

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **ЦЗЕН ТАО**
«ОБРАЗ КИТАЮ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ»
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Сучасне музикознавство суттєво оновлюється, змінюється під впливом як зовнішніх соціокультурних реалій, так і внаслідок власної інтердисциплінарної предметно-методичної надлишковості, так би мовити переповненості гносеологічними завданнями, що примушує розсувати межі науки та переоцінювати її контекстуальні чинники.

Дисертація Цзен Тао є переконливим підтвердженням даної тези, бо, з одного боку, її тема та проблемне прямування зумовлені багатовіковим та багатовекторним входженням культури Китаю до життєвого простору європейців та іншого, не-китайського, світу, тобто постають глобалізованими, збільшеними, організують зустрічний рух усього Китаю та усієї Європи.

Причому не відразу зрозумілими (мабуть і для дисертанта) є переважаючі тенденції наближення цих двох історичних геокультурних масивів – як акультураційні або інкультураційні, тобто як збагачення певної культури новими іноетнічними якостями або як досягнення нового рівня рефлексії-самодіалогу, більш глибинного пізнання культурою самої себе. Виникає і питання й про те, хто, власне, більше зацікавлений у подібному великому, через тисячоліття, діалозі культур – Китай чи Європа, хто є адресантом, а хто адресатом у ньому? Врешті решт, йдучи за встановленою М. Бахтіним логікою діалогу, хто або що виступає у позиції «ідеального Нададресату»?

Таким чином, у дослідженні виникає власна *концепційна інтрига*, що розкривається досить поступово і дозволяє визнавати надзвичайно вдалим вибір головної – заголовної – категорії роботи – категорії «образ Китаю»,

що є показовою, глибоко характерологічно саме для європейського ставлення до історико-цивілізаційного шляху Китаю, для європейського вибору способів осмислення цього шляху.

Цзен Тао послідовно розкриває ті історіософічні та естетичні передумови, які зумовили виникнення в європейському музичному мистецтві особливої «стильової ніші», утвореної системою виразових засобів так званої *chinoiserie*, тобто засобів стилізації умовної китайської теми, але також і іншим авторизованим композиторським відображенням китайської поетики як певного типу світосприйняття та цілісної символізації. Йому вдається виявити суперечливості, антиномічні протиріччя у підходах до аксіології китайської культури, семантичного тезаурусу китайського мистецтва та його естетичної своєрідності, що накопичились в текстах європейських й світових науковців, митців, бібліографів, зацікавлених любителів таємниць далекого та давнього Сходу.

Водночас виявляється, що якими б не були розбіжності підходів до ознак китайського ментального феномена, завжди залишається велика дистанція між європейським та китайським когнітивними типами, більш за це – саме вона, ця дистанція, й цікавить найбільше європейських митців як можливість відтворити загадковість азійського сходу.

Відтак «образ Китаю» в дисертації Цзен Тао виростає з «енігми Китаю», що спонукає до пошуку особливої Книги (наприклад, Книги перемін) або Тексту (сукупності текстів), прочитавши які можна пізнати не лише таємницю історичної китайської свідомості, але й істинні вищі сили.

Як про це писав, Х.Л. Борхес – один з тих світових письменників, для яких символіка китайського мудрості стала частиною власної метонімічної системи, всесвіт можна вважати бібліотекою, у якій панує Людина Книги. «На якійсь полиці в якомусь шестиграннику (вважали люди) стоїть книга, яка містить сутність і короткий виклад всіх інших: якийсь бібліотекар прочитав її і став подібний до Бога. У мові цих місць можна помітити сліди культу цього працівника віддалених часів» («Вавилонська бібліотека»).

Не буде перебільшенням, за нашою думкою, вважати, що постійний, не затухаючий, навпаки, періодично зростаючий особливий інтерес європейських митців до Китаю має саме таку онтологічну мотивацію, свідчить про намагання найти відповіді на фундаментальні життєтворчі питання, вирішити основні художньо-естетичні завдання. Мистецтво Китаю, зокрема, ті словесні тексти, які містять глибинні символічні утворення, слугують для європейських філософів та митців тим дивовижним, казково зміненим дзеркалом, у якому вони зможуть розгледіти своє справжнє обличчя...

Дисертація Тао дозволяє цілком переконатися і в тому, що для взаємного пізнання різних за історико-типологічними ознаками культур немає нічого більш надійного, аніж обмін *мистецькими формами* або пізнання однією іншої засобами цих форм. Як пише автор на с. 40, «пізнання народу через мистецтво» «...достовірніше за оманливі відомості легенд та давньої наукової літератури».

З іншого боку, намагання Цзен Тао найповніше охопити європейський досвід інтерпретації провідних рис китайської системи культурних цінностей примушує не лише максимально широко представляти фактологію та історіографію дослідження з їх хронологічними та соціополітичними проекціями, а й відкривати нову системно-наукову близькість філософсько-культурологічного контент-аналізу та музикознавчого текстологічного, з його неминучими стилістичними проекціями як зусиллями пояснити взаємодію смислу та знакових комунікативних форм у специфічній сфері музичної мови.

Так виникає принципово нова методична спрямованість музикознавчого дискурсу, яку можна визначати як *типологізуючу транзитивну*, оскільки вона зумовлена потребою виявляти, аналітично вивчати та теоретично узагальнювати «способи доставки» мовних засобів однієї культури до змісту іншої. Транзитивність видається нам вповні відповідним та коректним поняттям (до того ж віправданим математичною

термінологією), бо вказує характер взаємодії *визначених множин*, між якими встановлюються деякі відносини еквівалентності, як-то між академічною музичною культурою Європи та мистецькими надбаннями Китаю. Окрім цього, саме транзитивний метод зосереджує увагу на особливому й дуже складному явищі, поза яким неможливе жодне спілкування культурних свідомостей – на явищі *перекладу*, котре стає *головним предметним осередком* дисертації Цзен Тао, відкриває свої нові історичні та семіологічні властивості.

Дисертант цілком справедливо відзначає своє новаторство у цьому питанні,, коли пише, що у галузі музикознавчої синології «аналіз характеру і змісту вільного і фахового перекладу, його впливу на образний стрій та виразову систему музичних прочитань досі залишається висвітленим фрагментарно, з позицій жанру, стилістики, окремої творчої постаті чи в контексті іншої проблематики» (с. 23 дис).

Намагаючись досягти нової цілісності у висвітленні діалогічно-смислової природи явища перекладу, пропонуючи *ласну класифікацію видів та способів перекладів* як віддзеркалення китайської словесної поетики – образу Слова – в європейських музичних творах, Цзен Тао робить дієво-інструментальним *жанрово-стильовий підхід*, котрий дозволяє створити у дослідженні своєрідний «сад розбіжних стежок», просуваючись у різних жарових та стилювих напрямах, утворюючи справжній лабіrint композиційних та стилістичних тенденцій.

Послідовно розгортаючи в аналітично збагаченому та підсиленому музикознавчому наративі характеристики даних тенденцій, автор доводить, що за їх допомогою здійснюється, оформлюється, віднаходить себе європейська музична традиція відтворення та *нового творення* образу Китаю як *цілісної мистецької метафори історичного ціннісно-смислового досвіду східної культури*, у тому числі, використовуючи мистецько-культурний вектор «Росія-Китай» (1.3), призму європейської літературної творчості й театральної традиції (Розділ 2), виокремлюючи та типологічно визначаючи

вокальні жанри на тексти-стилізації авторів-європейців (2.1), явище подвійного перекладу (Розділ 3), вокальну й хорова творчість крізь призму німецькомовних перекладів-переспівів Ганса Бетге (3.1), композиції з вокальною складовою на вільні перекладні тексти іншими мовами (3.2), сюйтні камерно-вокальні твори на підставі професійного перекладу, тобто перекладів фахівців-синологів (4.1), нарешті, вже з боку суто музично-композиційних ознак, вокально-хорові композиції на перекладні тексти з рисами поемності та сонатності (4.2).

Отже, очевидно, що жанрова типологія споріднюється, взаємодіє з типологічними визначеннями перекладу як головного способу взаємодії музичного європейського мислення та китайської словесно-поетичної спадщини, а застосований Цзен Тао жанрово-стильовий підхід найбільше актуалізується у царині синтетичних, вокальних та вокально-хорових творів, тобто тих композицій, у яких суттєвими компонентами є дія – видовищність і слово.

Відмітимо також, що занурення до переплетіння жанрових інтенцій європейської композиторської творчості дозволяє дисертанту створювати ефект «подвійного дзеркала», коли не лише європейська традиція наново розпізнає себе у складному процесі перекладу – транзитивної передачі східного типу знання та осмислення, а й китайська «Людина Книги» бачить себе у музичних європейських відображеннях з іншої ціннісної відстані, в іншому гносеологічному контексті. Таким подвійним відбитком європейського та китайського розуміння людини та її призначення у світі постають аналітично представлені у дисертації твори А. Веберна, А. Шенберга І. Стравинського, Г. Малера, Р. Штрауса, Б. Бріттена, інших; особливої уваги заслуговує розробка категорії казковості як важливої єднальної ланки між театральними жанровими формами Китаю та Європи, зокрема яскраві характеристики «теми Турандот» у творчості Ф. Бузоні та Д. Пуччині,

У зв'язку з останнім дисертант зауважує: «В оперних жанрових різновидах... спостерігається поглиблення тенденцій до глибинного осмислення зasad і принципів театральної традиції Китаю: розробка сценографії, драматургії та особливостей музичної тканини на підставі вивчення традицій та особливостей побуту Китаю певної епохи, вербально-силабічна і темброва стилізація музичного матеріалу: жанрові орієнтири (дагу, церемоніальні марші), слідування особливостям мовлення, фонетики, наслідування тембральності китайського інструментарію (флейта, арфа, семантичний комплекс ударних) і способів розгортання тематизму, альтерації ладова специфіка, звертання до цитування автентичного фольклорного тематизму» (с..89-90).

Не менш влучними видаються спостереження стосовно специфіки перекладу китайських поетичних текстів, який є *єдиним та тотальним способом представлення «китайського слова»* в європейській (світовій) музиці (зокрема, на с. 92-93); характеристика жанру вокальної роème у творчості французьких майстрів, яку справедливо названо «комузикаленим віршем», «поетичним текстом», «у якому домінує текстова складова, а музичний компонент має на меті урельєфнити закладену у текст інтонаційну природу, ритміку вірша, розкрити образні аллюзії, приховані сенси, змінність значень», «притаманна гранична увага до особи оповідача, як ключової у процесі комунікації з реципієнтом» (с. 114–115); введення до музикознавчого обігу імен композиторів так званого «другого ряду», які, тим не менш, є визначальними для континуальності та спроможності до розвитку мовної музичної традиції, зокрема імені Юлії Вайсберг, яка була європейські обізнаним та вихованим російським майстром, сприяла наближенню одна до одної китайської та дитячої тематики (це ще одна особлива тенденція «жанрового переформатування» образу Китаю, що позначена, хоча й дуже пунктирно у дисертації Цзен Тао).

Наскрізне призначення «китайської образності» підтверджується у заключних підрозділах роботи вказівками на китайські поетичні

першоджерела, в їх дистанційовано-перекладеному транзитивному вигляді, у творчості Бориса Лятошинського, Михайла Шуха, Олександра Рудянського, Едісона Денісова, Леоніда Десятникова, Ігоря Пейка, Сергія Слонімського, Соф'ї Губайдуліної, Альфреда Шнітке, Сергія Берінського, Володимира Дашкевича, Бориса Тищенка, Георгія Свірідова, Миколи Сидельникова, Єфрема Подгайца, Сергія Зажитька та деяких інших.

Інакше кажучи – не дивлячись на граничну широту предметних складових дослідження Цзен Тао, його матеріал видається вичерпним: враховані всі (або майже всі) можливі жанрово-композиційні аспекти діалогічного європейські-китайського представлення образних домінант східної культури як її *цілісно-структурованої естетико-символічної та музично-виразової симультанної моделі – змістової «вертикалі»*.

Не так пощастило, на наш погляд, визначенням стилювих аспектів, що потребують особливої конгруентності стилістичних, структурно-семантичних аналітичних аргументів. Не дивлячись на часті включення терміну *chinoiserie* у різні низки стилювих номінацій, його стилюве призначення залишає сумніви, які дисертант не в змозі подолати. Як приклад, наводимо такі дефініції: «поширення й утвердження автономну гілку рококо стилювого напряму *chinoiserie* (шинуазрі, шінуазері), що спирається на використання мотивів і стилістичних прийомів середньовічного мистецтва. Він став одним з видів орієнталізму, і, в більш широкому сенсі, екзотизму (цю ж лінію доповнюють і розвивають туркоманія, японізм, арабо-індійський стиль, єгиптоманія тощо)» (с. 34–35); автентичний матеріал. «вводиться в європейську музику від XIX століття на рівні стилізованого тематизму *chinoiserie*, через фольклорно-романтичну ідеалізацію та імпресіоністично-сесесійне переосмислення до неокласичної та неофольклорної інструментальної хорової обробки» (с. 60); вокальним жанрам, які постали на тексти-стилізації, «притаманні стилізові синтезування і на рівні поетичного тексту і на з огляду на риси музичної сфери (сецесія, імпресіонізм, рококо, *chinoiserie* тощо)»; водночас їм притаманна й стилізація

виразових засобів: образність даоситського плану; жанри розважального плану орієнтовані на стильові знахідки *chinoiserie*, проте у вкрай обмежених масштабах (здебільшого не в музичній сфері, на візуально-ужитковому рівні). Вони демонструють типові комплекси шлягерно-романсової виразовості...» (с. 89-90) і т. д.. Пізніше до цього, і так вже строкатого, переліку приєднуються «синтез *chinoiserie* і вікторіанської епохи» (с. 125); синтезування комплексу засобів *chinoiserie* ...зі стильовими зasadами вікторіанської доби, сецесії, неостилістик та індивідуально трактованим індивідуалізованим прочитанням поетичного ряду» (с. 128).

Не кажучи вже про те, що повністю незрозуміло, до чого тут вікторіанство і що таке «образність даосистського плану», виникає неясність і з приводу того, як саме тлумачить дисертант категорію стилю і чи можливим взагалі є виведення єдиного стильового алгоритму «образної трансплантації» корінних рис китайської мистецької свідомості у системі європейських музично-стильових норм та номінацій.

Не вистачає уточнюючих теоретичних визначень і провідному ключовому слову роботи – «образу Китаю». Взагалі ж поняття образу широко розроблене в естетичній та музикознавчій, літературознавчій науках. Але справа не в тому, що дисертант не посилається на їх кращі напрацювання, а в тому, що використовує зовсім невдалі, у яких дане поняття змішується з іншими, такими, як уявлення, оцінка, представлення, думка, символ, семантичні ознаки, міфологізовані стереотипи і таке інше, втрачає власні межі, отже і власний методичний хист (див. с. 5, 28).

Найбільшим упущенням у цьому аспекті видається відсутність спеціального визначення *образу музичного* та його відмінностей від візуальної, словесно-поетичної образності, тобто *відсутність видового мистецького розрізnenня образного змісту та засобів образотворення*.

Наприкінці роботи виникає ще одна неясність: автор пише про «еволюцію процесу відображення образу Китаю», тому виникає питання, чи є образ Китаю сам втіленням специфічного відношення європейських митців

до культури далекої країни, з метою умовно наблизити її, або вже існує деяка образна умовність, до якої ці митці вдаються та її відображують? (див. с. 159).

Можливо дані неясності легко б було подолати, якби у дисертації більш детально була пророблена категорія *діалогу культур*, в її походженні від М. Бахтіна та дотичності до явища акультурації.

Повертаючись до начала нашого відгуку, дозволимо собі помітити, що у діалозі музичного мистецтва європейського типу з китайськими культурними джерелами переважаючими постають інкультураційні тенденції – для європейських майстрів, та акультураційні, як це не парадоксально, для представників Піднебесної, тобто європейська музика зосереджена на відкритті власних нових можливостей з позиції «всесвітньої відгучливості», а мистецькі обрї китайського світогляду укріплюються у новому культурному контексті та у нових семіологічних можливостях.

У якості часткових зауважень-побажань наведемо два.

Перше: більше уваги приділяти посиланням, здатним підтвердити аналітичне спостереження. Так, на с. 38–39 читаємо: «цікавим підходом до фольклорного матеріалу вирізняється фортепіанна композиція “Бліскуча фантазія на теми китайських арій” оп. 724 Карла Черні, що вийшла друком у видавництві Н. Зімрока у Бонні – один з рідкісних випадків у музичному мистецтві названого періоду, де цитуються взірці арій китайських митців династії Юань»; але не виявлено, яким шляхом, за допомоги яких джерел, якого компаративного вивчення це встановлено.

Друге: більш уважно ставитись до висновків, які претендують на узагальнення результатів певного аналізу, але сам аналіз не був проведений. Так, на с. 71, стосовно творів А. Веберна, читаємо: «...на прикладі цього хорового циклу бачимо унікальну модель творення образу Китаю через різновиди стилювого синтезу поетичного тексту, що формують та ілюструють відповідність філософським позиціям Й. В. Гете та їх прочитання через комбінаторику, логіку, структурну організацію... та символіку ...

засобами серійних технік компонування (курсив наш – *O. I.*)»; але аналізу саме серійного письма композитора не було в жодному випадку звертання до його творчості.

Ці та деякі інші, можливі, зауваження, аніяким чином не знижують загальної високої оцінки роботи Цзен Тао, яка відкриває нові перспективи сумісного розвитку українського та китайського музикознавства, звертаючись до тих аспектів історичного діалогу Європи та Китаю, зокрема, у його академічній музичній формі, які сприяють формуванню *нового типу глобалізованої мистецької особистості*; можливо, саме це і є «ідеальним Над-адресатом», тобто головним смисловим завданням, у названому типі міжкультурного діалогу.

Таким чином, приходимо до обґрунтованого висновку, що дисертація Цзен Тао цілком відповідає вимогам МОН України щодо предметного змісту та методологічної значущості дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Автореферат дисертації та публікації за її темою повною мірою віддзеркалюють зміст дослідження. Отже, автор дослідження заслуговує присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
професор

О. І. Самойленко

