацюванням літературного джерела у якості лібрето, яке має свої особливості (розкриті у Вашій науковій концепції). А реінтерпретація гоголівського твору тут ні до чого. В таких випадках кажуть просто «твір за мотивами ...».

Уявімо собі такий святково-інтелектуальний пір: діалог митців «Гоголь – Лу Сінь – Го Веньцзінь», які зараз з нами слухають захист у форматі онлайн. В який момент виникає інтерпретація, а коли починається реінтерпретація? Хочу почути відповідь на **питання №1**: де саме у творчому процесі автора-композитора (чи реципієнтів) Ви вбачаєте реінтерпретацію та *в якій системі координат*? Цього розуміння трошки не вистачає у висновках. **Питання №2**: уточніть, на чие визначення реінтерпретації Ви спираєтесь? Я виокремила з тексту наступні вирази: «явище реінтерпретації» (с. 3); «принципи реінтерпретації»; «феномен реінтерпретації» (с.180). Отже, це **художнє явище чи творче завдання** для виконавця та слухача, які мають озброїтися «принципами реінтерпретації»?

Зауваження щодо змісту кваліфікаційної роботи Ван На має уточнюючий характер. Втім, на думку рецензента, його доречність спрацьовує на розуміння дослідницької думки та зводить разом «начала та кінці». Щодо методів дисертації: вони названі а ргіогі але не отримали розгорнутої мотивації (як с.19, так і у заключних висновках; головне, чому я «зачепила» цю тему – у переліку методів відсутній комунікативний підхід, про який докладно йдеться в дисертації. Звідси **питання №3**.

Чим відрізняються комунікативні умови присутності слухача під час вистав оперних творів обраних Вами творів – «Турандот» Дж. Пуччинні та «Wolf Cub Village» Го Веньцзінь? Яка в них слухацька стратегія – активна чи пасивна? А може вони тотожні?

Серед зауважень редакційного характеру. Оскільки в бібліографії існує правило вказувати джерело мовою оригіналу, як на мене, не слід перекладати назви книг та монографій українською в основній частині тексту (див. с. 36); для цього достатньо вказати номер Списку.

Автореферат та публікації відповідають основаному тексту дисертації. Вищезазначені зауваження та пропоновані питання ніяким чином не впливають на позитивний заключний висновок опонента, а лише виказують велику пошану до наукової розробки оригінального напрямку музикознавства, яка збагатить тезаурус українських і китайських професіоналів (вчених, музикантів-виконавців, викладачів слухачів), бо вони – живі носії сучасної музичної традиції – мають безпосереднє відношення до **діалогу культур як життєтворчого первня всякої художньої комунікації**.

Дисертація «Сюжетно-образна взаємодія європейської опери та китайського музичного театру: до проблеми діалогу культур» є самостійним і завершеним дослідженням, що виконане на підставі необхідних об'єктивних критеріїв, що висуваються МОН України до робіт відповідного кваліфікаційного рангу. Актуальність теми доведена на теоретико-методологічному та аналітичному ґрунті; структура роботи відповідає алгоритму розгортання наукових завдань, висновки – поставленій меті, яка досягнена. Отже, можна стверджувати, що авторка виконаної дисертації **Ван На** заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю «Музичне мистецтво – 17.00.03».

Доктор мистецтвознавства, завідувач
кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П.Котляревського,
професор



М.В. ШАПОВАЛОВА

Ліна Баченко