

Відгук

На дисертацію *Чен Менвєя* «Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю (на прикладі музичного життя Китаю першої половини ХХ століття)», написану заради здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Актуальність теми дослідження висунута безумовною авторитетністю музичного мистецтва художньо-самодостатньої сфери Китаю у світовому обігу. Причому, великого визнання отримали як традиційна національна сфера у вигляді театральних постановок цзін цзюй (виключно могутній вплив на європейський авангард 1920-х і наступних років), так і старовинної кунцюй (успіх у сфері мас-мистецтва, досить несподіваний і для китайської спільноти) у 2000-ні і наступні роки. Але, головне, здобула світове визнання авторська художньо-самодостатня композиторська діяльність, що в особі Тан Дуна, заявленого у 2002 році одним з 4-х живущих геніальних композиторів планети, як той, хто був висунутий на написання Пасіонів до 250-річчя споминання Й.С. Баха у 2000 році. Ясно, що такому винятковому визнанню передували успіхи високоталановитих композиторів, що ще з 1930-х років заявляли особливо цікаві втілення образних звершень – в особах Ньє Ера, Сі (Сянь) Сінхая, Сяо Юмея, Ма Сіцуна та ін. Вказане визнання композиторського доробку Китаю йшло в паралель до вітання успіхів фортепіанної школи, відзначеної ще від 1950-х років величними досягненнями музикантів цієї спеціалізації – від Лю Шикуня до Ван Юджи.

Згодом світове визнання отримують у сфері європейської творчої діяльності музиканти, які є носіями інтонаційної специфіки, яка досить відрізняє слухові відчуття європейського і китайського музичного світів – досягнення у європейській системі музикування вокалістів і скрипалів, струнників взагалі (як гравців на струнних смичкових інструментах). Цікаво, що серед вищеназваних композиторських імен виділяються ті, що отримали серйозну виконавську підготовку як композитори, в тому числі Ньє Ер, Ма Сіцун, Сяо Юмей. То все майстри, які поєднували музично-практичні

заняття із теоретично-естетичною підготовкою, із педагогічною діяльністю загальнодержавного розмаху, що дозволяє багатьох з них віднести до «універсальних майстрів» в дусі «системи Леонардо да Вінчі» за П. Валері. Останній захищав ще від 1890-х років ідею «неоренесансного» наповнення минулого століття, вказуючи на сполучення мистецько-практичної і науково-теоретичної діяльності в одній особі. Так, в дисертації В. Батанова, захищеній у 2010-ті в Одеській національній академії, відмічалось:

«...із названих сторін творчої роботи Сяо Юмея ставить його в один ряд у таких великих музикантів європейського музичного ареалу як К. Орф, З. Кодаї, ... Е. Вілла-Лобос. Його організаційно-просвітницька робота можна порівняти з проявами в європейській системі Ж. Енеску, Е. Елгара, М. Лисенка, С. Кусевицького та інших знаменитих майстрів першої половини ХХ століття. Повнота розкриття виконавських можливостей у єдності з композиторською та науково-теоретичною роботою створює паралелі до таких унікальних фігур системи музичної творчості ХХ століття як ... П. Хіндеміт, О. Месіан, І. Вишнеградський та ін.» (дис. «Діяльнісний універсалізм представників музичного світу ХХ століття у визначенні оригінального смислового концепту виконавської та композиторської роботи» В. Батанова, с. 134).

На сьогоднішній день маємо досить численні напрацювання щодо традиційної музики Китаю і в КНР, і в Україні, присвячені дослідження у вигляді магістерських, кандидатських дисертацій вокальній, фортепіанній (вельми численно) музиці, особливо це стосується робіт, написаних під керівництвом провідних науковців Києва, Харкова, Одеси, Львова. Однак очевидною стала міць скрипкової школи Китаю, що до цього часу не ставала предметом дослідження, представлена дисертація Чен Менвея заповнює ту дослідницьку нішу, що утворилася в дисертаційних розробках при характеристиках китайської музики. Такий підхід є своєчасним як для китайської, так і для української сторін, зазначаючи тим суттєві повороти

світової музичної спільноти до освоєння назрілих творчих питань мистецького життя у планетарному обсязі.

Загальна структура роботи дисертанта переконлива в охопленні загально-теоретичних завдань сьогодення (див. Розділ 1 «Теоретичні основи дослідження інтеграційних тенденцій у скрипковому мистецтві Китаю»), усвідомлення передумов європеїзації в області китайського скрипкового мистецтва (Розділ 2 «Соціокультурні передумови проникнення європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю періоду кінця XIX – першої третини XX століття»), збирання матеріалів щодо української участі у скрипковому оснащенні китайців (Розділ III «Роль скрипалів з України на етапі становлення професійного скрипкового мистецтва Китаю»), огляд специфіки путі китайського скрипкового виконавства у минулому столітті (Розділ IV «Становлення національного професійного скрипкового мистецтва Китаю в першій половині XX століття»). Переконливо звучить масштабність постановки проблеми в охопленні загально-теоретичного і методично-описового рівнів діяльності представників китайського творчого буття.

Як відзначено вже, Розділ I спирається на загально-теоретичні підвалини розуміння сучасного соціуму, в якому інтеграція Схід – Захід сягає переконливих показників економічно-виробничого, мистецько-культурного, політично-мілітарного, інформаційно-пропагандистського і т.п. ракурсів виявлення вказаної інтеграції. Ясно, що в даній роботі виділений мистецько-культурний зріз подання тих соціо-взаємодій. Цікаво і послідовно простежується міжкультурна комунікація Китаю і європейських країн - з описом конкретних появ в Китаї представників Західної Європи, що достойно спостереження і узагальнення в дослідницькому поданні подій і суб'єктів тих акцій.

І в цьому плані виступає певним кульмінаційним моментом «колоніальна експансія західних держав XIX ст.» (див.назву підрозділа 1.3) у прилученні Китаю до скрипкового музичного оснащення. Однак відомо, що колоніальні «тиски» в тій чи іншій культурній сфері можуть визивати різке їх

відштовхування. А якщо таке не склалося, але наявним є поступове прилучення до інонаціонального – планетарно іно регіонального здобутку, то це означає назрілість у внутрішньому житті Китаю певних культурних тенденцій, які утворювалися метафізичним (над-фізичним) шляхом через прилучення до «поклику епохи» (про це – в докторській дисертації Лю Бінцяна

«Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи»).

І такими факторами зближення у ХІХ столітті стали акти пошуків європейських митців в Китаї факторів оновлення європейських мислительних здобутків через осягання досвіду Далекого Сходу. І в цьому плані суттєвою виступає позиція представників Антанти, К. Дебюссі, П. Валері, М. Волошина (Крим, Україна), які прокладали мислительні «мости» Захід – Схід, тим самим формуючи і «західноцентризм» у китайських представників культури. І тому вагомо звучать певні висновки щодо I Розділу роботи:

«Від середини ХІХ ст. просування скрипкового мистецтва теренами Піднебесної особливо залежало від економічного розвитку та зовнішнього політичного життя держави... Виникнення ряду масових рухів було спрямовано на проведення реформ в усіх сферах життя держави, зокрема й у розвитку професійного музичного мистецтва» (с. 65 тексту дисертації).

Але непереконливим виступає аргумент щодо того, що «опіумна війна... та експансія західних держав істотно посприяли розвитку культурних обмінів» - це не «діалогічне спілкування» Китаю із Заходом, не ці насильницькі дії сприяли тому. А от утопічна революція Тайпінів у 1850-і – 1860-ті сприяли «відкриттю кордонів», «налагодженню торговельних обмінів» - більше треба довіряти генію своєї нації, шановний Чен Менвей, більше цінувати оригінальні національні здобутки.

У II Розділі прямо ставиться питання про «вестернізацію» мистецького жаття Китаю – і це вірно, і це була реакція на події як 1856-1864, 1911 років, на вихід Сун Ятсена і свідоме проповідництво інтернаціоналізму, який

цінували в Китаї, і від імператорського уряду заохочували отримання європейської освіти, запрошувалися спеціалісти, у тому числі від європейського Сходу. І все це був китайський відгук на «орієнталізацію» буття Заходу, коли від Г. Малера і Б. Брехта до романсів Б. Лятошинського на вірші поетів епохи Тан йшов обмін думками. А в роботі доречно зібрані даності щодо роботи американських, англійських, німецьких, японських фахівців, які вплинули на китайське суспільство від епохи Мін.

Адже Китай майже на протязі усієї половини ХХ сторіччя воював проти Японії, а от контакти з Францією, європейським Сходом у цілому був суттєвим та інтенсивним – досить почитати газети Одеси за 1915-1917 роки, щоб впевнитися, наскільки органічними були культурні контакти Китаю з цією частиною Європи. Доречі, Сяо Юмей працював не тільки в Німеччині, але і в Польщі, у Швейцарії, Франції, а у 1930-ті роки вже будучи керівником Шанхайської, ним відкритої консерваторії, співпрацює із тоді китайським, згодом американським композитором О. Черепніним.

Але китайський дисертант має право на акцентуації тих сторін «західного впливу», які він вважає більш плідними для китайського мистецького прогресу. І якщо це сліди політично-актуального прочитання музично-історичних подій – то це допустиме, хоча для подальшої музикознавчої діяльності корисно усвідомити можливість більш широкого підходу в описі «вестернізації» Китаю. Нажаль, ті описи минають стильово-творчі узагальнення, тобто на яких напрямках конкретно відбувалося прилучення китайських музикантів до європейських скрипкових художніх стандартів. А в цілому логічно і справедливо звучить підсумкова теза дослідження в межах II Розділу дисертації:

«При дослідженні проблеми інтегрування в національне скрипкове мистецтво Китаю традицій Заходу виявлено яскраві ознаки синергії: існування великої кількості взаємних перекладів, вплив західних композиційних технік на творчість китайських композиторів для окремих національних струнних і вплив характеристик гри на китайській ерху на

створення композицій китайськими композиторами для європейської скрипки» (с. 98 дисертації)

За законами художньої драматургії, на «точці золотого перетину», у Розділі III (в обсязі 4-х Розділів дисертації у цілому) розташований матеріал, який, безумовно, для українських музикознавців звучить найбільш вагомо – про українських скрипалів, скрипалів з України в Китаї на етапі становлення китайської самобутньої скрипкової школи, що відмічена на сьогодні суттєвими творчими досягненнями у світовому обсязі. Автор щедро охоплює імена і школи, переліковує значних вихідців з України, у тому числі «євреїв з Одеси», справедливо виділяючи діяльність Володимира Трахтенберга та інших талановитих і цікавих митців, які справили серйозний вплив на мистецьку китайську спільноту. Тільки в тій же Одесі працювали й інші видатні скрипалі, наприклад, українець Олександр Станко, у Києві Б. Которович, у яких навчалися численні китайські музиканти, що мали змогу й удачу отримувати знання й навички майстерності від таких видатних музикантів і педагогів.

І все ж віддаємо належне дисертанту, що зібрав відомості про музикантів України, які знадобилися Китаю і сприяли тому вражаючому підйому, який здійснив музичний Китай за останні десятиріччя. І це не «входження в Захід» як таке, але входження із вибудовою в межах західного авторського мистецтва своєї оригінальної національної споруди із вираженим національним і мистецьки зазначеним спрямуванням на фовістично-веристське музичне світобачення. І це стосується не тільки композиторського, але і виконавського стильового вибору, що, можливо, може скласти предмет подальшої роботи автора над взятою темою.

А в якості підсумкуючого положення повністю приймається висновок автора дослідження (хоч цей список може бути і доповненим):

«Встановлено імена українських скрипалів, а також тих скрипалів, хто прибув з української території, як учасників складу симфонічного оркестру Китайської Східної залізниці: Олександр Джигахайло, Михайло

Добринський, Іван Китайгородський, Іван Халупа, Аріан Каплун, Євген Іщенко і Андрій Карась) та видатних солістів: Олександр Дзигар, Олексій Погодін, Олександр Могилевський, Михайло Ерденко, Андрій Бершадський, Іван Островський, Юрій Ястремський, Йосип Лейзерович і Володимир Трахтенберг» [с. 196 тексту дисертації].

Що ж до Розділу IV, то тут узагальнені відомості щодо специфіки системи скрипкової освіти прозахідного типу в Китаї, поданий огляд композиторської творчості скрипкового спрямування, приділена увага провідним майстрам. Простежується особлива роль Шанхайської консерваторії у становленні професійної музичної освіти загалом і скрипкової творчої діяльності спеціально. Саме в цьому Розділі зроблені узагальнення щодо західних впливів у більш широкому колі, у тому числі з вказуванням на контакти із Сходом Європи, що справедливо і щодо описів України в цих характеристиках.

Надзвичайно цікавим і плідним постає спостереження щодо творчості Ма Сіцуна і наступного покоління, саме в цьому Розділі вказана теза про втілення в китайських скрипкових творах особливостей виразності гри на національному інструменті ерху. Вважаю, не можна відносити твори Ма Сіцуна до «романтичної музики», хоч у мистецтві Китаю, у традиційному навіть живопису знаходять тепер риси романтизму у XIX столітті. Але це оригінальний тип романтизму, який минає класику європейського романтичного егоцентризму вираження. В крайньому разі – то «романтизм XX сторіччя», який і в європейській музиці теж досить різко відрізняється від романтизму як такого, народженого у XIX столітті.

Робота цікава, новаційна, виводить на узагальнення, що потребують обговорення, уточнень. Виникають питання.

1. Вважаючи на те, що українська мова слов'янська, а у XX столітті, коли прийшло становлення Китаю як держави і та подія склалася на хвилі антияпонської кампанії в союзі з Антантою, а потім державами європейського Сходу, то які лінії того співробітництва, і України у складі

СРСР, слов'янської складової соціалістичного табору автор міг би виділити у вибудові власної національної скрипкової школи?

2. Які національні інструменти Китаю співвідносні із типологією струнної смичкової групи і скрипкою; як відомо, скрипка у Європі домінувала як «досконалий інструмент бароко» всупереч струнно-щипковим перевагам Ренесансу, а останній показовий у культурних традиціях від епохи Тан і втілюється виразністю гри на піпі. Які пробарокові (пронеобарокові) традиції піднесли значущість скрипкової гри в Китаї у ХХ-ХХІ століттях?

3. Одним із найбільш знаменитих українських скрипалів, виконавців і педагогів, був Б.Которович, хто із китайських майстрів являється носієм школи цього майстра?

Вказані зауваження і запитання не принижують загальної високої оцінки дисертації Чен Менвея «Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю (на прикладі музичного життя Китаю першої половини ХХ століття)», в якій виконані поставлені завдання, висновки якої обгрунтовані оглядами й аналізами творів видатних музикантів і музичних діячів Китаю. Виходячи з актуальності, очевидної наукової новизни, ретельності зроблених спостережень і фактологічних узагальнень, робимо висновок, що автор названої дисертації Чен Менвей заслуговує на присудження пошукуваного наукового ступеня доктор філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної Академії імені А.В. Нежданової

Андросова

Д. В. Андросова

