

Відгук доктора мистецтвознавства Терещенко А. К. на дисертацію Лі Міна «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень», подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00 03 – Музичне мистецтво.

Предметом дисертаційної роботи, яку ми сьогодні розглядаємо, є оперне мистецтво двох найбільших світових цивілізацій - Китаю та Європи, досліджене в контексті взаємовпливу та взаємозбагачення творчості та виконавства. Зазначимо, що музично-театральна культура з давніх давен є традиційною, особливо важливою складовою національної культури Китаю, її джерела сягають давніх релігійних культів, придворних церемоній та народних обрядових свят. Дисертант, спираючись на численні наукові джерела, стосовні походження китайського музично-театрального мистецтва, зокрема на фундаментальну працю У Сінь Лея «Історичний трактат про китайське театральне мистецтво», визначає його історію, що сягає тисячоліть, при цьому його офіційне становлення припадає на період правління династії Сун, тобто на XII століття, коли на півдні Китаю усталюються так звана «змішана драма» *цзацзюй* та «південна драма *наньсі*, в яких вже послідовно виявлено основні ознаки музично-театрального жанру. В XVI столітті у південно-східній частині Китаю утверджується різновид драми *куньцюй* (театр на килимі, тобто елітний театр для багатих людей), що вже в XVI-XVII століттях, у порівнянні з народними простими «вульгарними» виставами визначається загальнонаціональним жанром, демонструючи канонізовану музичну і сценічну форму.

Генезу подальшого розвитку китайської музичної драми, вже більш докладно дисертант продовжує від кінця XVIII століття, коли усталюється провідний жанр китайського традиційного музичного театру, так звана «столична драма», або «Пекінська опер» *цзінцзюй*, в якій спів, вокал стає визначальним. Саме в цьому жанрі, на матеріалі вже конкретних найбільш популярних, дуже різних за змістом і характером творів («Використання східного вітру», «П'яна наложниця», «Ганьлуський храм», «Гора азалій» та інші) Лі Мін прослідковує паралелі між формою та семантикою китайської та італійської операми.

Посилаючись на працю Жуань Юнчєня «Вокальне мистецтво Пекінської опери», Лі Мін визначає важливу роль в цьому жанрі оперного вокалу. «Коли емоційний стан актора переходить у свою найвищу емоційну фазу: радість - у захват, гнів - у ненависть, печаль - у страждання, переляк - у напругу всіх сил, все це повинно виражатися звуком. Співу віддається найвищий прояв почуттів, саме

спів утворює емоційну та епічно-розповідну тканину вистави» (с. 107). І саме «через спів виявляється індивідуальне бачення і талант артиста» (110). При цьому дисертант, за класифікацією Лянь Юнь розглядає також типи звукоутворення, визначені відповідними характеристиками оперних персонажів: природний звук, фальцет, бас, високий звук тощо.

Щодо амплуа, то традиційні персонажі мають кілька різновидів: старий чоловік, парубок, чоловік-воїн, літня жінка, молода дівчина тощо. До кінця XIX століття жіночі ролі виконували чоловіки, перша театральна трупа, до складу якої входили актриси-жінки, сформувалася у цей час в Шанхаї.

Під час знайомства з дисертацією Лі Міна, мене вразив огром, заявленої проблематики в сучасному науковому дискурсі китайських та європейських, зокрема й українських дослідників. І не лише колосальним обсягом музикознавчого матеріалу, спрямованого на теоретичне опрацювання «європейсько-азіатського» діалогу в музичному, зокрема, оперному мистецтві, але й чіткою і логічно продуманою класифікацією цього матеріалу. Теоретичні засади цієї класифікації (визначені в авторефераті на с.5-6) охоплюють як аналіз окремих оперних творів європейських та китайських композиторів, так і аналіз паралелей та розбіжностей у їх публічних презентаціях, а також загальну, філософсько-культурологічну та музикознавчу проблематику: контекст взаємовідображень китайського орієнталізму та європейського оперного мистецтва, вплив символізму китайської міфології на оперне виконавство, висвітлення еволюції китайського музично-театрального стилю та роль у цьому процесі європейської опери.

Лі Мін докладно аналізує сучасний музикознавчий дискурс досліджень так званого «китайського стилю» *шинуазрі*, - умовну стилізацію китайської екзотики, притаманну загалом європейській культурі цього часу, зокрема, вельми помітну в декоративному оформленні, в пластичних мистецтвах, в металі та емалі, в парковому дизайні тощо. Зазначимо, що дисертант вперше в українському музикознавстві розширює проблемне значення поняття *шинуазрі*, екстраполюючи його до аналітичних досліджень музичної, зокрема, оперної творчості.

Загалом, у дисертаційному тексті джерелознавчий аспект та огляд літератури займає понад 50 сторінок. І все ж Лі Мін знаходить для свого дослідження не лише актуальну, але й майже не розроблену у вітчизняному музикознавстві проблематику оперології (користуюся терміном дисертанта), визначену взаємовідображенням Сходу та Заходу в оперному мистецтві культурного поля Європи та Китаю.

Якщо у ХХ столітті проблематику, пов'язану з культурою Китаю, розглядали в Європі, зокрема й в Україні, переважно філософи та синологи - філологі-сходознавці, то вже у нашому столітті, в результаті нелегкої і копіткої праці музикознавчих та культурологічних кафедр спеціалізованих музичних вишів, музикознавство демонструє вже солідний тезаурус наукових статей, монографій, кандидатських і докторських дисертаційних праць, у яких порушується найрізноманітніша проблематика музичної культури країн Сходу, зокрема, Китаю. Цей доробок, підготовлений здебільшого пошукувачами Китаю, які, збагативши на спеціальних курсах знання російської або української мов, навчаючись в музичних академіях і, після одержання диплому про вищу освіту, продовжили свій професійний вишкіл у магістратурі, аспірантурі, або, навіть, в докторантурі. Тобто, після довгих років копіткої праці, отримали можливість завершити свої професійні досягнення в дисертаційних, успішно захищених наукових працях. У цій ситуації, вітчизняне музикознавство також поповнюється новими знаннями: про духовні традиції Сходу, побут та культуру географічно далеких країн, їх мистецтво, зокрема музичне, що поєднує традиційні національні ознаки та інновації, пов'язані, переважно, із сучасними досягненнями різних стильових спрямувань композиторської та виконавської творчості країн Європи та Америки.

Міжкультурні взаємини між Європою та Китаєм, в проекції на музичну творчість, зокрема оперного жанру, мають довгу історію. Історичну генезу синхроніки Схід-Захід в музичних процесах європейського та китайського Середньовіччя, Ренесансу, Нового часу та Сучасності (VI - XXI ст.), досліджену у філософсько-культурологічному та мистецько-творчому ракурсах у сучасних наукових працях, зокрема в докторській дисертації китайського музикознавця Лю Бінцяна, Лі Мін конкретизує поглибленим розглядом найважливішого, а головне найбільш показового в процесі взаємовідображень творчості Сходу й Заходу музично-театрального, зокрема, оперного жанру. До того ж, дисертант, концентрує увагу саме на аналітичних студіях оперних творів Європи і Китаю та їх сценічному представленні від кінця XVIII століття, тобто періоду, коли на базі традиційної китайської театральної культури формуються головні прикмети, стосовні форми, семантики, зокрема інтонаційності, а також сценічних амплуа, художнього оформлення та інших ознак так званої пекінської опери (цзінцзюй). Автор відзначає, що саме в цей час усталюються також такі жанрові ознаки цієї опери, як символічність, традиційна умовність образів та дій, а також синтетичність, в плані суміщення різних мистецьких видів (окрім іманентної для музичного театру музично-вербальної складової, важливого значення набуває суто акторське представлення, хореографія, акробатика, циркові та бойові

мистецтва тощо). У подальшому розгляді заявленої проблематики дисертант доводить, що саме ці ознаки в період кінця XVIII - першої половини XX століть суттєво впливатимуть на весь розвиток китайського національного музично-театрального і, врешті, оперного мистецтва. У цьому процесі Лі Мін констатує вже значний вплив європейської культури, зокрема, європейського оперного мистецтва, ознайомленню з яким значною мірою посприяла історико-політична та культурна ситуація в країні.

На початку XX століття, після проголошення у 1912 році Китайської республіки міжнаціональні культурні зв'язки країн Європи і Китаю помітно активізуються. Завдяки, подальшій плідній багаторічній діяльності Шанхайської, Пекінської консерваторій та інших музично-педагогічних закладів країни, що від 20-х років минулого століття вже були орієнтовані на досягнення європейської культури, зокрема здобутки Росії, своєї сусідки та союзниці у протистояннях із Японією, процес мистецької інтеграції демонструє вже відчутні результати. Особливо помітно динаміку цього процесу виявляє музичне виконавство, зокрема в жанрі оперного мистецтва. Модель європейської оперної вистави, вже сформована в європейській культурі у різноманітних різновидах, а також відповідні європейські традиції співу досить органічно інтегруються до культурного простору Китаю. Оскільки простір цей є значним і неоднозначним в культурних пріоритетах, дисертант наголошує, що в нових умовах дещо трансформовані ознаки європейських класичних оперних зразків, не втрачаючи при цьому своїх іманентних якостей, демонструють нові прикмети, визначені традиційними музично-театральними особливостями конкретних регіонів побутування.

За таких умов виникає необхідність дослідження діахронності мистецьких явищ в історичному розвитку світової культури, що базується на гегелівському уявленні про «дух епохи» і знаходить продовження в працях М. Конрада, Л. Гумільова, О. Лосева та інших науковців, концепції яких спрямовані на виявлення синхронії творчих процесів у культурах різних країн та континентів, а також фазовості у розвитку відповідних змін художньо-естетичних та жанрових засад, що створює реальні умови не лише для видозміни стильових спрямувань, але й появи щоразу нових жанрових пріоритетів.

У роботі Лі Міна, процеси, стосовні музично-театральних жанрів, тематики, образності, інтонаційного висловлювання та інших ознак китайської культури більш послідовно простежуються від часу Просвітництва. Досліджується взаємодія європейського та китайського в комічній опері Х.-В. Глюка «Китайки» (можна було б згадати ще розгорнуту сцену в китайському стилі в театральній виставі Генрі Персела «Королева фей»). У XIX столітті автор приділяє особливу

увагу стилізованій в китайському стилі романтичній опері Д. Обера «Бронзовий кінь», на лібрето Скріба. Лі Мін наводить в роботі мало відомі у вітчизняній літературі факти, щодо постановки цієї опери в позаминулому столітті в Театрі-цирку в Санк-Петербурзі, за участю відомих виконавців О. Петрова та українського співака Семена Гулака-Артемівського (посилаючись на спогади Тараса Шевченка, наведені у його «Щоденнику», процитовані в дослідженні літературознавця П. Жура «Праці та дні Кобзаря»). годом ця опера була поставлена в Москві (Новий театр, 1900 рік). Через 20 років, знову у Петрограді оперу відновлює К. Марджанов для відкриття сезону заснованого ним театру комічної опери (дисертант зазначає, що саме репетицію цієї вистави відвідав Б. Асаф'єв).

На початку ХХ століття аналізується витончена стилізація східних мотивів в опері «Соловей» І. Стравинського, за «китайською» казкою Християна Андерсена та опера Дж. Пуччіні «Турандот», за п'єсою К. Гоцці, у якій композитор використовує фольклорний матеріал Китаю, зокрема, характерну для східних культур пентатоніку та специфічний, властивий китайській культурі, вельми колоритний інструментарій. Можна було б згадати ще німецьку неокласичну версію цього сюжету, здійснену Феручо Бузоні, а також музично-сценічні твори французьких композиторів Ш. Лекока, Ф. Легара та інших композиторів епохи романтизму, в яких порушується тематика та образність Китаю, або інспіруються характерні прикмети традиційної театральної культури країн Сходу.

Окремий підрозділ в роботі Лі Міна присвячено розгляду рецепції в музичній культурі Китаю європейської оперної творчості в контексті взаємовідображень їх сучасних інтерпретацій в театрах Китаю та Європи.

Першою європейською оперою в Китаї була популярна в Європі «Добра дочка» італійця Н. Піччіні, створена на лібрето К. Гольдоні (1760р.), поставлена в палаці Китайського імператора гастролуючою трупю. І хоча китайською аудиторією вона важко сприймалася (незнання мови виконання, «чужий» інтонаційно-мелодичний стрій, екзотичні персонажі тощо), перший крок було зроблено. В дисертації з'ясовуються історичні події та політичні обставини, що посприяли подальшому впровадженню європейської опери до культурного обігу Китаю, коли іноземні підприємці обладнали в складському приміщенні в Шанхаї «Імператорський театр», у якому ставилися європейські опери (китайці називали їх *янсі* – «екзотична драма»). Однак, пройшло майже століття, поки в Китаї, хоча й з купюрами були поставлені опери Дж. Верді («Трубадур», а згодом, «Травіата» та «Сицилійська вечірня» та «Ріголетто») та Г. Доніцетті («Дон Паскуале» та «Лючія

ді Ламмермур»). А невдовзі, вже на початку ХХ століття Шанхайська оперна асоціація завдяки творчій діяльності німецького композитора і диригента Рудольфа Бака ставить опери Р. Вагнера («Тангейзер», «Перстень нібелунгів», не відомо тільки чи всю тетралогію, чи окремі її частини?).

У дисертації відзначено суттєвий вплив на розвиток оперного мистецтва Китаю радянської влади (відкриття в 1927 році першого в Китаї оперного театру в Харбіні, куди радянська влада командирє ушавлених митців: диригента А. Пазовського та знаменитого, особливо популярного на той час тенора Сергія Лемешева. Доказом успішної роботи радянських митців у Китаї стали понад тридцять постановок знаних європейських опер.

Досліджено також участь в китайському культуротворенні українських співаків. Зазначено, що в Шанхаї було створено «Товариство українських артистів, членами якого були співаки та актори (очолював це товариство співак і режисер Л. Гайдаров.) А наприкінці ХХ століття було засновано «Українське культурно-просвітницьке товариство імені М. Лисенка» (його ще називали «Українська оперно-драматична трупа імені Миколи Лисенка»). В період 1941-1942 років українська трупа ставить низку європейських опер, серед інших, «Фауст» Ш. Гуно, з Ф. Шаляпіним у ролі Мефістофеля.

У 1933 році в Шанхаї було засновано, на зразок київського артистичного клубу, авторитетне мистецьке товариство російських емігрантів «Хлам» (художники, літератори, артисти, музиканти), що проіснувало вісім років. Автор також зазначає, що лише в Харбіні, у 30-х роках працювало кілька оперних труп, в одній із них були поставлені опери «Пікова дама» П. Чайковського та «Іван Сусанін» М. Глинки, за участю у заглавній ролі Федора Шаляпіна.

Дисертант наголошує, що після утворення КНР, вже у ХХ – ХХІ століттях в комуністичному Китаї, на базі здобутків світової оперної творчості активно розвивається власне національне оперне мистецтво. Оперний жанр, дисертант визначає його як «китайська опера європейського типу» стає дуже популярним. У різних сучасних дослідженнях цей жанр називають по різному: «китайська національна опера», «китайська сучасна опера» тощо. Однак, як зазначає Лі Мін, від назви жанру його сутність не змінюється. Головним є те, що у його основу творить органічне поєднання ознак китайських та європейських традицій.

Формування та розвиток цього оперного жанру в роботі систематизовано відповідною періодизацією, що включає: етап зародження та початкового розвитку (30-і роки минулого століття); доба активного формування жанру у воєнному періоді (1937 - 1949 роки), поява першої національної опери «Сива

дівчина» та період так званої культурної революції, коли розвиток європейського мистецтва загалом був припинений; доба нового розквіту, що включає період активної вестернізації (1980 – 1990 роки). Серед найбільш знаних в Китаї оперних творів цього періоду в дисертації розглянуто «Рівнину» Цзінь Цяна, «Вей Бацзінь» Чень Цзи, «Скорбота про тих, що пішли» Ші Гуаннаня та інші твори досліджуваного жанру, у яких особливо примітним стає міксування китайської та європейської традиції.

В останньому третьому розділі розглянуто окремі європейські оперні твори, семантика яких виявляє особливо помітний вплив орієнтальної, зокрема й китайської тематики. У першому підрозділі – це «Китаянки» К. В. Глюка та вже згадувана комічна опера Д. Обера «Бронзовий кінь» (визначена Б. Асаф'євим, як опера-казка), у яких ознаки «китайського» (*шинуазрі*) відчутні як стилізація екзотики Сходу.

Докладно проаналізовано в роботі також опери І. Стравинського «Соловей» та «Турандот» Дж. Пуччіні, в яких ознаки Сходу (*шинуазрі* - китайського) не лише виявлені у змісті, образності, але й у позначеній витонченою стилізацією семантиці (сюди Лі Мін залучає пентатоніку, характерну для китайської музики орнаментику, темброво-фонічні ефекти оркестровки тощо), що демонструє високий рівень цього спрямування в європейській музиці ХХ століття.

Десять наступних років уже ХХ століття (2000 - 2010), визначені автором як сучасний період, позначений впливом глобалізації, характерним поєднанням різних жанрових традицій світового оперного мистецтва. Доречно, що кожен із зазначених періодів розглядається в роботі із залученням аналізу найбільш прикметних творчих здобутків китайських композиторів.

У сучасному періоді розглянуто нові версії опери «Турандот» Дж. Пуччіні, створені відомим італійським композитором Лучано Беріо (новий варіант фіналу) та китайським композитором Хао Вейям, який залучає до дії нові персонажі й також змістовно-драматургічно переосмислює фінал опери, завершуючи її духовним прозрінням героїні.

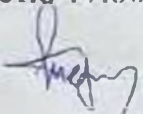
Окремо досліджується в дисертації виконавський аспект, сучасне сценічне втілення оперної творчості на китайській та європейській сценах. В процесі розгляду цих двох спрямувань сучасного китайського оперного театру, відбувається згадуваний дисертантом розподіл репертуару на національний китайський та іноземний.

Лі Мін порівнює три сценічних версії вистави «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (в Китайській національній опері Пекіна (2014 рік), в нью-йоркській Метрополітен

Опера та в Михайлівському театрі в Санкт-Петербурзі) і приходять висновку щодо особливостей її прочитання та реалізації, особливо відзначаючи властиві китайській інтерпретації, яку виконували найкращі китайські співаки, вокалісти, виховані, переважно, не лише за кордоном, але й в консерваторіях Пекіну та Шанхаю, лауреати Міжнародних конкурсів, солісти європейських театрів та Метрополітен-Опера, національні ментальні ознаки, а також присутність в режисерському прочитанні російської вистави елементів китайського стилю, що й підтверджує правомірність у дослідженні в дисертації важливе значення в розвитку оперного жанру взаємовідображення ознак Сходу та Заходу, Китаю та Європи. Для подальшої дискусії – кілька запитань до дисертанта:

1. В роботі згадується, але не розглядається опера Ц. Кюї «Син Мандарина». Чи можна залучити цю оперу до творів, написаних у китайському стилі (шинуазрі)?
2. Чи відомі Вам ще оперні твори європейських композиторів на сюжет про Турандот, окрім опери Дж. Пуччіні?
3. Чи є у К. В. Глюка ще сценічні твори, написані на орієнтальну тематику?
4. Як ви оцінюєте сучасний стан оперної культури в Китаї?

Озвучені питання, аж ніяк не закреслюють загального позитивного враження від роботи. Наукова новизна, оригінальність проблематики, професійні підходи до її вирішення, практична спрямованість дослідження достатньо аргументовані сукупністю викладу та змістом висновків. Автореферат і належні публікації відповідають змісту дисертації. Робота китайського дослідника задовольняє вимоги, що пред'являються до дисертаційних праць. Її автор, Лі Мін заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво.


ТЕРЕЩЕНКО А. К. -
 доктор мистецтвознавства, професор,
 член-кореспондент НАМ України,
 професор кафедри музичного виховання
 Київського університету театру,
 кіно і телебачення ім. І. П. Карпенка-Карого

Підпис *А. К. Терещенко*
ЗАСВІДЧУЮ

*Проректор
з наукової
роботи*



ч
Г. Д. Миленька