

ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію
ЛЮ ЦЗЯНЬ
«ЖАНРОВИЙ ІНВАРІАНТ БРОДВЕЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ
НА РУБЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТТЯ»,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
доктора філософії
галузі знань 02 – «Культура і мистецтво»,
спеціальності 025 – «Музичне мистецтво»

Серед широкого жанрового розмаїття сучасного музично-драматичного театру мюзикл виступає найбільш популярним жанром, який через свою видовищність, яскравість та зрозумілість музичної мови завжди викликає зацікавленість аудиторії. Саме тому мюзикли часто визначають репертуарні уподобання театрів та практично завжди збирають повні зали. Уявлення про мюзикл як про «легкий», «розважальний» та «масовий жанр», яке затвердилося у класичній жанровій ієрархії європейського музичного мистецтва, тим не менш, не знімає питання про художньо-естетичну своєрідність та багатоскладовість синтетичної природи мюзиклу.

Класичний мюзикл представляє собою сценічний твір, у якому композиційно поєднані сольні вокальні номери, розмовні діалогічні та хорові фрагменти, інструментальне звучання та хореографічні елементи. Одною з найяскравіших ознак мюзиклу є динамічність сюжету та насиченість дією, яка «тримає» глядача, захопивши його увагу. Деякі дослідники пояснюють популярність мюзиклу співзвучністю його художньої ідеї принципу «кліпової» свідомості сучасного глядача, що дозволяє активно сприймати динамічне та яскраве видовище мюзиклу з його сильною внутрішньою енергетикою.

Від своїх первинних джерел мюзикл розвивався як виключно жанр масової популярної культури, що втілює ідею «ідеального» життя –

яскравого, красивого, щасливого. Саме ця жанрова установка на художню реалізацію «позитивного світосприйняття» зумовила специфічний жанровий канон мюзиклу, сформований на підґрунті американської культури. Народжений наприкінці XIX століття як жанр розважальний, мюзикл перетворився на показовий жанр масової культури, але, з другої половини минулого століття, заявив про себе і як про серйозне мистецтво, здатне розмовляти про «великі» теми на власній музичній мові, більш доступній, порівняно, наприклад, з академічним оперним мистецтвом. «Легкість» та «розважальність» мюзиклу, без сумніву, визначають його жанрову специфіку, але лише на перший погляд виступають його провідними стильовими ознаками. Усі історія розвитку жанру говорить про принципову складність поетики мюзиклу.

Дуже цікавою та вельми доцільною, з точки зору «впускання» мюзиклу до родини академічних музичних жанрів, є формулювання жанрового інваріанту, що запропоноване у рецензованому дослідженні, вивчається як своєрідне «ядро» впізнавання та виокремлення мюзиклу з багатьох форм сценічно-музичних творів. До вже відомих моделей інваріантів та взагалі роздумів мистецтвознавців на цю тему у дисертації додаються цікаві подробиці, які, на перший погляд, можуть й не видаватися такими важливими, але, у своїй сукупності, надають можливість безпомилково впізнавати означений жанр.

Найближчим «родичом» мюзиклу дисертант вважає оперу, хоча «класичний» жанровий канон мюзиклу середини XX століття спирався більшою мірою на хореографічну дію; саме танцювально-хореографічні форми тривалий період залишались визначальною ознакою жанру. Підтвердженням цього є величезна кількість зірок Бродвею, які вийшли саме з жанрової сфери балету, а не з опери або оперети.

Але, погоджуючись з акцентами жанрового інваріанту, запропонованого у дослідженні, визнаємо, що мюзикл за останні 20-30 років дуже змінився. Змінилися смислові та музичні акценти, змінилася соціальна

спрямованість жанру – мюзикл більш не працює на занурення у «казку», а, як майже усі сценічні жанри сьогодення, став «відображенням» реального життя, майже відхиливши магістральну функцію мистецтва – виховання людини прекрасним; замість цього пропонується концепція «людини з натовпу» – твори мистецтва підтримують як найвищу цінність особистісне «Я», яким би воно не було.

Визначення жанрового інваріанту – це крок до занурення у специфіку художньої поетики мюзиклу, причому, підкреслимо – занурення наукового, музикознавчого. Таке препарування жанрових особливостей, структурування художніх засобів, на перший погляд, виглядає як «вивірення алгеброю гармонії». Але, мені, як людині, яка значну частину життя працювала на професійному театральному *виробництві* (наголошую саме на такому формулюванні), ця робота здається вельми корисною. Тому що знаю, що для того, щоб творчий продукт «відбувся», потрібна не тільки творча енергія, але й свідомо творча організація.

Підтримую дистанціювання дисертанта від поняття «канон» й акцентування та розробку саме поняття «жанрового інваріанту мюзиклу». У науковому полі поняття «жанрового канону» сприймається як остаточна й обмежена форма, на кшталт «традиціоналізації» – як певна зупинка у процесі розвитку жанру.

Дослідження ж пропонує розглядати жанровий інваріант як певну модель вибудовування музично-сценічного твору в жанрі мюзиклу. Згодна! Цей жанр не може бути «канонізованим», в усякому разі у сучасних умовах, тому що на сьогодні сам процес створення мюзиклу, як творчого продукту, відповідає скоріш правилам відтворення сучасного шоу, а не сталого театального взірця: й у структурі постановочних алгоритмів; й на рівні виконавських уподобань та акцентів; й на рівні партитурних особливостей – колі підключаються нові стилі та нові звукові спектри. Інваріант мюзиклу сформувався як відображення взаємодії з соціально-економічним середовищем, тому що диктує інваріант не композитор, а продюсер, а

композитор та актори його втілюють (на відміну від співвідношення даних функціональних постатей в академічних жанрах – де переважає первісність авторського матеріалу, вторинність втілення).

Стосовно мюзиклу, не можна ставити крапку в узагальненні розвитку, тому що цей розвиток, як постійне «обростання» новими ознаками, новаціями та інноваціями є, на наш погляд, так би мовити, родовою ознакою мюзиклу. Підтвердження цьому ми бачимо практично у кожному новому творі цього жанру, який продовжує своє формування практично у нас на очах, вбираючи усі ознаки часу. Вважаю, що таке формування та переформатування, у залежності від, наприклад, національних музичних та театральних традицій, у найближчому майбутньому буде тривати та надавати як глядачеві, так й музичній науковій спільноті, предмети для роздумів та спорів.

Метою дослідження зазначено виявлення специфіки втілення жанрового інваріанту бродвейського мюзиклу в творах кінця XX – початку XXI століття. У відповідності цієї до мети було поставлено і вирішено низку завдань, основним з яких виступає визначення структури жанрового інваріанту мюзиклу.

Спираючись на визначення жанрового інваріанту, запропонованого стосовно оперного жанру (а саме: алгоритми розвитку матеріалу + спектр музичних засобів вираження) автором виявлені та обґрунтовані більш дрібні структурні подробиці, як в алгоритмах розвитку музично-драматургічного матеріалу, так й у засобах музичного вираження. Наприклад, тематичні арії структуровано за змістовним навантаженням, що дозволяє дослідити загальну тенденцію розвитку не тільки музичного матеріалу мюзиклу, але й його сюжетної канви.

В процесі розкриття жанрового інваріанту мюзиклу виявлені цікаві структурні, семантичні і лексичні елементи, такі як:

- 1) вторинне, «ресайклінгове» лібрето, яке і є драмою, що підпорядковується принципам трифазності сюжету, експозиції простих

персонажів в простих ситуаціях, «видобування драми» з розповіді, використання близької глядачу сучасної лексики;

2) двоактна структура з більшим першим та меншим другим актом.

3) драматургічні акценти на початку першої дії, її фіналу та останніх хвилинах шоу;

4) репризність як специфічний принцип, реалізований в тому, що пропонується називати системою реприз – поверненням раніше використаного музичного матеріалу в новому контексті;

5) тематична уніфікація, лейтмотивність – принцип, який ілюструє зв'язок з європейською оперною драмою;

6) визначена внутрішня структура, що спирається на типові номери, які можна періодично ідентифікувати навіть у тих мюзиклах, де їх характер завуальований – «чарівні пісні», балади, монологи, «Я хочу», пісні, балети, комічні номери, пісні-скоромовки, а також відкриваючі, установчі номери і «піснями 11-ї години», сегвеї і *underscore*» (див. стор.202-203).

У Першому розділі, на мій погляд, досить переконливо означено усю проблематику «маловивченого» та «малоузгодженого» поля дослідження мюзиклу. Представлено досить різні за мотивацією, структуруванням та розумінням аналітичні спостереження та теоретичні узагальнення щодо тих чи інших сторін жанру.

Виходячи з цього, вважаю розумним фокусування автора на певному історичному періоді та формулювання жанрового інваріанту саме з цих позицій, тому що різноманітність та «демократичність» жанру не дозволяє виявити ідеальну модель мюзиклу – вона завжди буде відзначатися певною перевагою окремих елементів та незначністю інших у кожному творі.

У Другому розділі подано музикознавчий аналіз драматургічної структури та музичного матеріалу мюзиклів, що базуються на вторинному «ресайклінговому» лібрето. Дуже докладно подано «перетворення» у мюзиклах «*Rent*» Дж. Ларсона (1996) та «*Аїда*» Е. Джона (2000) відомих сюжетів та смислового навантаження персонажів; подано аналіз музичного

матеріалу – специфіки оркестровки та її ролі у смисловому та стилістичному компоненті; висвітлено специфіку втілення тематичних арок (що заявлено як один з елементів жанрового інваріанту); з'ясовано специфіку форм вокальних номерів та ролі розмовного компоненту в обох творах.

Третій розділ дослідження присвячений особливостям лібрето та композиції мюзиклу «*Wicked*» С. Шварца (2003) та «*Next to Normal*» Т. Кітта (2009) – трактуванню сольних і ансамблевих номерів, форми сцен, функцій тематичних арок (реприз), стилістичним особливостям партитури, ролі стійких мотивних комплексів, а також ролі інструментальних тембрів, як у втіленні «фантастичної сфери», так і в загальній драматургії твору.

Практично, другий та третій розділи втілюють докладний аналіз усіх структурних складових жанрового інваріанту мюзиклу на конкретних прикладах. Цікаво, що критерієм розподілу творів по розділах виступила саме літературна складова – перша ознака жанрового інваріанту. Сподіваюсь, що у подальших дослідженнях таку ж пильну увагу отримає, наприклад, внутрішня структура, заснована на «типових» номерах мюзиклу. Ця тема була б дуже цікавою та корисною для осмислення специфіки музичної драматургії мюзиклу.

Складність аналізу представленого музичного матеріалу полягає в тому, що практично неможливо узагальнити ознаки поданих мюзиклів, як чітке наслідування усіх складових запропонованого жанрового інваріанту. Це не є недоліком роботи автора, але є ще одним відображенням «пластичності» жанру, його неусталеності та, можна навіть сказати, мюзиклової «традиції порушення» чіткої структури жанрового інваріанту, перетягування у той чи інший бік, збільшення чи зменшення питомої ваги того чи іншого компоненту. Поданий аналіз яскраво ілюструє цю різноманітність всередині жанру.

Важливо, що інваріантність мюзиклу сформульовано з опорою на визначальну художню основу мюзиклу – музичну драматургію. Запропонована дослідницька модель це яскраво підтверджує.

Однак, виникли деякі запитання, що потребують пояснення:

1. У висновках до Першого розділу, на стор. 70, Ви зазначаєте, що «компоненти бродвейського мюзиклу – кількість персонажів, хор (чи його відсутність), інструментальний склад (від рок-ансамблю до академічного оркестру або їх поєднань) відзначаються варіативністю і по-різному інтерпретуються в окремих творах, при цьому не втрачаючи спорідненість із жанровим інваріантом». Поясніть, будь ласка, яким саме чином зазначені компоненти сприяють виявленню жанрового інваріанту мюзиклу?

2. В аналізі матеріалу мюзиклів Ви часто звертаєтесь до принципу бінарності, парності – це проявляється у формулюванні ознак структури – симетрії актів, акцентуванні принципу репризності у музичній драматургії та визначенні дуету провідним структурним елементом мюзиклу. Так, у Третьому розділі, на стор. 207, Ви зазначаєте, що «відповідно до жанрового інваріанту, саме дует виступає провідним структурним елементом мюзиклу», але одночасно у розділі Другому, на стор.132, зазначаєте, що, наприклад, в «Аїді» Е. Джона (2000) відбувається «порушення принципу бінарності, парності, та пріоритету набуває сольний номер». Це дозволяє Вам говорити про наявність індивідуальних композиційно-драматургічних рішень. Частково погоджуюсь. Якщо структурними елементами Ви визначаєте саме дует або сольний номер, чому увагою обійдені хоріві номери та балетні дивертисменти, які у традиції мюзиклу відіграють дуже значну роль? Які, на Ваш погляд, музичні або драматургічні ознаки, можливо й смислове навантаження, несе така категорія як структурний елемент музичної драматургії мюзиклу?

3. Сферою варіативності в жанрі мюзиклу Ви зазначаєте інструментальний склад та оркестровку (стор 208). Таким чином, Ви зазначаєте певну композиційну складову жанрового інваріанту

мюзиклу як варіативну сферу, відмовляючи у подібній внутрішній динаміці іншим складовим. Чи можна представити усі складові жанрового інваріанту мюзиклу як варіативні та у яких межах? Поясніть, будь ласка, Вашу позицію з цього приводу.

Хочу також висловити певні зауваження:

1. Вважаю, що до структури жанрового інваріанту варто було б включити акцентування виконавських способів вираження та звернути увагу на висвітлення соціального сучасного «тавра» мистецтва – зосередження героя на собі як центрі подій та Всесвіту; на відміну від більш традиційної актантно-подієвої матриці драматичного сценічного твору.

2. На стор.56 пріоритет музичного біту в речитативних сценах заявлено як ознаку мюзиклів ХХІ століття. Не можу погодитись, тому що вважаю ритмічну пульсацію – первісність ритму у всій музично-драматургічній тканині мюзиклу – апріорі однією з визначальних рис жанру.

Підсумовуючи, зазначимо, що концептуально обґрунтоване дослідження Лю Цзяня позбавлене серйозних недоліків, здатних перешкоджати сприйняттю викладу матеріалу. Наголошуючи на високому фаховому рівні рецензованого дослідження, зазначу, що мої питання та зауваження, насамперед, зумовлені живим інтересом до цієї дисертації і матимуть, швидше, характер рекомендацій і побажань – отож не впливатимуть на позитивний відгук у цілому.

З огляду на вищезазначене, дисертаційне дослідження Лю Цзяня вважаю своєчасним та доречним.

Структура дисертаційного дослідження, змістовне наповнення та послідовність викладення переконливі: зрозуміло сформульовані мета

дослідження, завдання та висновки. Жодних порушень академічної доброчесності у дослідженні не виявлено.

Представлена дисертантом теоретична модель жанрового інваріанту дозволяє аналізувати жанр мюзиклу як систему, що ґрунтується на структурних літературних, композиційних принципах побудови музично-сценічного продукту.

Тож завершуючи, зазначу, дисертація Лю Цзяня переконливо узагальнює результати поставлених завдань. Тому не має жодних сумнівів у повній відповідності даної праці вимогам МОН України до досліджень з музикознавчого напрямку. Усі публікації відповідають обраній темі дослідження.

Отже, Лю Цзянь цілком заслуговує на присвоєння наукового ступеня доктора філософії галузі знань 02 – «Культура і мистецтво», спеціальності 025 – «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
народна артистка України,
проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи,
професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
Оганезова-Григоренко О.В.