ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію Фен Їжань
«Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX — початку XXI століть у проекції діалогу культур»,
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Пройшовши майже чверть XXI століття, українська музикознавча спільнота змушена констатувати, що нині наша наукова галузь як ніколи раніше потребує інтенсивної і плідної комунікації — внутрішньогалузевої у виробленні нових методологічних підходів і орієнтирів руху, зовнішньо-орієнтованої в національно-культурному та глобалізованому масштабі — в знаходженні імовірних точок дотику й шляхів порозуміння, міждисциплінарної — з метою розширення ресурсної бази й підвищення наукової результативності. Зазначені больові точки, на які провідні українські вчені Любов Кияновська, Марина Черкашина-Губаренко, Олена Зінькевич, Юрій Чекан, Олександра Самойленко, Сергій Шип та інші вказували ще в 1990-х, як не прикро, нині у своїй більшості все ще не є зліквідованими. Сьогодні вони ще гостріше, ніж раніше, потребують нашої пильної індивідуальної та колективної уваги. Як Україна ціною неймовірних зусиль і втрат намацує своє місце в світі, так і українське музикознавство в кращих своїх пагонах нині відкриває себе світові — переорієнтовуючись в методах, підходах, джерельній базі, визначаючи нові наукові пріоритети, шукає свою нішу у світовому науковому співтоваристві, з урахуванням викликів сучасності.

Дисертація Фен Їжань «Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX — початку XXI століть у проекції діалогу культур» якраз і є одним з прикладів зазначеної сучасної наукової комунікації. Фортепіанне мистецтво Китаю вивчається в ній в концептуальному полі міжкультурного діалогу, із скеруванням уваги до осягнення взаємодії культур у межах національного культурного простору, урахуванням впливу зарубіжного досвіду, через осмислення освітньої та концертно-виконавської практики китайських піаністів на Заході, усвідомлення специфіки фортепіанної виконавсько-педагогічної школи в музичній культурі Китаю у всій повноті її проявів — зокрема в сольній практиці, ансамблевому виконавстві, концертмейстерстві тощо.

Вивчення зазначеної проблематики за посередництвом концепції діалогу культур дає змогу дослідниці вийти за межі власне музикознавства. Шляхом залучення неєвропейської фактологічної бази, — порівняти різнонаціональні культурні процеси, ідентичні за своєю природою. Стимулюючи порозуміння між представниками різних ідентичностей, такий підхід сприяє кращому усвідомленню кожного з учасників процесу його власних хиб, проблем, потреб і можливостей. Усе це говорить **на користь актуальності** заторкнутої в дисертації проблематики.

Наукова концепція та методологічна складова. Безумовно, підхід, запропонований у цій роботі, назагал не є новим. Спираючись і на список

джерел, і на структуру роботи, і на способи осмислення фактологічного матеріалу, можна сміливо стверджувати, що він в українському музикознавстві пострадянського періоду далеко не є унікальним, натомість — добре перевіреним, засвоєним і навіть універсальним.

Теорія діалогу, як відомо, широко апробована — і в сфері психології особистості, і в області правознавства, і в роботах з філософії, педагогіки, і в сфері музикознавства, про що свідчить, наприклад, нещодавно захищена у Івано-Франківську дисертація Тетяни Младенової «Крим у діалозі культур «Схід—Захід» на прикладі музичної творчості». У зв'язку з цим виникає застереження, чи звертання до наукової теорії такого високого ступеня узагальнення та апробованості не містить в собі загрози в плані новизни результатів дослідження?

Із цього приводу необхідно зазначити, що просякнутість концепції дисертації ідеями про народження великих явищ тільки в діалозі культур (Михайло Бахтін), трактуванням діалогу, як налаштованості на взаємодію протилежностей (Володимир Біблер) і т. п. дійсно визначають її основний нерв. Адже саме увагою до проблематики діалогу зумовлена вже з перших сторінок роботи прискіплива увага дисертантки до цілого ряду явищ міжкультурної взаємодії — ролі західних місіонерів в ознайомленні китайців з клавесином, впливу на формування китайського піанізму відкриття кордонів у період опіумних воєн, проникнення в Китай ідей Просвітництва, реформаторських рухів тощо. Цей перелік можна продовжувати довго. Разом з тим, як можна судити з аналізу тексту дисертації у кожному з її розділів, діалогічний інструментарій досить успішно виконує у цій роботі не лише концептотворчу роль, але й функцію гаранта методологічної вивіреності дослідження. Що ж стосується наукової новизни, то її належний ступінь забезпечений, передусім, залученням значного масиву нового, невідомого для європейського музикознавства фактологічного матеріалу, вперше висвітленого саме під таким кутом зору.

Крім іншого, хочу зауважити, що окрім теорії діалогу, розміщеної на одній чаші вагів наукової концепції, іншу — посідає теорія виконавської школи, яка, до того ж, виступає ще й тим особливим, що поєднує загальне — теорію діалогу — з індивідуальним — фортепіанною школою Китаю. Проблематику виконавської школи найбільш повно розкрито у третьому розділі дисертації, в якому йдеться про формування китайської фортепіанної школи у міжкультурному діалозі із західними державами, обґрунтовано її значення як індивідуального, регіонального і світового явища, розкрито її особливості як освітньої структури, напрямку національного мистецтва, творчого колективу та методичної системи, що вкінці-кінців привело до ряду блискучих перемог китайських піаністів у зарубіжних конкурсах та фестивалях. Враховуючи сказане, наукова концепція та методологічні засади дисертації Фен Їжань бачаться цілком відповідними обраній проблематиці та один одному, а сама робота — належно вивіреною та структурованою у всіх своїх компонентах та складових.

Матеріал дослідження є окрасою дисертації. Він достатньою мірою багатий, індивідуальний та оригінальний, оскільки, вибудовуючи концепцію виконавської школи як цілого комплексу множинних структур, що перебувають у безпосередній залежності одна від одною, Фен Їжань залучає у текст роботи цілий ряд показових у цьому відношенні постатей та імен китайських та зарубіжних музикантів. Йдеться про сотні постатей, десятки інституцій, одні з яких охарактеризовані фундаментально, як наприклад, творча біографія видатної китайської піаністки і педагога Чжоу Гуанжень, інші — значно скромніше, у кожному з випадків залежно від потреб дослідження. Так, описуючи здобуття освіти китайськими піаністами у відомих зарубіжних фахівців, що працювали в китайських навчальних закладах, у відповідний контекст залучено фігури італійського педагога Маріо Пачі, росіян Бориса Захарова, Олександра Черепніна, Володимира Гартца, Аарона Авшаломова, піаністів-педагогів, діяльність яких в певний час була дотичною до української школи, — Елеонору Дружиніну, Тетяну Кравченко, поляка Лео Сироту та багатьох інших. Шляхом аналізу масиву періодики реконструйовано панораму навчальних закладів, в яких навчалися китайські піаністи, передусім це Джульярдська школа в Нью-Йорку, Йєльська школа музики, Корнелльський університет в м. Ітака, Музичний інститут в Чікаго тощо.

Наскільки достатньою для доведення отриманих результатів є залучена доказова база дисертації? На мій погляд, — власне тією мірою, не більше, і не менше, щоб належно обґрунтувати всі запропоновані наукові тези, положення та висновки роботи. Уміння обмежити залучений матеріал достатньою кількістю, відмовитися від спокуси надмірності уведеного матеріалу, або ж навпаки нехтування деталями заради стрункості цілого — це навичка, яка здобувається з досвідом. Тож досягнутий баланс між бажаним і можливим у цій роботі доводиться лише вітати. Чи можливо у зв’язку з цим розгортання ідей запропонованого дослідження на іншому матеріалі? Так, безумовно. У цьому плані текст дисертації схожий з мережевою структурою, кожна панель якої здатна до подальшого розгортання і відповідно обростання додатковими деталями, доказами і смислами. Чи корисним є це для подальшої роботи в цьому напрямку? Без сумніву. Уточнення і деталізація наукової картини цієї дисертації новими іменами і фактами, за умови збереження наукової концепції, може стати багатотомною монографією, яка матиме вагоме практичне значення, як для питомого культурного середовища, так і для презентації китайської фортепіанної школи у світі.

Результати дисертації є, як правило, найпроблемнішим місцем будь-якого, навіть негуманітарного дослідження. Адже часто-густо молодий дослідник стикається з тим, що, незважаючи на всі його мегазусилля, на весь «піт, сльози і кров», «гора породжує мишу»: гіпотеза — не підтверджується, докази не спрацьовують, рівень результатів не відповідає рівню очікувань, нерідко в таких випадках виникає ситуація, коли задля дотримання наукової доброчесності, передусім, перед самим собою, приходиться спростовувати власні колишні твердження, визнаючи їхню помилковість, зумовлену різними

причинами. Тобто висновки — як відомо, це найбільш важливий, і у зв'язку з цим найбільш болісний, а тому й нерідко компромісний, на жаль, етап роботи над дослідженням. Наскільки важким виявився він у дисертації Фен Їжань? На мій погляд, дисертантці в цілому вдалося досить пристойно справитися і з цією ділянкою роботи. Як можна було і сподіватися, відкриттів світового рівня у висновках роботи Фен Їжань шукати не варто, однак й сам жанр дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософії не передбачає наявності новизни й значущості такого масштабу. Натомість, завдяки методологічній коректності, сумлінному й послідовному виконанню усіх завдань, володінню усіма основними навичками музикознавчого дослідження, дотримання логіки наукового процесу, поставлена мета досягнута, а висновки і результати — належним чином аргументовані і є оригінальними настільки, що враховують всі деталі і нюанси висвітленої проблематики, спонукають до зацікавленого прочитання роботи, стимулюють подальші розробки в цьому напрямку та є корисними для поширення з освітніми та культурними цілями в різноманітних практичних розробках і проєктах.

Із висоти узагальнення розглянутого матеріалу, у результатах звертають на себе увагу положення, які дуже важко заперечити, тим більше спростувати. Зокрема, твердження про те, що становлення і розвиток фортепіанної школи Китаю неможливо розглядати поза явищем міжкультурної комунікації і впливу Заходу в ході розгортання діалогічних взаємин, тезу щодо того, що Чжоу Гуанжень є однією з найвидатніших постатей фортепіанного мистецтва Китаю як викладач фортепіано, піаністка, композиторка, музикознавець, суспільний музичний діяч, яка дуже активно і різнобічно проявила себе в сфері фортепіанного мистецтва, та цілий ряд інших.

Дискусія. Чи виникають у опонента унаслідок прочитання дисертації Фен Їжань серйозні зауваження щодо актуальності роботи, її теоретичної бази, структури, зокрема, таких складових дослідження як мети і завдань, предмета та об'єкта, змісту, термінологічного апарату, списку джерел, способу викладу матеріалу? Ні. Чи з'являються запитання? Так, безумовно, і на мій погляд, це є лише ще одним підтвердженням неформальності написаної дисертації, її корисності та актуальності. Кілька з них хочу запропонувати для обговорення.

Перше. Текст дисертації, у кожному з її розділів, демонструє стійкі навички дисертантки в плані системного аналізу матеріалу різних рівнів. Одним із прикладів такого, як вже було сказано, виступає уведення в роботу різнорівневої системи класифікацій виконавської школи, де остання розглядається як індивідуальне, регіональне, національне явище, але також і як освітня структура, напрямок національного мистецтва, творчий колектив та методична система. При цьому, якісні відмінності зазначених понять не завжди розкриті з усією повнотою, що можливо обумовлено дещо іншими завданнями дослідження. Однак, у зв'язку з цим виникає питання: чим відрізняється фортепіанна школа як творчий колектив від школи як освітньої структури?

Друге. Якими є, за винятком творів Фридеріка Шопена, Петра Чайковського і власне китайських авторів, репертуарні особливості

китайського піанізму? Чи зосереджений він навколо т. зв. «популярного» ядра європейського фортепіанного репертуару, зокрема, творів Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетовена, Роберта Шумана, Ференца Ліста, Сергія Рахманінова? Чи можливо дисертантці відомі хоч якісь випадки виконання китайськими піаністами творів Бейли Бартока, Олів'є Мессіана, наприклад, або інших зразків музики ХХ століття?

Третє. На сторінці 42 дисертації Фен Їжань зазначено: «Діалог виступає загальністю взаємодій та інтерпретацій, через які формується суспільство творців, коли збираючи по крихтах чуже, створюється справжній власний образ». Що пропонує Китаю європейське мистецтво, яке в цій ситуації виступає в ролі своєрідного донора, – зрозуміло. Що ж натомість в цьому діалозі пропонує Європі Китай? Наскільки оригінальним і цінним для Європи і світу в цілому виявляється результат цього діалогу?

На моє переконання, відповіді на зазначені запитання сприятимуть поглибленню розуміння безумовно цікавої і оригінальної наукової концепції рецензованої дисертації, а також привідкриють нові перспективи подальшого плідного розвитку її ідей. При цьому зазначаю, що всі поставлені запитання ніяк не ставлять під сумнів наукової вартості виконаної дисертації.

Робота є самостійним і оригінальним музикознавчим дослідженням, що відповідає встановленим нормам МОН України.

Враховуючи вищенаведені міркування, зазначаю, що дисертація Фен Їжань «Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ — початку ХХІ століть у проекції діалогу культур», представлена до захисту на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» відповідає усім відповідним вимогам, а сама дисертантка, безсумнівно, заслуговує на отримання пошукуваного ступеня.

Офіційний опонент Коменда О. І.,
доктор мистецтвознавства,
доцент, заступник директора
з навчальної роботи
Волинського фахового коледжу
культури і мистецтв
імені І. Ф. Стравінського
Волинської обласної ради