

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію СУН ХАН
«СИМВОЛИ ПРИРОДИ В КИТАЙСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ
XX – XXI СТОРІЧЧЯ»

на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Тема та образи природи займають все більш значне місце у мистецтві начала XXI століття, набуваючи іншого тлумачення у контексті *оновленого системного «мережевого» мислення*, що дозволяє розглядати людину й все пов'язане з нею у нерозривній єдності з природним світом, причому з певними виходами за межі земного буття, тобто зі справжнім планетарним розмахом. Залучаючись до музичної поетики, уявлення про природу набувають якості *концептуальних метафор*, що володіють символічно ускладненим змістом, є новим типом метафоризації смислових загальнобуттєвих екзистенціальних величин, які вказують, водночас, на матеріальні предмети та ідеаційні феномени, тобто є посередниками між зовнішньо-речовим та внутрішньо-рефлексивним, життєво-дійсним доступним та трансцендентальним, іншосвітним й відверненим. Актуалізуючись сьогодні, вони у певному сенсі свідчать про відродження міфологічного способу мислення в умовах постсучасної та постцифрової доби, тобто в умовах гранично технологізованого та переживаючого аксіологічну кризу періоду існування людського суспільства.

У цьому культурно-історичному контексті камерна вокальна творчість китайських композиторів постає дуже *симптоматичним «художнім жестом»*, адже є не просто відповідною до історично-засадничих рис китайського національного менталітету, що виростають з давньої філософії, а повертає до міфологічної основи китайського мистецтва, відновлює особливий пієтет у ставленні до єдності поетичного вербального образу та

музичного звучання, включаючи тлумачення музичної творчості як символічно значущої у всіх своїх складових, від ладу до форми¹.

Це естетичне призначення художньої символіки, що репрезентується у вокальних творах сучасних китайських митців, постає визначальним для дисертаційної концепції Сун Хан та оголошується нею вже на початку дисертаційного тексту: «Образний світ природи у китайських солоспівах пов'язаний з тими ритуально-обрядовими архетипами, які формувались в давній імперії Піднебесної... Тексти давньої поезії не раз кладуться в основу сучасних солоспівів, та навіть стилістика віршів сучасних авторів у оспівуванні сил природи дуже часто спирається на давні взірці. У своїй творчості вони цілеспрямовано осягають головну філософсько-етичну сутність давньокитайської літератури, поезії, живопису – усієї художньої синкретичної цілості, і переносять її на сучасний ґрунт європейських досягнень композиторської техніки...» (с. 3 дис.).

Варто зауважити, що сприйняття образів природи як узагальнених вселюдських символів було здавна присутнє в китайській естетиці; західні композитори (художники, поети, письменники) вчилися символічному мисленню на прикладі східних майстрів, традицій східних культур, що володіють особливими стосунками з природними початками з давнини, найперше – китайських живописців та поетів. Сьогодні відбувається дещо зворотній рух – професіоналізація композиторської творчості в Китаї, що відбувалась впродовж попереднього століття на засадах європейської логіко-композиційної системи, досягла рівня вироблення власних семантичних принципів, мовних засобів; тому вже «з рук» сучасних китайських композиторів європейська (світова) спільнота може отримати способи

¹ Наведемо деякі приклади особливої символізації, притаманної суто китайським митцям, що містяться у тексті дисертації: «підхід до нерозривного зв'язку природи – людини – музики залишається актуальним і для сучасних китайських митців. ...Для європейця деякі тлумачення видаватимуться дивними, наприклад, перший звук Гун був знаком правителя, другий Шан – чиновників, третій Цзюе – народу, четвертий Чжі – діяльності, п'ятий Юй – об'єктів цієї діяльності» (с. 44-45); «На відміну від темперованого європейського дванадцятизвучного звукоряду, що формується аж у XVII – XVIII ст. як суто теоретичний принцип досягнення рівномірності звучання, люй-люй співвідноситься з китайською системою мір і ваги та з річним колом і його дванадцятьма місяцями. Кожен з дванадцяти люй мав своє символічне значення... (с. 46).

символізації природних сил засобами музики, художньо втілене відношення до взаємозв'язків між людським та природними світами, між почуттєво-оцінною свідомістю людини та закономірностями існування природи.

Отже, *актуальність теми та предметного змісту* дисертації Сун Хан постає *подвійною*, оскільки, по-перше, визначається запровадженням ідеї єдиного природного середовища для всього планетарного існування людини, що відповідає напряму «*нової екології*», зокрема системному підходу до мережевого принципу організації життя (до «*павутиння життя*») за Фритьофом Капрою². По-друге – обумовлюється розвитком символологічного підходу, причому з цілком верифікованим аналітично-дослідницьким його обґрунтуванням шляхом вивчення конкретних музичних (музично-поетичних) текстів.

Чинники актуальності тематики даного дослідження цілком логічно переростають й у *чинники методологічної та предметної, дискурсивно-поняттєвої, новизни*, адже *вперше* у такому впорядкованому, систематизованому вигляді представлений образний зміст та сукупність виразових прийомів, утворюючих особливий художній контент китайської камерно-вокальної музики, причому з опорою на надзвичайно широкий матеріал³.

Окрім цього, *суттєвим оновлюючим фактором*, що також діє на межі методології та конкретних аналітичних оцінок матеріалу, постає наскрізний діалогічний підхід, як компаративний погляд на взаємодію, співіснування та своєрідне художнє суперництво двох потужних традицій музичного мистецтва – у його сучасному вимірі та призначенні: східної китайської да західної європейської (переважно) композиторських поетик. Треба

² Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем. Пер. с англ. К.: «София»; М.: «София», 2003.

³ Аналітичний матеріал дослідження складають камерно-вокальні твори китайських композиторів ХХ – першої чверті ХХІ ст.: зокрема твори Сюйя Пейдона, Лю Цона, Криму, Хуана Юй Ді, Їнь Шаннена, Чень Йона, Цінг Фен Хао, Вана Хешена, Сканделя Сайпа, Шена Мао, Тана Ке, Чін Юань Чуна, Лю Хона, Хуана Цзи, Ван Цзу Цзе, Чжана Чжоя, Ван Юньдая, Го Сона, Лю Чжун Цяна, Жень Гуана, Байя Ченжєня, Хі Фаня, Те Шаня, Ліна Шенсі, Чжоу Гоціна, Чень Тянке, Вей Вея, Чжи Тона, Чжена Цюфєна, Люй Юаня, Їнь Ціня.

відзначити, що даний діалогічний погляд, котрий набуває панорамного значення, охоплює матеріал усього дослідження, стає його своєрідною монотемою, ненав'язливо, але надзвичайно переконливо свідчить про таке засвоєння китайськими майстрами жанрово-композиційних та семіотичних принципів європейської музичної творчості, яке дозволяє досягати суттєвої образної автономії, отже – наголошувати на провідному значенні національного способу мислення та художньо-символічного перетворення у творчості китайських композиторів.

Постежимо деякі *опорні моменти у компаративній логіці дослідження.*

Так, відразу, на самому початку, зазначається, що «у дисертації з'ясовується специфіка поєднання традиційної національної верстви музичної виразності і європейських мовно-стильових елементів у пісенному доробку китайських композиторів» (с. 2), причому це робиться заради уточнення подібності та відмінностей причин та характеру «трактування образів природи європейськими і китайськими авторами камерно-вокальних творів» (див. с. 4-5).

Звертається увага на «вплив європейської музичної традиції ...у фортепіанному супроводі, оскільки й саме поширення фортепіано як суто європейського інструменту, інспірувало адаптацію деяких стилів і естетико-стильових напрямків, головню романтизму та імпресіонізму», тобто з «простим» впливом фортепіано проступає стильова інспірація, яка є дуже суттєвою для концептуальних позицій китайських композиторів (с. 7).

Пояснюючи соціо-інституціональні складові цього впливу, дисертантка справедливо вказує на явище досить прямої акультурації, коли зазначає, що «багато талановитої китайської молоді виїжджає на навчання у провідні європейські центри музичної освіти, в тому числі й до України, а з іншого боку – європейські музиканти все частіше відвідують Китай» (див. с. 19-20 дис.).

Але найбільш важливим, можна сказати *кульмінаційним у порівнянні європейського та китайського музичнотворчого досвіду* постає

виокремлення естетичного критерію, коли вказується, що «типовим для європейського антропологічного ідеалу є образ самотнього борця, що протистоїть всім. Цей образ відомий ще у античній міфології – образ титана Прометея...»; причому підкреслюється, що показовим для європейської людини є прагнення панувати над природою (богами), доводити свої права на це панування... (див. с. 39 і далі).

Цілком іншу розстановку сил виявляє китайське світосприйняття – від давнини і до сьогодні, адже «на думку всіх китайських філософських шкіл – конфуціанства, даосизму, буддизму, легізму, маоїзму, та особливо натурфілософії – людина сама собою не є визначником буття, вона не може і не повинна змінювати детерміновані зовнішніми силами (небо, дао, правитель) поведінку, їй призначену (с. 40).

Виникає і таке цікаве, *текстологічно поглиблене*, зауваження, що «різниця між європейською і китайською тріадою музичних шаблів полягає в тому, що *musica humana* в європейській традиції втілювала гармонію людської душі і тіла, тобто була антропоцентричною, натомість в китайському світогляді існувала поза людиною, у світі природи як *натуроцентрична сутність*» (див. с. 42), тобто протиставляються, як естетично та музично-мовно значущі, принципи антропоцентризму та натуроцентризму: теза, що може вважатися *однією з основоположних* для усього дослідницького корпусу роботи.

Врешті-решт, знаходимо судження – на рівні висновку – що «у порівнянні з типовими європейськими образами такої (*певної музичної – О.С.*) тематики виявляється самотність і власна неповторна шкала цінностей і уявлень, притаманна китайській духовній традиції» (с. 52 дис.), тобто визнається, доводиться основоположна роль національного китайського менталітету у процесі музичної творчості у її камерно-вокальній галузі.

Вловивши даний *конститутивний момент* у творчій системі, представленій сучасною китайською вокальною музикою, Сун Хан

справедливо розпочинає своє дослідження з вивчення саме китайської філософсько-естетичної традиції, в осередку якої виявляються цілісно тлумачені образи – «рефлексії» – природи, як та позитивна даність світу (всесвіту), яку не можна змінити, а варто виспівувати та символічно відтворювати. Причому наголошується на паралелях між різними видами мистецтва, зокрема характеризуються образи природи в китайському живописі, що здатні впливати «на музичну інтерпретацію навколишнього світу».

Матеріал першого розділу дослідження дозволяє створювати критерії підходу до аналізу камерно-вокальних творів як цілісної семантичної системи, що має потужне концептуальне підґрунтя та розгалужені міжвидові зв'язки, тобто надзвичайно широке асоціативне поле, яке, власне, й зумовлює своєрідність створюваної музично-поетичної символіки.

Зокрема доводиться, що «музика ніколи не існувала в китайській традиції, як самодостатній феномен, а мала пояснення у багаточисленних космічних чи природних прототипах, які і визначали її будову та спосіб виконання, вибір інтонаційного зерна і будову...» (с. 43), а китайський світогляд означає тотальну єдність «етичного» та природного розуму, природних та мисленневих закономірностей, суспільного та природного порядку. Тому у вивченні способів відображення образів природи в музиці необхідно йти від «паралелізму» людського світовідчуття – «всієї багатой палітри емоцій, переживань і настроїв з відповідними явищами у оточуючій природі». Взагалі дисертантка дістається впевненого висновку про те, що у різноманітті символічного змісту китайського мистецтва більшість логіко-семантичних фігур, прийомів «так чи інакше пов'язані з образами природи» (див. с. 50 дис.)

Уважно вивчаючи вихідні філософські тексти, також їх більш пізні тлумачення та сучасні оцінки, йдучи досить широким дискурсивним шляхом, дисертантка доводить, що, при безсумнівному авторитеті історичних філософсько-естетичних та образотворчих традицій, символізм сучасного

китайського мистецтва набуває нових інтерпретативних рис, як відповідь на «складні і неоднозначні процеси переосмислення «вічних» світоглядних цінностей китайської культури під впливом зближення з європейською культурою і, особливо, на сучасному етапі в зв'язку з глобалізацією і максимальним розширенням інформаційно-музичного поля» (див. с. 56).

Однак у розумінні образів природи у царині поезії та музики, у їх традиційному єднанні, продовжують домінувати ті критерії цілісності та цінності, що були показовими для *історичних витоків національної свідомості*, дозволяють звертатися до давньої символіки та шукати її сьогоденні *метафорично-алегоричні пролонгації*.

Опрацювання великого масиву мистецтвознавчих, філософсько-естетичних та музикознавчих праць, як класичних, так і новітніх, створюють усі підстави для цього аспекту діалогу, здійснюваного на сторінках дисертації – вже *всередині історичного часу національної історії*, або національного китайського стильового мислення.

Зокрема, розкривається специфічна синкретична природа художнього виразу китайської поезії та музичного письма, що зумовлюється цілісним розумінням художньо-естетичної форми, як такого артефактного середовища, у якому виявляється єдність поезії, каліграфії, живопису та музичного звучання – на засадах краси та порядку, тобто у *широкому вияві мистецькими засобами гармонії всесвіту*.

Звідси і певне переважання *просторових координат* у різних видах мистецтва, також в музиці, над часовими (темпоральними), оскільки художній артефакт, насамперед, покликаний передавати – у тому числі через єдність слова і музичної інтонації – «такі особливі відчуття, як просторову багатовимірність» (див. с. 70).

Дисертантка дуже чітко структурує та прописує ту *програму аналізу* музично-поетичних творів, яка здійснюється у *другому та третьому розділах дослідження*, передбачає відповідність до головних складових китайської пісенної лірики. Зокрема, до кожної з аналізованих пісень

додається переклад, здебільшого здійснений самою дисертанткою, поетичного тексту – сюжету пісні, що суттєво допомагає зрозуміти загальний зміст та чинники музичної інтерпретації поетичного слова, природу вокальної мелодики та функції фортепіанного супроводу. Головна аналітична увага зосереджується на символічному значенні – та його роз'ясненні – поетичних образів та відповідних до них музично-виразових засобів (див. с. 72 і далі).

Дана аналітична програма цілком успішно здійснюється у процесі вивчення символіки пір року та окремих явищ природи – води, горних вершин, квітів, чий образи постають провідними у сучасній китайській камерно вокальній музиці та головним матеріалом дослідження у другому та третьому розділах дисертації.

Відразу відзначимо, що особливе місце у панорамі алегорично-символічних музично-поетичних утворень займає *символіка квітів*, як найбільш наближена до психологічного вмісту людської свідомості⁴. Втім цікаві образні паралелі створюються стосовно усіх виявлених «природних сил», причому з залученням досить конкретних соціальних, навіть соціально-політичних явищ, тобто явищ, що йдуть з суспільного сумісного життя людей, надають значної прагматичної конкретики створюваним художнім символам, навіть деякої емблематичності.

Дисертантка наводить достатньо багато прикладів, які свідчать про багатозначність смислових підтекстів поезії, «коли пейзажні образи стають тлом для історичних і політичних подій» (див. с. 108-109), зокрема одним з цікавих зразків музичного зимового пейзажу постає написаний в 1970 році

⁴ Так, вказується, що кошики з квітами є атрибутами безсмертних даосизму і символізують весняне пробудження природи, відродження, довголіття; зображення квітів передбачає взаємодію з живими енергіями природи, як в процесі творчості, так і при спогляданні художнього образу.

...деякі квіти мають всезагальне образно-алегоричне значення: лотос символізує благородну людину; особливо шляхетні квітки - орхідея, слива мейхуа, хризантема, півонія. Так, орхідея символізує весну, красу, високі моральні якості, благородство, честь. Бамбук – літо, щирість, силу, душевну чистоту. Хризантема прикрашає вулиці і сади пізньою осінню, коли інші квіти вже поблякли, символізує осінь, бадьорість духу і спокій. Слива, що відштовхує мороз, символізує зиму і надію, вміння протистояти труднощам, оскільки її квіти з'являються одразу після зимових холодів (див. про це с. 79-81).

солоспів «Місячна квітка» композитора Лю Хона до поетичного тексту Цюй Цона, що переносить засобами образно-семантичної сфери до подій історичного періоду Культурної революції. Взагалі саме у втіленні пір року китайські автори найбільше орієнтовані на аналогії з соціальною дійсністю, що очевидно тлумачиться як також своєрідне стихійне явище, від якого залежить життя людини, певне колективне середовище. У даному образно-символічному напрямі також найчастіше застосовуються «моделі фольклорного походження та ширше – музично-поетичної традиції різних епох» що «гнучко поєднуються» з «сучасними уявленнями, естетичними віяннями, соціальними потребами» (див. 142-143).

Найбільш деталізованим та щедрим на алегоричні характеристики є *третьій розділ роботи* Сун Хан, а у ньому – останній підрозділ, присвячений квітковій символіці. Цей розділ дозволяє довести, що водна стихія, поетика «прекрасних рік» має особливе життєве й культурне значення, проникає у всі сфери національного світогляду у його теоретично-відверненому та практично-дієвому втіленні. Цілеспрямований та семантично поглиблений аналіз текстів вокальних творів багаторазово виявляє метафоричну художньо-мовну підоснову та символічне смислове призначення образів водної стихії (наприклад у солоспіві «Прекрасна оливкова гребля» Ван Цзунце і Чжан Чжоя на поетичний текст Цюй Цона; солоспів «Пісня про Усурійський човен» або «Усурійська баркарола» Ван Юньцая і Го Сона на вірш Ху Сяоші). Не менш важливими постають в дисертаційному поданні й образи гір, що дозволяють створювати метафори «у конотації з ліричними висловлюваннями героя: його почуття до коханої на тлі гірських вершин розуміються як високі і шляхетні, тому він бажає потрапити до неї як легенький вітерець з гір» (с. 172), тобто вже наближають до *внутрішнього почуттєвого світу людини* – звісно, в її ідеалізованому та понадчасовому розумінні.

Але найбільш «людяною» та метафорично перетвореною, зміненою, постає символіка квітів, яка, водночас, відзначена особливою увагою до

зовнішньої форми – як знаку витонченої краси та гармонії з природним світом.

«Поетизація квітів» постає особливим феноменом, що дійсно здатний поєднати у новому синкрезисі усі художні та естетичні верстви, також доєднати сучасне світосприйняття до стародавніх міфологічних поглядів. В усякому разі, саме квіткові образи найбільше надихають дисертантку на пошук складних алегоричних зв'язків, подовжених асоціацій, втілених у також ускладненій системі музичної мови, у *збагаченому континуумі музичної стилістики*.

На основі «аналітичних студій» музично-поетичної інтерпретації образів квітів у камерно-вокальній творчості сучасних китайських композиторів пропонуються й найбільш вдалі теоретичні узагальнення музично-текстових умов та здатностей символізації (див. с. 187-203).

У цілому, Сун Хан вдається створити розвинену та деталізовану, водночас аналітично поглиблену та широко естетично обґрунтовану концепцію жанрово-стильової своєрідності китайської камерно-вокальної творчості, яка може вважатися *необхідною частиною національної культурної традиції*, оскільки акумулює її головний зміст – її головні артефактні утворення – та створює необхідний інструментарій (технологію музично-поетичного висловлення) задля трансляції художніх ідеї до широкого світового простору.

Дуже вдалими та переконливими видаються *заклучні Висновки* роботи, у яких, зокрема, зауважується, що «в китайському мистецтві немає і не може бути такого жанру, як натюрморт, навпаки, якщо вони зображають якийсь неруховий елемент, наприклад, каміння чи гору, то поруч з ним завжди вміщується елемент живої природи – квіти, птахи чи звірі» (с. 205).

На наш погляд, це – неймовірно цікаве спостереження дисертантки, що відкриває *особливе призначення саме музичного звучання у втіленні образів природи*, адже процесуальна природа музики сама по собі є втіленням «живості», живого руху буття. Водночас це спостереження підкреслює

специфічну властивість китайського погляду на світ як анімістичного, такого, що *оживляє та наділяє душевною силою* навіть нерухомі природні об'єкти (наприклад, гори), ще раз підтверджуючи важливість ідеї *спільного мережевого існування людини разом з природними стихіями*.

Водночас розгалуженість та фактична й поняттєва насиченість дисертаційного дискурсу провокують до виявлення деяких дискусійних моментів наукового осмислення складного феномена національного музичного «когнітому».

Так, одним з провідних і настійливо використовуваних у різних дискурсивних контекстах є у даній дисертації поняття артефакту. Бажано уточнити, на які визначення артефакту спирається автор та що саме у художньо-виразовій предметній формі музики пов'язує з цією категорією?

Враховуючи номінативну важливість поняття алегорії у третьому розділі та у загальній концепції роботи, варто було б запропонувати визначення алегорії в музиці (музичної алегорії), зокрема її принципових відмінностей від явищ метафори та символу, в усякому разі – для даного дослідження (розуміємо системну теоретичну складність даного запитання, але певні авторські уточнення щодо термінології дуже бажані).

Досить активно залучаючи поняття циклу, дисертант застосовує його майже переважно для характеристики природних явищ та процесів. Тому виникає питання, яке значення має явище циклу та принцип циклічності у створенні камерно-вокальних, пісенних творів, взагалі в текстовій організації поетично-музичного матеріалу?

Варто уточнити, чи відрізняється суттєво (та як саме) взаємодія поетично-словесного та музично-інтонаційного рівнів (планів, способів висловлення) в китайській сучасній вокальній творчості; через які музичні чинники найбільше транлюється ментальна своєрідність тлумачення синтетичної камерно-вокальної форми?

У цілому ж, підсумовуючи враження від ходу та результатів рецензованої роботи, треба зазначити, що дисертація Сун Хан є

оригінальним науковим, культурологічно збагаченим, музикознавчим дослідженням, котре дозволяє поглиблювати методологічні засади сучасного теоретичного та історичного музикознавства, компаративної текстологічної теорії камерно-вокальної творчості та вчення про естетичну синергію, що виникає у випадку поєднання різних художньо-творчих видів та форм у межах однієї жанрової сфери, дозволяє також оновлювати контекстуальні фактори аналітичного музикологічного вивчення. Жодних порушень академічної доброчесності в даному дослідженні не виявлено.

Насичена різноманітною, завжди добре згрупованою інформацією, логічно вибудована, дефінітивно розвинена й послідовна дисертація Сун Хан вповні відповідає тим вимогам, що висувуються до досліджень на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі музичного мистецтва. Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей (у яких добре відображені головні ідеї дослідження) відповідають вимогам МОН України.

Відтак автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво).

Доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи
ОНМА імені А. В. Нежданової

О. І. Самойленко