

ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію Ван На
«Сюжетно-образна взаємодія європейської опери та китайського
музичного театру: до проблеми діалогу культур»
подану на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

В українському музикознавстві сучасності спостерігається тенденція зростання дослідницького інтересу до складних теоретичних тем та проблем, розв'язання яких потребує інтердисциплінарних підходів. Дисертація Ван На відноситься саме до такого типу досліджень, адже її автор звертається до комплексної проблеми щодо взаємоосягнення європейського та китайського музично-театрального мистецтва в умовах культурно-історичних процесів взаємодії музичних світів Китаю та Європи. А як відомо, діалогічні відносини культури Китаю з традиціями європейського мистецтва характеризуються тенденцією до культурного обміну, що сприяє істотному взаємозбагаченню обох сторін.

В центрі уваги дослідження – феномен музичного театру, який завжди був суб'єктом світових процесів міжкультурних комунікацій; саме тому в ньому спостерігаються значні культурні зміни, що супроводжуються зростанням діалогічної взаємодії музично-театральних традицій Сходу та Заходу. Тому проблематика діалогу стає магістральною у філософських, літературознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних та музикознавчих дослідженнях.

Очевидним для музикознавчої науки сьогодення є потреба у розробці концептуальних підходів до вивчення генезису транскультурних інтенцій як важливої сфери осмислення глобальних процесів міжкультурного діалогу. Саме опера – провідний жанр музично-театрального мистецтва – постає центром акумуляції означених процесів, до якого прикуті погляди музикознавців, культурологів, істориків і театрознавців. Відповідно, суттєві кроки на шляху розв'язання комплексу цих питань здійснюються в дисертації Ван На, мета якої полягає у виявленні способів та домінуючих форм взаємодії східного й західного типів культури та особливостей їх діалогу в оперній творчості ХХ-ХХІ ст. на прикладі опер «Турандот» Дж. Пуччіні та «Wolf Cub Village» («Село вовча») Го Веньцзіна.

Тому приємно відзначити, що дисертація Ван На «Сюжетно-образна взаємодія європейської опери та китайського музичного театру: до проблеми діалогу культур» є важливим дослідженням, яке органічно продовжує цілу низку сучасних досліджень, присвячених вивченню через проблематику діалогу культур питань художнього змісту, специфіки сюжетології як складової оперології, інтерпретації та реінтерпретації. А, водночас, працею, яка охоплює в

щільному методологічному полі системні процеси взаємовпливів, взаємопроникнення, взаємозалежності та підпорядкованості вищезазначених процесів міжкультурних взаємодій. Таким чином, багатоаспектне дослідження Ван На піднімає цілий комплекс серйозних музикознавчих проблем та актуалізує музично-аналітичні розвідки оперного мистецтва.

Для досягнення означеної в дисертації мети Ван На вважає за доцільне вирішити ряд чітко окреслених завдань, серед яких найвагомішими виділимо наступні: здійснення розробки принципів дослідження музичних творів з метою виявлення в них механізмів формування діалогу Схід – Захід, простеження художньо-комунікативних властивостей музичного мистецтва у контексті проблеми осмислення художнього змісту; розгляд принципів інтерпретації та реінтерпретації літературного першоджерела в оперному мистецтві країн Сходу та Європи у світлі проблеми розуміння; визначення художнього значення реінтерпретації сюжету «Записок божевільного» М. Гоголя в маловідомій нам оперній творчості китайського композитора Го Веньцзіна тощо.

Структура роботи методологічно обґрунтована, логічна, концептуально насичена та відповідає логіці системного вивчення об'єкту; вона підпорядкована меті й завданням дослідження. Широке коло завдань зумовило необхідність залучення багатопланового міждисциплінарного наукового апарату й розбудованої категоріальної системи, що забезпечило потужне методологічне підґрунтя послідовного інтегрування основних положень дисертації. Це дозволило осмислити феномени європейського та китайського музичного театрів не в їх ізольованості й відособленості, а у взаємозв'язку. Тобто, авторці вдалося задіяти єдину інтердисциплінарну базу дослідження та залучити діалогічний, естетичний, жанрово-типологічний, літературознавчий, текстологічний, оперознавчий, семіотичний й музикознавчо-аналітичний підходи.

У **Вступі** обґрунтовано актуальність дослідження, спрямованого на розгляд сюжетно-образної взаємодії художніх традицій європейської опери та китайського музичного театру у світлі проблеми діалогу культур; надається характеристика мети, завдань, об'єкту і предмету дослідження, окреслено наукову новизну роботи. Послідовність й логічність викладу матеріалу обґрунтовані системно-комплексним підходом, а розділи – від закладання фундаменту дослідження до конкретики аналітичного засвоєння проблеми – демонструють цілеспрямований рух до Висновків, в яких, що є, безумовно, цінним, відкривається перспектива майбутніх досліджень цьому напрямку.

Розуміючи, що діалогічна взаємодія культурно-історичних традицій Сходу і Заходу є важливою основою оновлення художніх принципів музично-театрального мистецтва, дисертантка з різних позицій розглядає формування та розвиток поняття діалогу, яким присвячені три підрозділи **Першого розділу**. Ця частина дослідження містить основні поняття, необхідні для визначення музикознавчої позиції щодо виявлення основних компонентів взаємовпливу та

взаємопроникнення східної та європейської культур у різних площинах. Цілком доречно посилаючись на ідеї відомих представників філософії, літературознавства та музикознавства, та спираючись на їх концепції стосовно принципів культурного діалогу (1.1. – М. Бахтін, М. Бубер, О. Самойленко), положень теорії художнього змісту та поняття комунікації з позиції міждисциплінарного підходу (1.2. – Г. Гадамер, Ю. Лотман, В. Гадікунст, Ю. Хабермас, О. Лосєв), дисертантка ретельно розглядає кожне культурне явище. А тим самим, забезпечує теоретичне обґрунтування висунутої в дослідженні ідеї взаємовідображення китайського та європейського в музичному мистецтві та формулює узагальнюючий постулат: «дослідники розглядають саму культуру як поліфонічну взаємодію різних її голосів, як форму одночасного діалогічного спілкування різних епох, поколінь, різних культурних феноменів (с.37), при цьому «категорія діалогу постає основою і головним інструментом для обговорення типології музики» (с.35).

Без перебільшення, центром першого розділу є підрозділ 1.3 «Діалогічна взаємодія культурних традицій Сходу та Заходу у музично-театральному та оперному мистецтві», де авторка, визначаючи критерії підходу до цього явища, спирається на загальні філософські, культурологічні та музикознавчі концепції Ю. Лотмана, О. Шпенглера, М. Черкашиної-Губаренко, а в результаті аргументовано визначає певний «технічний рівень» діалогу Схід-Захід. До нього Ван На відносить специфічний феномен проникнення окремих елементів східної культури у європейську – і навпаки – в кожному окремому оперному творі. Тобто, взаємодія східного і західного елементів відбувається на різних рівнях оперного тексту – у сюжетній основі, побудові загальної драматургії, в музичній мові, складі оркестру, тембрових забарвленнях тощо.

Влучним є посилання на ідеї О. Шпенглера. Якщо у першому підрозділі дисертантка, при введенні категорії «великого часу», окреслює полеміку М. Бахтіна зі О. Шпенглером, для якого замкнутість існуючих культур є показником відсутності принципової можливості їх пізнання (с.32), то в контексті цього підрозділу вважаю посилання авторки на думку **О. Шпенглера** вдалим. Ідея О. Шпенглера щодо поділу культур на три типи, які він називає «картинами душі», дуже доречна: аполоновський – пасивний, статичний (антична культура), фаустівський – динамічний та вольовий (європейська культура) та магічний (китайська, арабська, індійська культури) культурні типи, створюють основу для розуміння концепції «магічної душі» з її протистоянням між душею і тілом та магічними відносинами між ними. Ван На звертає увагу на твердження філософа: характерним принципом для світогляду східних культур був синкретичний підхід з відмовою від домінування індивідуалістичного та орієнтацією на колективне світосприйняття. Означені особливості східного та західного типів культури, як наголошує автор, «повною мірою знайшли своє втілення у художніх формах

музичного театру» (с.62-64), оперних творах, яким присвячується третій аналітичний розділ.

Не оминає дисертантка в цьому розділі й найскладніші художні явища – європейську музично-театральну традицію та оперний жанр як самостійний феномен – розглядаючи їх через зв'язок театрального і музичного рівнів. Авторка окреслює чинники формування жанрових та художніх принципів китайської музично-театральної традиції та підкреслює вагомість трактуванням образу людини, який стає головним персонажем, «головним героєм культури» (с. 67). Заслужують на увагу і проміжні висновки дисертантки щодо діячів китайського мистецтва, які на думку автора, не намагалися замінити традиційні національні оперні форми західними, адже «рухалися у своїй творчості до відкриття нового змісту та нових художніх можливостей свого мистецтва» (с.73).

Підсумовуючи, підкреслю цінність та вагомість *першого розділу* дисертаційного дослідження Ван На, як такого, що надає перспективи розкриття художніх можливостей оперного мистецтва через зв'язок діалогу культур з поняттям міжкультурної комунікації, через діалогічну взаємодію європейського оперного мистецтва з національними музично-театральними традиціями країн Сходу з позиції адаптації сюжетно-образної основи культурної традиції-комуніканта.

Концептуально важливим та знаковим для авторської концепції осмислення логіки сюжетно-образної взаємодії та виявлення принципів побудови художнього твору, є сюжет. Саме явище сюжету та принципи сюжетології розглядаються у *першому* підрозділі *Другого розділу*.

Нова, ще тільки апробована категорія сюжетології в музикознавстві, розглядається у взаємообумовленості з проблемами діалогу культур та міжкультурних комунікацій. Та, якщо співвітчизник дисертантки Ван Лінчунь в своєму дослідженні пропонує підходи до проблем сюжетології, обґрунтовує методичне значення категорії музичного сюжетоскладання, формує понятійні та методологічні засади, пропонує типологію сюжетів, фабул, композиційних видів, образно-тематичних, жанрово-естетичних та естетичних основ, то авторка даної дисертації, спираючись на композиційні ознаки та принципи хронологічної організації, на художню композицію, особливості сюжетних мотивувань та сюжетних прийомів, виокремлює певні параметри сюжету – унікальність та неординарність; неповторність у часовому та подієвому вимірах; замкненість та завершеність. Ван На підкреслює, що сюжет є специфічним художній феноменом, де до «семантичного рівня вербальної мови додаються складні багатопланові семантичні системи музики та театру» певної культури (с.121).

Авторка обирає та чітко висловлює позицію, важливу для сучасних дискусій щодо сутності оперного мистецтва: провідним і вирішальним в опері є не тільки його музичний компонент та лібрето, а й сам сюжет. Відповідно до цієї позиції Ван На визначає інтердисциплінарні тенденції та загальні теоретичні

чинники сюжетології. Такі судження дозволяють закріпити сформульований сюжетологічний підхід в оперознавстві.

Продовжуючи лінію розгортання дослідження, Ван На занурюється у **2 підрозділі Другого розділу** в питання інтерпретації, зокрема художньої інтерпретації та реінтерпретації; сутність дефініцій розкривається лаконічно, та водночас містко – вони позиціонуються як одні з провідних у концепції роботи. Посилаючись на роботи М. Максимової, П. Волкової, О. Самойленко, авторка влучно зазначає: саме явище реінтерпретації стає «актуальним на перетині культурно-історичних та суспільно-психологічних процесів та може тлумачитись як соціокультурний феномен» (с.122). Ван На, зосереджуючись на проблемах реінтерпретації як зміни першоджерела та трансформації смислу первісних варіантів інтерпретації сюжетів, розширює при цьому обрії поняття сюжетології. Авторка торкається питання текстології, інтерпретації тексту, спираючись на теоретичну базу музичної текстології, використовуючи положення робіт М. Арановського, Н. Герасимової-Персидської, Ю. Грібіненко, В. Москаленко, С. Осадчої, О. Самойленко, Л. Шаповалової та інших.

Власне саме в цьому підрозділі з'являється один з головних героїв дослідження – Лу Сінь – автор реінтерпретації «Записок божевільного» М. В. Гоголя, для якого, як ми зрозумієм з наступного розділу, досвід реінтерпретації стає переосмисленням традицій та певним творчим актом. В результаті, досвід реінтерпретації китайським автором кваліфікується Ван На як оригінальне, незалежне художнє ціле. Тут можна послатися на труди М. Бахтіна, який допомагає зрозуміти: саме досвід реінтерпретації забезпечує можливість оновлення «діалогу свідомості». А, згадуючи М. Бубера, на якого дисертантка посилалася у Першому розділі, осмислюємо доцільність звернення до наступної думки філософа: «взаємність, яка виражається в розумінні твору мистецтва, не втрачається, а лише знову занурюється в прихованість або трансформується в конкретний зміст» (с.29).

Звісно, показовим твором для розгляду проникнення смислів та образів східної культури в європейський музичний театр, розуміння взаємодії культурних концептів Сходу й Заходу, втілення традиційного східного сюжету у європейській оперній творчості, є «Турандот» Дж. Пуччіні. Саме в **першому підрозділі Третього аналітичного розділу** дисертантка, спираючись на сюжетно-образну основу опери, де взаємодіють божественне, земне та демонічне начала, зіставляючи три варіанти історії про неприступну принцесу: це «Турандот», «В пошуках імператорського зятя» та «Принцеса Веньчен прибуває в Тибет», розглядає адаптацію мотивних комплексів, притаманних культурі Сходу та аналізує образи опери відповідно цим началам.

Ван На аналізує «Турандот» Дж. Пуччіні, спираючись на інтонаційні комплекси та гармонічні співзвуччя, тембральні забарвлення в опері, виділяючи групи китайських тем-цитат, а саме – групу старовинного китайського сільського

фольклору (мелодія старовинної китайської народної пісні «Жасмин», «Безглузда мати») та групу китайської ритуальної музики (до якої входить 6 тем – від «Гімну Конфуція», державного китайського гімну до китайської храмової музики), посилаючись на музичні засоби, на розгляд східних традицій та рис в характеристиці окремих персонажів (придворні Пінг, Панг і Понг, молода рабиня Лю та інш.). Саме такий, явно не тривіальний підхід до розгляду опери, дає нам розуміння того, як італійському композиторові вдалося наблизитись до китайського музично-семантичного середовища, по-новому побачити відомий твір, а дисертантці – дійти до висновку, що «інструментування більшою мірою відображає тут італійський елемент, інші ж засоби виразності – східний, що разом утворює унікальний інтернаціональний сплав» (с.143).

Особливий інтерес представляє *другий* підрозділ *Третього розділу*, з якого стає зрозумілим, що художнє значення творів М.В. Гоголя виходить за межі культурних та історичних кордонів, та в ньому найнесподіванішим чином розкриваються можливості реінтерпретаційного перетворення. Підтвердженням є культурна міграція сюжету «Записки божевільного» з європейської культури до китайської через розповідь Лу Сіня «Щоденник божевільного» та до маловідомої українському музикознавству опери Го Веньцзіна «Wolf Cub Village» («Село вовча»).

Підрозділ повністю присвячений характеристиці роботи китайського композитора. Вона розглядається як приклад нової інтерпретації роману Гоголя, але в іншому культурному контексті, де різко відрізняються ідеологічні та художні традиції. «Wolf Cub Village» досліджується авторкою як художнє ціле, в якому початковим творчим імпульсом є лібрето та сюжет, як продукт національного менталітету і національної культури.

Таке аналітичне опанування твору дозволило Ван На визначити механізми реінтерпретації літературного першоджерела та його трансляції в площині іншої культури та творчості. Зрозуміло, що реінтерпретаційний метод прочитується в лібрето, в якому розгортається концепт, відмінний навіть від смислової основи твору Лу Сіня, що призводить до оновлення характерних прийомів, які впливають і на музичну мову твору. Звертає увагу Ван На і на музичний стиль опери Го Веньцзіна, при цьому акцент дисертанткою робиться на таких важливих для цієї роботи виразних константах, як тембр, вокально-оркестровий комплекс, драматургія і музична мова, вокально-інтонаційні принципи, артикуляційне трактування, музично-драматургічне рішення чотирьох частин та їх сцен. Авторка зазначає, що композитор органічно включає китайську палітру тембрів в європейське музично-мовне середовище, «перекладаючи» ці звуки на мову виразових смислів ХХ століття. Таким чином, синтез музичних культур, який чітко заявляє про себе в цій опері, «працює» і на її драматургію.

Тож, твір китайського майстра представлений в роботі як чудовий зразок реінтерпретації Гоголя у китайському ключі, де застосовуються нові музично-

виразові та драматургічні прийоми, які «виникають як наслідок переплетення двох автономних семіотичних систем – Східної та Західної музично-театральних традицій» (с.162). Додамо: безсумнівно, цінною би стала інформація про сценічну долю маловідомої нам опери китайського композитора.

Завершують дисертацію висновки, які об'єднують різні стратегії узагальнення результатів дослідження та підсумовують наукові спостереження. Рівень обґрунтованості та достовірності висновків, сформульованих у дисертації, не викликають сумніву.

Віддаючи належне науковій вагомості ретельно виконаного дослідження, амплітуді порушених питань, зазначу: робота стимулює до дискусії, наводить на певні міркування та викликає бажання поставити автору ряд уточнюючих запитань, закономірних уже в силу самої постановки проблеми міжкультурного діалогу.

Передусім зазначу, що дисертантка обізнана із науковими працями сходознавців, музикознавців, які зверталися до культури Китаю; так, в тексті дисертації ім'я провідних авторів згадуються неодноразово, однак у Списку використаних джерел деякі з них пропущені. В першу чергу, мається на увазі відомий дослідник В. Алексєєв, також сучасники-співвітчизники дисертантки, ракурс праць яких спрямований у філософсько-культурологічну та мистецько-творчу площину з проекцією на музичну творчість, зокрема оперний жанр – це китайський музикознавець, доктор мистецтвознавства Лю Бінцян та дослідник Сюй Цзидун. Думаю, ці публікації могли б стати істотною поміччю дисертантці у наукових розвідках. Також, хотілося б з'ясувати правильне написання прізвища китайського композитора. В більшій частині тексту його ім'я пишеться як Го Венцзін, але зустрічається варіант Го Венцзін (с. 155, 156, 162, 163), або Го Векнїзін (с.158).

Сформулюю декілька питань:

1. Ви пишете, що «інтерпретаційний вид трансформації багато у чому є співзвучним методу реінтерпретації» (с. 122) – і з цим неможливо не погодитися. Оскільки суть явища реінтерпретації полягає в актуалізації протиріч між «данним» і «створеним», їх узгодженість ставиться в пряму залежність від культури мислення реципієнта, та здійснюється під знаком ідеології ((можливо і конфуціанства) в даному випадку Лу Сіня). Також, якщо вбачати, що для реінтерпретації певною мірою характерним є свідомий характер художньої провокації з метою оновлення діалогічної ситуації, то виявляється схожість методу реінтерпретації з інтертекстуальним методом. Саме який параметр в творі Лу Сіня, як першоджерела для Го Венцзіна, спонукав Вас звернутися до методу реінтерпретації, та не залучити інтертекстуальний підхід? Хотілося б прояснити дослідницьку позицію автора.

2. *Відомо, що В.А. Кобекін звертався до розповіді Лу Сіня, а не М.В. Гоголя, про що згадується у роботі. Чи відомо Вам, в якій мірі композитор слідував трактовці сюжетної лінії Лу Сіня, та як драма особистості, що була пересаджена на китайську культурну традицію, спрацьовувала в версії європейського композитора?
Адже ми розуміємо, що якими б не були схожість підходів до ознак китайського ментального феномену, завжди залишається дистанція між європейським та китайським когнітивними типами, а в діалозі музичного мистецтва європейського типу з китайськими культурними джерелами переважаючими постають інкультураційні тенденції. Том, у як можна охарактеризувати опери за типами на однаковий сюжет Го Веньцзіна та В. Кобекіна – «китайська опера європейського типу», «європейська опера у китайському стилі»?*
3. *Чи відомі Вам ще оперні твори європейських композиторів на сюжет про Турандот, окрім опери Дж. Пуччіні?*
4. *Ви пишете, що в центрі опери постає «маленька людина» з її душевною драмою трагедійно-семантичного окрасу, що композитор зосереджений на психо-емоційному стані героя, на внутрішньому конфлікті героя, зі страхом та психічним відхиленнями, з маніакальними його станами, які виражаються музичними засобами, і це дає Вам привід обґрунтовано стверджувати, що твір близький експресіоністським знахідкам нововіденців. Та, водночас, Ви визначаєте етнічні імітації, розглядаєте ліричні почуття героя з художньо-асоціативними паралелями природних абстракцій, не забуваєте й про колористичний склад, характерний для фантастичних картин театральних жанрів (с.160) та зазначаєте, що «музична тканина рухомо балансує в різних символічних звукових просторах» (с.167). Чи такі досягнення європейського оперного театру ХХ століття у поєднанні з естетикою експресіонізму, та з залученням темброво-характерологічної та інтонаційно-артикуляційної палітри китайської музичної традиції в опері не приводять до певного еkleктизму, полістилістичного нашарування?*

Висловлені питання та зауваження в жодному випадку не впливають на загальне позитивне враження від наукового дослідження, а свідчать про зацікавленість опонента ракурсом запропонованої теми. Дисертація є оригінальним та цілісним науковим дослідженням, що свідчить про зрілість аналітичного мислення дисертанта, ґрунтовність наукового підходу до теми. Дослідження **«Сюжетно-образної взаємодії європейської опери та китайського музичного театру: до проблеми діалогу культур»** суттєво розширюють міждисциплінарну сферу та відкривають перспективні пошукові шляхи сучасного вітчизняного музикознавства. Автореферат є цілком логічним,

демонструє послідовний виклад ідей та загального змісту дослідження, а публікації цілком відповідають змісту роботи.

Враховуючи вищесказане, вважаю, що дисертація **Ван На «Сюжетно-образна взаємодія європейської опери та китайського музичного театру: до проблеми діалогу культур»** відповідає вимогам до кандидатських дисертацій, а її автор заслуговує на присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри історії музики
КМММ ім. Р.М. Глієра

Л.Г. Мудрецька

Ліцензія Л.Г. Мудрецької
засвідчую:

Ст. імен з кабінів АНМ
П. Герушечко

