

ВІДГУК

На дисертацію **Фан Сінсюаня** «Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка».

Рецензовану дисертацію я буду оцінювати, спираючись на запропоновану автором постановку питання і шляхи реалізації задуму. Однак спочатку хотіла би обговорити концепцію роботи. У назві звертає увагу уникання точних жанрових визначень творів, які порівнюються з трагедією Шекспіра. Замість конкретних жанрів «опера» і «мюзикл» пропонується розпливчате і узагальнене: «музично-сценічний твір». Така фігура замовчування, якщо звертаєшся до тексту роботи, виглядає зовсім не випадковою. Дисертант обходить важливе проблемне питання специфіки інтерпретації твору, призначеного для драматичного театру, мовою не лише іншого виду театрального мистецтва, але зовсім інших жанрових різновидів цього виду. Опера і мюзикл, як ми знаємо, мають різний історичний контекст свого походження, виникнення і розвитку. Вони базуються і на різному функціональному співвідношенні компонентів мистецького синтезу. Тобто вже при виборі основних творів їх порівняння з трагедією Шекспіра і між собою ускладнюється різницею жанрових зразків. Говорити про інтерпретацію п'єси Шекспіра, уникаючи жанрового аспекту, фактично можна лише тоді, коли досліджується театральна постановка або порівнюються її варіанти.

У дисертації акцент перенесений з індивідуально неповторних рис і з жанрової специфіки аналізованих творів на архетиповий сюжет, як його характеризує автор і який, на його переконання, зберігається у творах, що носять назву «Ромео і Джульєтта». Однак відомо, що сюжети своїх драм, і трагедії «Ромео і Джульєтта» також, Шекспір не вигадував, а використовував у готовому вигляді. Тобто вже на рівні літературного перешоджерела ми маємо справу з унікальною авторською інтерпретацією. Мабуть з врахуванням значного числа досліджень, присвячених Шекспіру і його найвідомішим трагедіям, Фан Сінсюань не робить наголос на неповторно шекспірівському, що

відрізняє рішення великого англійського драматурга від інших інтерпретацій розповсюдженого сюжету про заборонене кохання. Також лише названі в тексті дисертації, а не проаналізовані докладно версії попередників та сучасників Шекспіра. Однак безумовним є той факт, що після того, як романтики у ХІХ столітті піднесли постать Шекспіра до висот світового генія всіх часів і народів, у масові свідомості історія про веронських коханців стала асоціюватися першої черги з твором Шекспіра. І це при тому, що її реальні втілення могли мати до самої трагедії досить приблизне і суто зовнішнє відношення на рівні загальної сюжетної схеми. Конкретно це стосується згаданого в роботі і не один раз льодового шоу, яке Фан Сінсюань абсолютно серйозно порівнює з Шекспіром.

Про цей балет на льоду доцільно було би говорити під кутом зору типової для сучасної масової культури експлуатації імен і образів високого академічного мистецтва. Щось на зразок сумочок з Джокондою, цукерок Моцарта, дзвоників мобільних телефонів або рекламних оголошень з цитуванням фрагментів класичних музичних творів. Мистецька цінність такого шоу зовсім не визначається зверненням до ідей і поетики Шекспіра, цього там немає і не передбачається. Головними показниками якості поряд з яскравим видовищем, побудованими на використанні сучасних медіа технологій, є спортивна майстерність і загальна динаміка розвитку галузі фігурного катання. Оцінювати таку виставу з чисто художніми критеріями неможливо, якщо не торкатися історії питання, проблем технології, складності спортивних елементів, порівняння з іншими аналогічними досвідами в тій самій сфері. Вилучення окремої художньої складової як ніби то пов'язаної з Шекспіром є аналогічним тому, коли б ізольований балетний твір оцінювався лише на основі його лібрето. Ми знаємо, що сценарна основа балету взагалі і льодового тим більше не може дати уявлення про сам твір, на відміну від лібрето опери. Бо в опері словесний текст реально існує в єдності з текстом музичним. Хоча і по відношенню до опери не варто робити висновки на основі аналізу лібрето. А такий лібретоцентричний ухил у дисертації Фан Сінсюаня є відчутним і безумовно переважає значення музичного аналізу.

Серед дослідницьких стратегій, які пропонує сучасний порівняльний метод, виділена самостійна проблема перекладу. В творах Ш. Гуно і Ж. Пресгурвіка інтерпретація літературного джерела відбулася шляхом його перекладення мовою опери, з одного боку, і мюзиклу, – з іншого. Тому першочерговим завданням для авторів названих творів була власна інтерпретація обраних жанрів. Адже в авторській творчості жанри теж стають об'єктами індивідуальної інтерпретації. Отже, опера середини ХІХ століття і мюзикл початку ХХІ-го повинні були пройти випробування на відповідність художньому світу, стилістиці і поетиці, притаманних шекспірівському твору і феномену шекспірівського театру у цілому. Дисертант визначає таку відповідність терміном *шекспіросфера*, яку розуміє як досягнення близькості картини світу авторів і творчості геніального англійського драматурга. Однак у самій роботі не розшифровується докладно, у яких випадках можна дійсно говорити про цю близькість. Він на торкається також впливу на процес інтерпретації жанрової традиції певної історичної доби і комплексу вимог, які висував кожен з використаних жанрів.

Однак Фан Сінсіань розуміє вплив на загальну концепцію твору перекладу не у широкому, а у більш конкретному сенсі. Так, він докладно зупиняється в дисертації на тексті лібрето мюзиклу Пресгурвіка і прискіпливо порівнює французький оригінал з перекладом двох сучасних російських авторів. При цьому він доводить, що в російському перекладі з'являються нові смислові відтінки. Коли ж йдеться про оперу Ш. Гуно, поетичний текст лібрето як такий не привертає його увагу, не оцінюється специфіка звучання французької мови у порівнянні з англійським оригіналом і мовою Шекспіра. Автор дисертації старанно акцентує лише структурні перепланування і фабульні відмінності лібрето опери з розвитком подій у трагедії Шекспіра. І при цьому називаються результати таких відмінностей, а самі вони не пояснюються оперною жанровою специфікою. Тож жанровий контекст в дисертації врахований явно недостатньо, а при аналізі твору Ж. Пресгурвіка не висвітлений у проблемному ключі. Якщо ж ми послухаємо музику цього твору і подивимося якусь із сучасних його

постановок, то зрозуміємо, що мюзикл сучасного французького автора цілком належить до сфери масової культури. З такими критеріями до нього і варто було би підходити навіть при характеристиці лише сюжетного викладу. Про порівняння характеру і драматургічних функцій *музики* Ш. Гуно і Ж.Пресгурвіка, на моє переконання, взагалі не може йти мова, бо їх твори належить до сфер академічної, з одного боку, і масової культури, – з іншого. А це означає, що як музиканти автори вирішували в кожному випадку різні художні завдання, а професійні фундаменти, на якому зростала їх музика, також є абсолютно різним.

Однак повертаюся безпосередньо до тексту дисертації. Автор піднімає по ходу викладу матеріалу багато різних питань, які намагається детально опрацювати. Спирається також на теорії суміжних дисциплін і демонструє яскраве асоціативне мислення, здатність бачити спільність, здавалося б, зовсім різних явищ. Інколи такі асоціації заводять його далеко і виростають в окремі острівці тексту. Це робить сам текст дещо строкатим, у зв'язку із чим і у мене виникла своя асоціація з клаптиковими ковдрами орловських міщанок, про які так мальовничо писав у своїх картинах Микола Лесков.

Як вже говорилося, головний акцент робиться в дисертації на сюжеті, в якому представлена поза історична «вічна» тема, основана на архетипових схемах і ситуаціях. Використовуючи термін К. Юнга архетип, дисертант не чітко відокремлює його від більш складного поняття символу. Архетипове, узагальнене, первинне Фан Сінсюань прагне віднайти і у Шекспіра, і у його численних послідовників та інтерпретаторів. За індивідуальною неповторністю кожного випадку він виявляє типові рішення, загальні формули, універсальні категорії. Попри те, що дисертант справедливо говорить про явища різних часів як діалог у великому історичному часі і спирається при цьому на М. Бахтіна, його більше цікавлять не перетворення і зміни, не унікальні художні феномени, а спільна основа всіх історій про заборонене кохання і його ствердження як головної життєвої цінності. Він робить висновок, що у всіх побудованих за цією схемою сюжетах колізія життя-смерть завершується катартичним *Liebestod*. У

зв'язку із зосередженістю дисертанта на «вічних» сюжетах поряд з історію веронських закоханих з'являються у його роботі докладні посилання на таких персонажів, як Фауст і Дон Жуан, згадуються присвячені їм твори і наукові праці, а також виникають паралелі із сюжетами деяких вагнерівських опер.

Що стосується Дон Жуана і Фауста, ці образи набагато складніші, ніж юні герої трагедії Шекспіра, і це неможливо не враховувати. Звідти і різна структура пов'язаних з цими героями сюжетів. Як зазначав відомий російський вчений, автор фундаментальної історичної поетики та дослідних блукаючих сюжетів А. Н. Веселовський, порівнювати варто не сюжети, які мають складну не одночленну конфігурацію мотивів, а самі мотиви, з яких вони складаються. В сюжетах використовується комбінація різних мотивів, а при їх існуванні у великому часі культури змінюється загальна кількість і взаємодія таких мотивів. На важливість одного такого мотиву, дисертантом не врахованого, я зверну його увагу. Йде мова про заборону фамільярного або суто раціонального ставлення до тайнства смерті. За своє кощунство на цвинтарі і виклик на вечерю пам'ятника Командора розплатився Дон Жуан. На подібну небезпечну маніпуляцію пішов також патер Лоренцо, коли запропонував Джульєтті зімітувати її смерть. В цьому як раз і полягло принципове смислове значення образу Лоренцо як невід'ємної складової даного сюжету. Задаю дисертанту наступне питання: які спільні мотиви об'єднують історію веронських закоханих, з одного боку, і сюжети Дон Жуана і Фауста, – з іншого?

А тепер кілька слів про загально розповсюджений мотив заборони, який в оперному мистецтві з'являється вже у першому популярному оперному сюжеті, історії про Орфея та Еврідіку. В різних сюжетах мотив заборони виступає у найрізноманітніших версіях, серед іншого – у формі заборони на кохання або ж забороненого кохання. У переважній більшості випадків цю заборону коханці свідомо або мимоволі порушують. Моральні оцінки такого вчинку бувають різними, і вони зовсім не однозначні, навіть коли йдеться про подружню зраду. В останніх випадках варто говорити про певну поза особову провину. Маємо на увазі історії про Паоло і Франческу, про Тристана та Ізольду, Пелеаса і

Мелізанду. Це стосується і вагнерівської Зіглінди. Вона вважає себе грішницею не тому, що втекла з дома Хундінга, а що жила з грубим, духовно чужим їй чоловіком без кохання. По різному оцінюють цю ситуацію Вотан і Фріка. А симпатії автора твору і глядачів, звичайно, знаходяться на боці Зігмунда і Зіглінди, а не Хундінга і Фріки.

Я згадує про це у зв'язку із тим, що дисертант характеризує ніби то внесений абатом Гуно в його оперу релігійний мотив і при цьому дуже прямолінійно застосовує моральну оцінку факту самогубства юних героїв, спираючись на християнську релігійну ортодоксію. За його словами, перед тим, як спільно померти, Ромео і Джульєтта встигають в опері розкаятися у своєму вчинку. Розкаялися, але виправити щось було вже неможливо. Таке трактування релігійної складової опери Ш. Гуно виглядає надзвичайно наївно. Адже мова йде про художню правду, а не про дидактичний повчальний жанр. У молодій парі, яка опинилася в жахливих умовах могильного склепу, не було ніякої альтернативи, коли з'ясувалося, що план Лоренцо зруйнувала непередбачена випадковість. Вони, так би мовити, вже занадто далеко зайшли. Обоє встигли порушити заборони, які офіційна мораль вважає не менш серйозними, ніж заборона на самогубство. Це і вимога шанувати батьків своїх, і таємний шлюб, і особливо порушення заповіді «Не вбий!», яке стало причиною переломної події – вигнання Ромео з Верони. Нарешті це імітація смерті, на яку пішла Джульєтта. Церковний суд, особливо у часи інквізиції, точно не пробачив би юній парі такі провини.

І ще одне зауваження хочу зробити. Фан Сінсюань постійно звертається в дисертації до праць своєї наставниці і говорить про наслідування їх ідей та окремих положень. Занадто багато місця тут одержують не завжди мотивовані посилання і різні виходи на Вагнера, пов'язані з вагнерівськими науковими розробками О.П. Шаповал. При прочитанні дисертаційного тексту він моментами навіть набуває вигляду простого реферування її розробок. Тому я задаю дисертанту питання ще раз чітко розділити: 1) - ключові ідей, підказані

працями О.П. Шаповал, які одержали в дисертації подальший розвиток, 2) - самостійну наукову проблематику його роботи, яка не перетинається напряму з проблематикою і концепціями досліджень наукової керівниці.

У підсумку свого відгуку даю в цілому позитивну оцінку дисертації Фан Сінсюаня, враховуючи її проблемний і дискусійний характер, використані сучасні міждисциплінарні наукові підходи, захоплений різноплановий історичний матеріал, апробовані різні ракурси аналізу багатовимірного впливу трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» на галузь світового музичного театру. В публікаціях автора висвітлені основні ідеї і матеріал роботи. Все це дозволяє стверджувати, що дисертація Фан Сінсюаня «Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка» відповідає вимогам до наукових праць, представлених на пошук наукового ступеня доктора філософії, а її автор заслуговує цього ступеня.



Черкашина-Губаренко Марина Романівна,
доктор мист., професор,
дійсний член НАМ України,
професор кафедри історії світової музики
НМАУ ім. П. Чайковського

Підпис Черкашина-Губаренко М.Р.
Засвідчую: начальник загального відділу
Національної музичної академії
України імені П.І. Чайковського. 0685