

**ВІДГУК**  
**офіційного опонента на дисертацію Чжао Цзиюаня**  
**«НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ АРХЕТИПИ ОБРАЗУ-МАСКИ В**  
**ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.»**,  
подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Представлена на рецензію кандидатська дисертація Чжао Цзиюаня виводить на авансцену наукового дослідження вже достатньо презентовану у науковому обігу проблематику, пов'язану з явищем образу-маски в музично-театральному мистецтві. Однак, не зважаючи на різноманітні дослідження, вона продовжує провокувати музикознавчі розвідки своєю таємністю, розвіяти яку за допомогою вже існуючої методології та інструментарію дуже важко. Тому надзвичайно важливим та актуальним у ракурсі досліджуваної перспективної теми є звернення до таких базових універсальних понять у гуманітаристиці як «архетипи», зокрема, їх розуміння як «первообразів», первообразних моделей, що в процесі історико-культурного розвитку модифікуються, здійснюють шлях від психічної структури до культурного феномену. Такий підхід надає можливість говорити про онтологічні підстави музичного мистецтва в цілому і, зокрема, генезис та розвиток явища образу-маски, його соціокультурне та художнє розуміння, пов'язаність із національно-стильовими архетиповими чинниками. Отже, джерело таїни змістовно-сислового наповнення явища образу-маски у музично-театральному та оперному мистецтві, як нам відомо з назви дисертації, варто шукати у національно-стильових архетипових властивостях. Але як наблизитись до цього надзвичайно складного вирішення поставлених дисертантом наукових завдань? Китайський дослідник Чжао Цзиюань бере на себе сміливість і чудово їх вирішує! Зазначу, що у цьому допоміг і фаховий досвід талановитого виконавця-вокаліста.

Звертаючи увагу на те, що явище образу-маски є репрезентантом театральних та музично-сценічних систем, можна говорити про важливу необхідність розглядати його як теоретичне поняття, естетичний знак, особливий методичний принцип та практичний інструмент. Завдяки застосованим у роботі підходам - естетичного, історико-філософського, семіотичного, жанрово-типологічного, театрознавчого, оперознавчого й музикознавчого аналітичного - дослідження отримує методологічну стрункість, «створює загальне інтердисциплінарне поле вивчення явища образу-маски» [с.14 дис.], перетворюється на надзвичайно цікаву наукову подорож не лише до європейських національних традицій оперних творів, а й

музично-театральних традицій Сходу. Безумовно, і музикознавці, і музичні культурологи вже неодноразово звертали свою увагу на ці методи. Але Чжао Цзиюань наважується ввести усю сукупність цього методологічного інструментарію задля максимально повного представлення явища образу-маски як складного семантичного феномена. Тобто, дисертант розглядає маску, як невід'ємну частину музично-театрального мистецтва, що за знаковими функціями не поступається музичному звучанню. Це створює можливість вперше розглянути явище образу-маски, як феномен, котрий репрезентує художньо-образний комплекс через національну ментальність та художньо-стильову архетиповість. Саме через національно-стильові архетипи як інваріантні форми мислення простежується генеза смислороджувальних актів у музично-театральній культурі, зокрема, оперній творчості.

Цьому сприяє чітка, виражена, логічна структура дослідження. Крок за кроком автор виявляє *єдині* художньо-семантичні особливості явища образу-маски від її витоків до втілення у нових художніх принципах в оперній творчості ХХ – ХХІ ст. Розмірковуючи у I розділі («Історичний генезис категорії "архетип" у гуманітарному та музикознавчому знанні») про етимологічні витoki поняття «архетип» та його подальшу інтерпретацію в гуманітаристиці, автор з самого початку дисертації (параграф 1.1.) справедливо відзначає кілька провідних періодів історичного шляху концептуалізації поняття «архетип»: від античної філософії, середньовічної філософії (або теоцентричний період) до раціонацентричного (класична філософія) та діалогічного (некласична та постнекласична філософія) періодів.

Виходячи із первинної сутності архетипу як *первообразу*, «повторюваної моделі досвіду» (за К. Юнгом), Чжао Цзиюань поступово формує цілісне уявлення про досліджувану категорію, надає цілу ретроспективу її інтерпретацій в культурі. Дисертант задіє величезний корпус робіт (Платона, Аристотеля, Філона Олександрійського, Плотіна, Діонісія Ареопагіта, Іоанна Дамаскіна, Фоми Аквінського, Марсіліо Фічіно, Р. Декарта, Б. Спінози, Г. Ляйбниця, І. Канта), аналізує їх і, врешті решт, спираючись на дослідження швейцарського мислителя К. Юнга, акцентує нашу увагу на необхідному прагненні обґрунтувати поняття «архетип» з точки зору психології та/або художньої творчості. Як зазначає сам дисертант, саме такий підхід дає можливість «виділяти універсальні архетипічні риси, характерні для інших галузей знання, і, одночасно, виділяти унікальні, властиві лише для музичної творчості архетипи» [с.36], що дозволяє зазирнути не лише в історичні та культурні, а й семантичні глибини художнього тексту у його широкому значенні. Крім того, автор вказує на важливу для дисертаційного

дослідження річ – формування у свідомості унікальних образів, що пов'язані з національно-культурними архетипами, з певним національно-культурним осередком. Таким чином китайський дослідник привертає нашу увагу до співвідношення національних архетипів як універсальній національній культурі та універсальних архетипів культури з погляду загальнолюдських соціокультурних цінностей. Тобто, мова йде про те, що у сучасному культурному просторі нові інтелектуальні стратегії створюють умови для виникнення «репрезентації універсального в індивідуальному» (С. Кримський).

Отже, вже на цьому ґрунті філософських, естетичних, теологічних, психоаналітичних досліджень Чжао Цзиюань звертається до дискурсивних засад музикознавчого вивчення категорії «архетип» (параграф 1.2.). Саме в цьому параграфі дослідник пропонує розглянути категорію архетипу у якості методологічного інструменту в музикознавстві. Він ніби перекидає місток між поняттям архетипу та образом-маскою у музичному мистецтві, наділяє образ-маску архетиповими властивостями, пояснюючи важливість такого союзу у мистецтвознавчих дослідженнях з точки зору розуміння «культури як символотворчості» (свящ. П. Флоренський). І дійсно, архетиповий образ має наявно-чуттєвий характер, це форма присутності архетипу у свідомості, яка трансформує його у символ. Автор вірно визначає концептуально важливу для дослідження дискурсивність засад музикознавчого вивчення проблеми первообразу (архетипу).

Розуміючи особливий пошуковий характер музикознавства, Чжао Цзиюань підкреслює думки М. Тараканова та В. Медушевського, про взаємодію художнього й наукового методів пізнання музики. Але з тексту можна зрозуміти, що для дисертанта пріоритетними є роботи О. Лосєва, котрий проводить паралелі між музикою та «психічним потоком», розуміє музичне буття як естетичну подію. І хоча музика знаходиться у процесі постійного змінювання, Чжао Цзиюань акцентує ідею російського мислителя про те, що вона повинна «зберігати деякий незмінний образ» (О. Лосєв), тобто «будь-який музичний твір таїть в собі такий ейдетичний предмет, який вже не залежить від того, чи живий, чи помер композитор, добре чи погано сприймається твір, або взагалі чи сприймається» (О. Лосєв). Саме у первообразі можна знайти роз'яснення того, що ж собою представляє художній образ (художнє вираження, художня форма), оскільки усі речі, які ми усвідомлюємо чуттєво, а також усі смисли, всі вони виникають як наслідок їх формування під впливом первообразу. Виходячи з цього виникає і лосєвське розуміння такого складного поняття як «художнє», оскільки воно, як пише Чжао Цзиюань, «є особливим видом естетичної довершеності, в якій

відбувається втілення первообразу в образі, створюючи тим самим єдність художнього первообразу і художнього образу» [с.52 дис.].

Також цілком погоджуюся з автором дисертації щодо неможливості зведення аналізу музичного матеріалу до «суто логічної раціоналізації, типізації», адже у такому випадку за влучним висловом О. Самойленко «музичні образи буквально "переводяться" на мову словесно-предметних характеристик». Тобто, будь-яке музикознавче дослідження завдяки методам пізнання повинно передати ті глибинні музичні смисли, «глибинні структури, пов'язані з явищем смислу, які мають безпосереднє відношення до первообразу» [с.48 дис.], що закладено у композицію твору. Разом з тим, автор дисертації звертає увагу на важливу функцію архетипів (первообразів) - зберігання людського досвіду, адже вони є основою культурно-історичної та соціальної рухливості буття, ціннісно-значеннєвим стрижнем етнічної або національної культури, а також пам'яттю всієї культури людства.

У II Розділі дисертант має на меті проаналізувати архетипові моделі образу-маски у європейській та східній національно-музичній культурах, розглянути явище маски у музично-театральній традиції Сходу як вираженні її культурних настанов, виявити художньо-семантичні особливості феномену маски у європейській опері на прикладі творчості Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузони. Зауважу, що всі три завдання відкривають величезний простір для дослідження. Проблематика дисертації Чжао Цзюаня дуже вдало координує з надзвичайно важливою проблемою - недостатньою вивченістю впливу на формування жанру опери різноманітних національно-театральних традицій, як європейської, зокрема, *commedia dell'arte*, так і художніх настанов східного театру. У контексті вище сказаного здається слушною констатація автора стосовно еволюції маски як феномена, сутності явища маски, образу-маски, яка «може служити одним з головних виразників фундаментальних загальнокультурних тенденцій». [с.57 дис.]. І дійсно, з позиції кожного конкретного часу явище образу-маски наповнюється новим змістом, виконує різні функції – від ритуально-обрядової, захисної, комунікативної до головного репрезентанта національної ідеї, естетичних орієнтирів конкретної національної традиції, носія глибинного культурного знання на рівні архетипів. Тому не випадково автор дисертації торкається дуже складної проблеми – національного стилю – котра виникає, як «прагнення виявити та сформулювати головні ознаки національної ідентичності що отримують втілення у музичній стилістиці» [с.58 дис.], а звідси і тлумачення образу-маски як породження національно-культурної традиції з її головними принципами й художніми орієнтирами.

Важливим вектором дослідженні є розгляд форм та символічного тлумачення масок, їх функціонального призначення. Мова йде про «маски-предмет» і «маски-грим», що не містять інформацію про «семантичне та драматургічне навантаження образу, його загальну візуально-вербальну та інтонаційну оболонку» [с.59 дис.], а також про «зовнішню» та «внутрішню» маски. Таке складне розуміння явища маски, що розглядається у контексті семантики оперного мистецтва, дозволяє Чжао Цзююаню дослідити, як відбувається процес злиття зовнішньої та внутрішньої форм маски в єдине ціле – образ-маску. Дисертант простежує історичний шлях становлення функціональних характеристик маски від античної театральної традиції через середньовіччя до доби Відродження, де вона «з'являється в оновленому вигляді, розвиваючись як *commedia dell'arte*» [с.68 дис.] та впливаючи з другої половини XVI століття на весь подальший розвиток музично-театрального жанру. Автор роботи слушно зауважує про витoki опери-*buffa*, які починаються з *commedia dell'arte*. Йдеться про розробку гостро-характерних типів персонажів, принципи сюжетної драматургії та характерні музично-стилістичне середовище з опорою на жанрово-побутові тематичні комплекси.

Чжао Цзююань презентує різні концепції видатних режисерів XX століття та їх відношення до явища образу-маски. Так, якщо К. Станіславський акцентує увагу на акті повного духовного й зовнішнього акторського перевтілення, то М. Євреїнов говорить про два різновиди маски - психологічну та прагматичну. В. Мейєрхольд використовує поняття «акторська гра» (тобто гра, яка сприяє виникненню естетичної дистанції, відстороненню), Б. Брехт використовує таке поняття як «ефект відчуження», а А. Арто вважає пластичні елементи «образу-маски» головними виразниками їх прагматичного та художнього призначення, прагне до гармонійного існування вербально-словесних форм та посилається в цьому на принципи східного театру. На мій погляд, запропоновані теорії та концепції є одними з важливих питань, які постають перед автором роботи і стосуються процесу проникнення=вживання актором у сценічний образ під час театральної-сценічної дії, що можна порівняти з умовним надяганням «образу-маски».

Надзвичайний інтерес викликає підрозділ 2.2. присвячений явищу маски у музично-театральній традиції Сходу як вираженню її культурних настанов. Слід зазначити, що трактування маски на Заході відрізняється від того, як її розуміють на Сході, оскільки в цьому регіоні семантичне тлумачення та функціональне призначення образу-маски близьке до ритуального, інколи ритуально-магічного (японський театр Но), а сама образ-

маска сповнена унікального національно-культурного колориту. Для найкращого уявлення театральної системи країн Сходу, автор дисертації звертається до театральних традицій пекінської музичної драми, японського театру Но, театру Кабукі. Порівнюючи театральні традиції Японії та Китаю, Чжао Цзиюань відмічає, що явище маски відіграло провідну роль в цих країнах. Так формування художньої моделі театру Но в японській театральній традиції було пов'язано з театралізованими виставами пісенно-танцювального характеру і релігійними настановами, зокрема, дзен-буддизму, що стало підґрунтям для появи важливою складовою - «ритуально-сакрального тлумачення системи образів з боку виконання» [с.74 дис.]. Така ідея синтезу мистецтв (до якої прагнула і велика кількість європейських митців) у єдності музики з живописом, скульптурою та пластичними мистецтвами була закладена у систему Східної та Південно-Східної Азії. Від театру Но театр Кабукі відрізняється більш демократичним характером, проте, все що стосується дотримання ритуалів та театального канону – залишається незмінним. Автор дисертації підкреслює рівноцінну значущість гриму, який виконує функції маски, створює образ відповідного персонажа та має назву «кумадори». Як зазначає дисертант, він представлений, як «елемент ритуальної театральної дії, що відповідає канонам єдиної театально-естетичної концепції» [с.76 дис.]. Така тенденція гри без «маски-предмета» на обличчі була започаткована ще у театрі Но, «де актори ... перетворювали своє обличчя в нерухому маску, на яку мав наноситися спеціальний грим» [с.76 дис.]. Чжао Цзиюань підкреслює цікаву річ – канонізації підлягав не лише грим виконавця, а й його манера виконання, принципи вокального інтонування, костюм. На відміну від японських театральних традицій, китайська театральна модель була завжди пов'язана не тільки з культовими, а й державними ритуалами. Але як і театральні вистави Японії, китайський класичний театр також має свої особливі канони, пов'язані з так званою маскою-гримом «Хуалянь», з системою умовних зображень, котрі відповідають вісьма психотипам, що пов'язані не лише з рисами характеру, а й вказують на морально-етичні цінності, соціальний та психологічний стан персонажу.

У останньому підрозділі (2.3.) II розділу йдеться про художньо-семантичні особливості феномену маски у європейській опері на прикладі творчості Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф. Бузоні. Передусім автор дослідження намагається створити цілісне уявлення про зв'язок оперного мистецтва межі XIX-XX ст. із традиціями італійського театру масок (*commedia dell'arte*). Аналізуючи веристську драму «Паяци» Р. Леонкавалло, оперу «Маски» П. Масканьї, в якій синтезуються принципи опери *buffa* та

commedia dell'arte, та неокласицистську оперу Ф. Бузони «Арлекін, або Вікна», Чжао Цзиюань систематизує в цих операх спільні риси образу-маски (характерологічність та різноманітні психотипи), підкреслює її візуальну значущість та пластичну складову. Автор справедливо припускає значущість архетипових властивостей явища маски та її вплив на розвиток усього європейського музично-театрального мистецтва. І серед найбільш впливових архетипів образу-маски вважає італійську комедію масок. Протягом майже п'яти століть інтерпретації традиційних для commedia dell'arte масок використовуються не лише у музично-театральному мистецтві, їх змістовно-смісловим та сюжетно-образним досвідом послуговуються не лише композитори, а й митці образотворчого мистецтва, літератури тощо.

Не менш цінною є думка дисертанта про розгляд маски як архетипу та виявлення його карнавальних рис. Необхідно звернути увагу на той факт, що карнавал був бінарною опозицією повсякденного життя і офіційної серйозності. Під час карнавальних свят завжди передбачався модус театральності, а народження карнавальних персонажів завжди було пов'язано з театральною грою та обов'язковим приховуванням лиця за маскою. Спираючись на досвід світових мислителів (зокрема, М. Бахтіна та Ю. Крістєвої), які присвячують велику кількість робіт проблемам карнавальності, автор роботи доходить висновку, що завдяки образам-маскам в карнавалі тіло позбавлене «кордонів індивідуального, ідентичного, в стихії карнавалу воно існує як гротескне, гіперболічне, екстатичне тіло» [с.87 дис.]. Маска надає індивіду можливість отримати нову форму та новий зміст буття. Фактично, маска стає новою, можливо справжньою, онтологічною та екзистенційною сутністю людини-персонажа, залучає людину до сфери трансцендентного, можливістю перейти до іншого виду буття. В цьому сенсі є важливим введення автором до роботи визначення С. Аверінцева - маска як «культурний архетип». Логічним є й те, що італійська комедія масок (commedia dell'arte) розглядається в роботі у контексті карнавальності. Образи-маски головних персонажів формують усталені музично-театральні традиції, їх застосування у композиторській творчості має певні канони, які використовуються задля створення психологічного портрету того чи іншого персонажа. Дисертант підкреслює, що однією з головних принципів в commedia dell'arte є закріплення за маскою конкретного соціально-психологічного типу, який ставав його індивідуальною характеристикою. Особливу увагу в цьому підрозділі автор приділяє двом магістральним напрямкам в оперному мистецтві, у котрих образ-маска знаходить своє художнє втілення. Перший напрямок Чжао Цзиюань пов'язує з традиційними естетичними настановами театру масок (commedia dell'arte). Мова йде про

розглянуті дисертантом опери П. Масканьї «Маски» та «Арлекін, або Вікна» («Театралізоване капричіо») Ф. Бузоні. Другий напрямок, представлений оперою «Паяци» Р. Леонкавалло та є свідомством зовсім інших музично-драматичних принципів, що спрямовані на «посилення психологічної напруженості, наявністю пограничного емоційного стану героїв оперного твору, загальним загостренням соціальної проблематики» [с. 169 дис.]. Автор підкреслює об'єднуючу роль образу-маски, що, як стверджує дисертант, з одного боку, «встановлює паритетні відносини між життєвим й ігровим світами», а з іншого «відкриває нові форми для самовираження виконавця, який отримує широкі можливості відвертої розповіді про сокровенне» [с. 103 дис.]. Отже, ще раз наголошу, незважаючи на те, що «образ-маска» належить до форм невербальної комунікації, за своїми знаковими функціями вона не поступається музичному звучанню, підсилюючи характерологічні та психологічні ознаки персонажу, надає йому більшої глибини та допомагає у розкритті потаємних, скритих архетипових первообразів та смислів закладених у композиторській творчості.

Третій розділ роботи є, на мій погляд, домінантою дослідження. У ньому представлена ретроспектива нових художніх принципів та музично-драматургічні засоби втілення образу-маски в оперній творчості ХХ - ХХІ ст. Якщо у Першому розділі мова йшла про певний напрям загальних теоретичних настанов щодо поняття архетипу як первообразу, його експлікації на музичне мистецтво та виявлення дискурсивних основ поняття «архетип» в сучасній музикознавчій категоріально-понятійній системі, у Другому розділі представлена загальна ретроспектива західного та східного напрямів розвитку архетипу образу-маски, його національно-стильового розуміння, то у Третьому розділі буде доречним проакцентувати спостереження автора щодо зворотного процесу - «від загального до індивідуального», коли нові художні принципи та музично-драматургічні засоби втілення образу-маски «розглядаються у відповідності до музично-стильових основ часу в їх взаємозв'язку з індивідуально-авторськими композиторськими настановами» [с.11 автореф.]. Про це свідчать опери С. Прокоф'єва, Дж.Ф. Маліп'єро, К. Пендерецького, в яких явно виражений інтерес до образу-маски як традиції *commedia dell'arte*.

Вже на початку підрозділу 3.1. «Втілення традицій італійського театру масок в опері «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва» автор дослідження привертає нашу увагу не тільки до музичного мистецтва першої половини ХХ ст., а й до образотворчого, суто театрального мистецтва, літературно-публіцистичну діяльність, в котрих інтерес митців (О. Бенуа, Вс. Мейерхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова) до маски *commedia dell'arte* стає головною темою творчості. Це був час, коли митці у пошуках своїх власних



естетичних поглядів та уподобань у музично-театральному мистецтві все частіше зверталися до імпровізаційних традицій італійської комедії масок. Не стала винятком і творчість С. Прокоф'єва, котрий, як пише автор дослідження, знаходився під «театральними враженнями пошуку нових форм, у тому числі, від спроб відродити мистецтво старовинної італійської комедії масок у дореволюційному культурному середовищі Росії» [с.106 дис.]. Продовжуючи естетичні принципи Вс. Мейєрхольда, С. Прокоф'єв відтворює характерні жанрові ознаки італійської комедії масок, але на відміну від традиційного театру масок він ще більш «загострює та психологічно ускладнює стосунки героїв між собою та ставлення самого автора до них за допомогою гротеску і сатири» [там само] за рахунок музично-виразних й специфічних музично-драматургічних прийомів.

Зрозумілим є звернення Чжао Цзиюаня до літературної основи опери - казки К. Гоцці як первинного *тексту*. Але слід зазначити, що п'єса Гоцці була значно перероблена Вс. Мейєрхольдом, «текст казки Гоцці, який побудований не як система діалогів, а як єдине оповідання» [там само]. Таким чином були створені умови для розуміння тексту (як універсального явища у широкому контексті) опери Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» з точки зору інтертекстуальності зі всією образно-смісловою поліфонічністю. Отже і архетипи образу-маски в даній опері можна сміливо трактувати саме з цієї точки зору, оскільки інтертекстуальне розуміння тільки підкреслює різноманітність та нескінченність проявів архетипів образу-маски у різних формах.

В дисертації приваблює те, що автор роботи, користуючись методологічним та категоріально-поняттєвим інструментарієм, створює смислові арки між всіма розділами. Одним з таких інструментів є поняття театральності та карнавальності, котрі, безперечно, між собою пов'язані. Аналізуючи оперу Прокоф'єва, Чжао Цзиюань використовує саме поняття театральності. Розуміння цього явища зумовило композитора створити свою власну естетичну систему, «що й обумовило формування С. Прокоф'євим власної концепції театру» [с. 110 дис.]. Як справедливо зазначає автор дисертації: «Опера «Любов до трьох апельсинів» є надзвичайно своєрідним твором, який з одного боку спирається на традиції італійського театру масок, з іншого – композитор пародіює зужиті штампи у оперному мистецтві та оригінально переломлює традиції минулого» [с. 112 дис.]. Також слід відзначити ще одну важливу особливість музично-естетичних поглядів композитора на створення образу-маски в опері. Ця особливість жодним чином не пов'язана ані зі словом, ні з рухом, жестом, ні з візуальною стороною (що було б більш природнім). Прокоф'єв перекладає цю

надзвичайно складну справу на оркестр, його звукозображальні прийоми та можливості, наповнюючи семантику візуального мистецтва звуковою семантикою.

У підрозділі 3.2. Чжао Цзюань продовжує досліджувати драматургічні принципи італійської *commedia dell'arte* в операх Дж.Ф. Маліпєро, зокрема, в оперному триптиху «Орфеїди», до якого увійшли опери «Смерть масок», «Сім канцон» та «Орфей, або Восьма канцона». Зазначений триптих китайський дослідник відносить до напряму, котрий продовжує традиції звернення до персонажів *commedia dell'arte* в їх первісному тлумаченні, проте із незвичними для комедії масок музично-драматургічними принципами, посиленням психологічної напруженості, намаганням відтворити відчуття реального життя («Сім канцон»). Оскільки Дж. Маліпєро більше звертає увагу на явище маски у першій частині «Орфеїд» – «Смерті масок» і, фактично, ця частина «стає не тільки Прологом до всієї трилогії, а ще й ключовою частиною, задум якої проясняється саме у двох подальших частинах» [с.128], автор дослідження обмежується більш прискіпливим аналізом саме цієї опери, хоча на сторінках роботи можна знайти вірні коментарі і до другої частини триптиху.

Підкреслюючи уважне та шанобливе ставлення композитора до числової символіки, Чжао Цзюань акцентує увагу читача на кількісному виборі персонажів зі всього італійського театру масок, яких тільки сім. До речі, можна припустити, що присутність у назві наступної частини числа сім говорить про символічний зв'язок першої та другої частин триптиху. Обрані композитором маски стають універсальним набором «контрастних характерів, образів, темпераментів та етнічних показників» і «відповідно до свого «походженням», втілювали локальний колорит різних італійських областей, особливості діалектів й звичаїв їх жителів» [с.133]. Відповідно до кількості масок вибудовується драматургія опери, яка представлена сім'ю монологів, заснованими «на сюїтно-номерному принципі, однак динамічне поєднання, що виникає на гранях монологів за рахунок вторгнень, «напливів», стирає цезури і створює наскрізну форму цілого» [с.133 дис.]. Слушною є думка автора, котрий вважає смисловим ядром загальної композиції «Орфеїдів» другу частину - «Сім канцон». Уважно і допитливо дисертант вивчає несподіваний драматургічний контекст опери, в якій у «незвичайному поєднанні співіснують реальні образи й художні символи минулого, проявлення архаїки й сучасності» [с.126 дис.]. І знову, як і у С. Прокоф'єва, привертає увагу літературна основа опери, котра являє собою компіляцію італійських старовинних текстів на основі поезії XIII-XVI століть, а у поєднання з музичним текстом знову ж таки натякає на

інтертекстуальністю. Глибина та багатозначність музично-вербального висловлення, контекстність, семантична поліфонічність опери - все це справляє враження смислової концентричної моделі, нашарування художніх смислів, які мають позачасовий характер і, навіть якщо вони були забуті, у певний час можуть відроджуватися, визволятися з темних підвалів нашої підсвідомості.

У останньому підрозділі 3.3. Чжао Цзиюань повертається до явища карнавальності та карнавалізації, які розглядалися дуже уважно у попередніх розділах дослідження у контексті італійської комедії масок (*commedia dell'arte*). Але підрозділ 3.3. дослідження цілком присвячений тенденції карнавалізації в оперній творчості К. Пендерецького, зокрема, опері «Чорна маска». Автор дослідження справедливо зауважує, що «оновлення жанру опери у творчості К. Пендерецького пов'язане зі зверненням до гротескно-карнавальної інтерпретації високої духовної тематики» [с. 147]. Слушним є і твердження про оновлення жанру опери, його переакцентуації, що дозволяє підкреслити унікальні моменти стильового вибору композитора. Отже цілком погоджуюся з автором дослідження, котрий вказує на невідповідність теми і стилістичної форми її подання, яка є обов'язковою умовою та характерною ознакою карнавального світовідчуття. Опера «Чорна маска» - це пошук нових онтологічних шляхів у розумінні «постатеїстичного» виміру людини, його особистісних відносин. Саме в такому онтологічному ракурсі Чжао Цзиюань розглядає основу сюжету й драматургії опери, висвітлюючи нові смислові глибини людського буття, прагнення людини до відновлення символічних зв'язків задля створення цілісності буття. Дослідник підкреслює онтологічні категорії, до яких звертається композитор. У контексті роботи можна «прочитати», що в опері приховуються за масками не тільки персонажі, а й такі категорії буття як «Час – Пам'ять – Рух, які стають опорними на шляху синтезування символів, а тому саме вони є стають справжніми «героями» опери «Чорна маска»» [с. 156 дис.]. В цьому ж ракурсі стає зрозумілим звернення автора дисертації до обраної композитором антиномії Смерть – Безсмертя. Чжао Цзиюань відмічає нові драматургічні прийоми (ефект Дзеркала та символічного простору Задзеркалля), що вводяться композитором та сценографом для підсилення карнавального світовідчуття. Отже, опера «Чорна маска» є багаторівневим художнім явищем, в якому використовується цілий корпус символів, що орієнтують на позамузичні асоціації. Останні активізують культурну пам'ять слухача, підключають до суто музичних виразових засобів цілий комплекс позамузичних конотацій, що містять у своїй основі великий масив архетипів образу-маски – сакральних, космологічних, світоглядних та ін.

Проте, позитивна оцінка опонентом кандидатської дисертації Чжао Цзиюань не знімає необхідності виокремити деякі дискусійні моменти або ті, які я вважаю невикористаними можливостями. Матеріал дисертації надзвичайно багатоплановий та «поліфонічний» за задумом та реалізацією, він спонукає до роздумів, до співставлення точок зору. Саме це робить необхідним поставити питання про сутність та доцільність певних аспектів дослідження.

1. На мій погляд, одним із основних недоліків у аспекті досліджуваної проблеми є недостатньо рельєфне прописування національно-стильової особливості архетипів образу-маски у її проявах в композиторській творчості різних європейських країн, зокрема, Італії, Польщі, Росії. У зв'язку з цим виникає питання: в чому проявлена саме національна специфіка того чи іншого заявленого композитора і в якій мірі це «національно-стильове» пов'язано з «індивідуально-стильовим» на рівні архетипів образу-маски?

2. В дисертації є цікаві положення, які не отримали такого розвитку, на який вони заслуговують. Наприклад, надзвичайний інтерес викликають матеріали про Східні музично-театральні традиції. І я, як зацікавлений читач, вже очікувала продовження сюжетного розвитку, а саме сподівалась на аналіз постановок опер того ж Р. Леонкавало або С. Прокоф'єва чи Дж. Маліп'єро в Японії та Китаї. Чи відомо Вам щось про існування в цих країнах постановок опер європейських композиторів зазначених в дисертаційному дослідженні? Якщо «так», то було б цікаво дізнатися про трактування європейської традиції архетипу образу-маски у східних країнах.

3. Робота Чжао Цзиюань має відкритий характер, і тому має можливість бути продовженою. По прочитанні останнього III розділу дисертації, особливо тієї частини, яка стосувалася оперної творчості К. Пендерецького, виникло питання, яке скоріше можна класифікувати як пропозицію. Чи задумувався автор про такий вектор дослідження як «авторська маска», адже, на мій погляд, він цілком відповідає настановам другої половини XX ст. і може стати ще однією визначальною характеристикою архетипу образу-маски в творчості більш сучасних оперних (і не тільки) композиторів.

Ще раз зазначу – зміст роботи переконливо засвідчує, що автор здійснив ретельний і всебічний аналіз обраної проблематики, вийшов на рівень вагомих теоретичних узагальнень і ґрунтовних висновків. Дисертант повністю виконав поставлені завдання, проявивши високу наукову кваліфікацію, зробивши певний внесок у подальший розвиток гуманітаристики.

Автореферат стисло і сконцентровано передає основні положення дисертації. Публікації за темою дисертації наведені в списку літератури, відповідають вимогам ДАК МОН України щодо кандидатських дисертацій і кількісно, і за змістом. Таким чином, автор дисертації, Чжао Цзюань, заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

**Офіційний опонент**

**доктор мистецтвознавства,**

**доцент, професор кафедри теорії та історії культури**

**НМАУ ім. П.І.Чайковського**

**М.Ю. Северинова**



Підпис *М. Ю. Северинова*  
Засвідчую: начальник загального відділу  
Національної музичної академії  
України імені П.І.Чайковського