ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

ЧЖАН ЦЗУНЖУЙ

«НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. НА ПРИКЛАДІ ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ»

представлену до захисту на здобуття наукового ступеня

доктора філософії

галузі знань 02 – «Культура і мистецтво»,

спеціальності 025 – «Музичне мистецтво»

У сучасному мистецькому просторі спостерігається підвищений інтерес до специфіки східного мистецтва та, зокрема, до взаємодії – конфліктності та одночасно взаємозбагачення – культурних концепцій Заходу та Сходу. Саме з цієї, багато в чому парадоксальної, єдності я виходила при аналізі та оцінці дисертаційного дослідження. Хочу зазначити, що робота виявилася для мене дуже цікавою та дуже корисною не тільки з точки зору наданої дисертанткою інформації та мистецтвознавчих підходів, а й з точки зору практичного вирішення певних вокальних проблем китайських студентів-вокалістів.

Отже, у Першому розділі роботи представлений докладний аналіз досліджень у заявленій галузі. Вельми багатобічною є характеристика вокально-методичного надбання Китаю у різні історичні періоди, при різних правлячих династіях. Показовим є те, що усі запропоновані та методично зорієнтовані «описи» ґрунтуються насамперед на архетипових ознаках східного світосприйняття та на притаманному саме самобутній китайській культурі системі світогляду.

Цікавим та досить показовим є наголос на розбіжностях вокального розуміння у європейській та китайській культурах, що втілюються у специфіці вокального виконавства (с.56-57). Якщо у європейській вокалізації увага зосереджені на звуці, а потім – на смислі («музика скаже все і навіть більше» – звідси особлива увага до музичного тексту та музичної інтонації), то у китайській вокальній методиці – звук народжується із смислу, який закладено у словесно-поетичному тексті (музика народжується із словесно-поетичного смислу), що пояснює велику питому вагу імпровізаційності, передбаченої національним вокальним виконавством.

Дуже слушним для вокалістів виявляється смислове акцентування вербальної складової, яка у європейському вокальному виконавстві часто обійдена увагою як самих вокалістів, так й режисерів опери та, навіть,

викладачів співу. Взагалі, цитати-пояснення щодо основ вокалізації та вокального дихання, наведені у дисертації, є досить корисними для методичних засад вокальної творчості. Спираючись на досвід викладання співу, зазначу, що при поясненні студентам технологічних прийомів, краще за все діють та розуміються образні пояснення. Така форма впливу є більш ефективною, ніж математична схема пояснення технічних вокальних прийомів у європейському вокальному надбанні.

У дисертації наголошується на природному зв'язку співу та руху, що відображує синергетичний підхід до розуміння явища. Зауважимо, що на Сході такий підхід століттями пронизував усі аспекти життя, у тому числі й культуру співу.

Специфічні виконавські особливості китайського вокального мистецтва зазначені як такі, що продиктовані пошуком єдності та сумісної доцільності «сенсотворення через емоційно-вербальну наповненість» (стор.61), саме цим роз'яснено залежність втілення мелодики від тембру, а відбиття динаміки та швидкості – через вербальні чинники виконання.

Цікавим є запропонований погляд на вокально-пластичну єдність як на «фреймову структуру», притаманну національній китайській вокальній традиції. На мій погляд, даний підхід дозволяє надати структурованої основи такій визначальній рисі китайського вокального мистецтва, як імпровізаційності, сприяє визначенню процесуальних особливостей співу. Розумію, що такий підхід використовується саме для наближення та пояснення нашому європейському матеріалізованому сприйняттю специфіки китайської вокальної методології. До речі, такий підхід пояснює та виправдовує запропонований у дисертації аналіз китайської опери як музично-сценічної драми.

Дуже цікавими є висновки щодо такої тембральної особливості китайської вокальної творчості, як відображення голосом природних звуків та тембрів, що в європейському оперному вокальному виконавстві відсутня. Таке використання голосу у західному мистецтві присутнє лише у жанрах, які знаходяться на перехресті вокального та сценічно-драматичного мистецтва: мюзикл, музична вистава та драматична вистава з музикою.

Представлена у дисертаційному дискурсі й така показова складова китайського вокального мистецтва, як «вокальна мораль» (стор.64), зовсім відсутня у західному полі. До речі, хотілося б більш розгорнутого пояснення цієї складової.

У роботі Чжан Цзунжуй надається також обґрунтування значущості вокальної складової китайського мистецтва як специфічного відбиття національної філософії та національної ментальності; наголошу на саме

«китайських» ознаках: лінеарність музичного мислення – як відбиття національної філософії; тяжіння до евфемізму – як специфічна складова та специфічне вокальне вміння (відображення голосом невокальних звуків); бінарність мелодійної лінії – як єдність фіксованої нотації та імпровізаційності; а також вокально-пластична синтетичність – як взаємопроникнення вокального та вербального.

Отже, специфіку національного вокального мистецтва сформульовано як «баланс музичної лексики з діалектизмом технічних та емоційних складових музичного мистецтва Китаю з позицій конфуціанства» (стор.66).

У другому розділі нашій увазі представлено ретельний огляд витоків китайської музичної драми, її історичної генези та національної самобутності. Дуже цікавим постає історичний аналіз особливостей китайського театрального мистецтва у різні епохи, за яким висвітлено специфіку кожної історично-мистецької доби Китаю.

Всі історичні екскурси, уся логіка роздумів та висновків, запропонованих у дисертації, враховують та роблять зрозумілим для нас, європейців, багатошаровість, синергетичність – навіть, у певному розумінні, метафізичну єдність – усіх явищ організації життя, притаманні Китаю, де усі прояви мистецького кола пояснюються та подаються з глибоким розумінням специфіки національної ментальності, яка мов би збирає усі буттєві феномени в єдиній площині та глибоко розуміє як природній зв'язок кожної частини цієї єдності з усіма проявами життя.

Переконливими представляються висновки автора про корінні розбіжності у мистецькій ментальності Китаю та театральної традиції Європи. При тому, що подається багато матеріалу, який підтверджує спільні риси театральності та світської мистецької діяльності Заходу та Китаю, як то – релігійні витоки усіх музичних та видовищних проявів, синтетичність будь-якої мистецької дії та інше, автор на базі чіткого формулювання та опису типових особливостей традиційного театру (стор.72-75) робить глобальний висновок (який на наш погляд, є доречним та значущим) про те, що «традиційний китайський театр під глибинним впливом національної культури та естетичних традицій так і не ступив на шлях реалістичності, але проклав свій власний своєрідний символічного відбиття реального життя» (стор. 74), на відміну від західної театральної традиції, яка через своє світовідчуття стало «прихильником» реалістичності, часто навіть надмірної реалістичності у мистецтві.

Явище умовності обґрунтовано як базову модель традиційного китайського театру (стор.75-76). Цікавим є те, що такі прояви театральної умовності традиційного китайського театру, які заявлені у дисертації –

умовність сценічного простору, «ігрища із часом» сценічній дії, структура п'єси, амплуа акторів, специфіка гриму та інш. – є й у західному театральному мистецтві. Однак своє втілення та часткове визнання ці риси театральної умовності набули лише у XX столітті, на відміну від традиційного китайського театру, який розквітав ще із стародавніх часів саме у такій формі.

Отже, автор робить висновок про те, що комплексність, віртуальність та умовність театрального мистецтва є квінтесенцією естетичних ідей китайської традиційної культури (стор.76).

Якісно структуровано думку автора про регіонально-історичний контекст становлення китайського традиційного театру. У другому розділі подано майже покрокове викладення історичних змін у організації, структурних показниках та художніх особливостях цього процесу. Такий історично-смисловий аналіз зростання та формування театрального мистецтва Китаю, на наш погляд, є актуальним та переконливим.

Варто звернути увагу і на опис акторських амплуа, що сформувалися у певний період у південному та північному театрах Китаю (стор. 80-83). Хоча вони дещо розрізняються за класифікаціями та структурою, але все ж обидві системи амплуа передбачають жорсткі рамки «вербально-вокальних та фізично-пластичних складових, що розроблені до дрібніших нюансів». Ці амплуа та вимоги до них дуже нагадують розділення за амплуа, що описані Вс. Мейєрхольдом. Вони мають такі ж докладні та чітко виписані ознаки: за характером персонажів, їх смисловим навантаженням і дієвим завданням у п'єсі та навіть за їх зовнішністю. Цікаво, що саме «школа» Мейєрхольда у західній театральній традиції відкрила супер-умовність театральної дії та манери роботи акторів.

Автором дисертації переконливо доводиться необхідність формування музичної характеристики персонажу у співі – як такої що відображує смислові зміни образу впродовж сценічної дії. Отже, лейтмотивна складова (мовою західного мистецтва) для традиційного театру Китаю є відбиттям у мистецькому просторі китайської філософської налаштованості на світосприйняття як процесуальності (стор.84), на відміну від європейської налаштованості на фіксований результат. Таким чином, показано, що лейтмотивна система у китайському театрі має не тільки структурно-музичне походження, але й цілком відповідає національній ментальності.

Також переконливо представлений аналіз поєднання типових рис драматургічного будування сценічної дії північного та південного театрів Китаю у структурованій формі музично-драматичного матеріалу – чуаньці (стор. 85-86). Така форма демонструє музичні новації, які значно впливають

на розуміння амплуа у китайському театрі та навіть перетворюють вокально-музичні та інструментальні форми виразовості, притаманні тим чи іншим регіональним традиціям.

З розгорнутого історичного аналізу регіональних театральних традицій автором зроблено слушний висновок про те, що «регіональні види театрів, відповідно до їх історико-культурного розвитку, склали міцний базис для розвитку вокально-сценічного мистецтва Китаю» (стор.92).

У другому параграфі другого розділу подано ретельний аналіз характеристик Пекінської опери як історичного здобутку і музично-театрального явища з особою структурою та стильовими ознаками, що увібрав в себе усі надбання національної музично-сценічної традиції – «найскладніший культурний код, який… безпомилково упізнається китайцями та є украй важким для розпізнавання представниками інших культур» (стор.95).

Дуже корисним для хоча б часткового проникнення у «світ» китайської опери є поданий детальний аналіз структури амплуа акторів, який включає в себе не тільки відомості про смислове навантаження кожного амплуа у Пекінській опері, але й, що для нас є вельми цікавим, виразових прийомів кожного типу амплуа – будь-то техніка співу або ж пластична складова.

Подано навіть опис двох видів гриму у Китайській опері: звичайний та висхідний, який є прикладним втіленням символізму, своєрідним візуальним запереченням «звичайності» сприйняття Всесвіту, притаманним китайському мистецтву взагалі, де кожен колір, кожна рисочка має своє глибоке смислове наповнення. Також підкреслено суворе дотримання національних традицій у мистецтві, навіть у покрої та кольорі костюмів.

Звісно, особливої уваги заслуговує аналіз вокальної складової Пекінської опери. Поряд з описом характерних рис китайського традиційного співу (стор.100), який є досить відмінним від розуміння вокалу європейськими артистами, подано розуміння співу, можна сказати, як загально-духовної дії, «єдності Інь і Ян». Виходячи з цього, можна припустити, що вокал та речитативи у Пекінській опері використовуються як інструменти акцентуації у загальній драматургічній тканині вистави актантних завдань різних за амплуа персонажів. Таке явище дещо перегукується з європейським розумінням смислового навантаження в музичній виставі, зокрема в опері, кожного тембру-амплуа.

Показовим є те, що, за словами, автора, спів у виставі виникає тільки тоді, коли напруга почуттів сягає вищого рівня. Як не згадати європейські музично-драматичні вистави, у яких герої починають висловлюватись за допомогою музики також при досягненні емоційної кульмінації. Акцент на

інтонаційної гнучкості голосу актора (у розумінні того, що інтонаційна барва – це смисловий підтекст), як головному інструменті втілення вокалістом змістовних смислових завдань музики, наводить на думку про паралелі зі специфікою інтонаційного співу, притаманного виставам у жанрі мюзиклу. Вираз «інтонаційний малюнок», який застосовується автором для опису специфіки інтонування акторів Пекінської опери, з моєї точки зору, є слушним, зрозумілим та осмисленим, особливо для виконавців-практиків.

Аналіз дисертантом музичної побудови вокальної партії в арії, як такої, що народжена мовою інтонації (стор. 104), відповідає витокам китайського вокального музикування, що виросло та теренах національного поетизованого тексту. Значення у китайській опері декламації та розгалуження її видів відносно зображення кожного типу амплуа, підтверджує глибоку синергетичну багатошаровість вокальної традиції Китаю. Така спорідненість та глибинна єдність вокально-поетичних традицій ще раз підтверджує вислів автора про те, що «Пекінська опера є специфічним жанром мистецтва, що встановив міцні зв'язки з давніми китайськими традиціями дійсності, має довгу історію існування» (стор. 93), є «квінтесенцією стародавньої китайської культури» (стор. 94).

Пластична складова у Пекінські опері, як вона описана дисертантом, на мій погляд тяжіє не до веристської парадигми у становленні китайської опери, а пояснюється національним «загостренням» сприйняття світу через відчуття навколишнього простору як цільної тканини життя, де людина є не центром, а часткою цієї тканини. Така установка зумовлює підхід до вербальних проявів актора як до свідомого використання природних механізмів узгодження зовнішнього та внутрішнього у людській природі. На наш погляд, найближчим до такого розуміння природи актора у європейській практиці був Михайло Чехов, який у якості методу психологічної механіки актора запропонував та розвинув метод «психологічного жесту», як інтуїтивної реакції на враження. Так, й пластична складова Пекінської опери – «мистецтво жестикуляції» (стор. 106) – виступає у якості інструменту смислової виразовості. До речі, згадала М. Чехова для того, щоб з боку європейської ментальності краще зрозуміти психологічні механізми творчого процесу актора у китайській національній театральній традиції.

Надзвичайно цікавим є представлений аналіз оркестру Пекінської опери зі всіма особливостями національних музичних інструментів та принципами їх використання у музично-смисловому контексті вистави (стор.106-111). Також представлено особливості драматургічної основи вистави, з урахуванням національних літературних традицій (стор. 111).

Поданий у дисертації опис основ національної акторської системи – «чотири прийоми і чотири вміння», наводить на усвідомлення того, що у китайському театрі синтетичність актора є невід'ємною частиною національної традиції. Наголошу також на тому, що якщо у європейському театрі синтетичність артиста позиціонує акторський дар як окремий елемент системи, то у китайський національній театральній традиції дещо інше структурування так званих професійно-важливих якостей артиста.

Згідно з національними основами акторської системи Китаю, усі вміння – спів, декламування, перетворення та жестикуляція – є проявами-інструментами акторського дару. Отже, акторський дар у китайській традиції виступає як матриця усієї структури професійного апарату артиста. На відміну від європейської традиції, де, завдяки жанровій спеціалізації (окремо вокальній, опера; окремо пластичній, балет: окремо акторській, драма), складові таланту артистів різних жанрів є вельми відмінними.

Як справедливо зазначено автором, у акторській грі китайців задіяні «нероздільні складові біоніки людини» (стор.115), що є відображенням філософсько-естетичного сприйняття, притаманного китайській національній традиції. І це є дуже відмінним від європейської традиції, акцент якої – індивідуалізація, що знаходить своє втілення у формуванні й структурації певних здатностей та здібностей, визначених жанровою спеціалізацією митця. І це ще раз підкреслює розбіжності світовідчуття представників Сходу та Заходу, що неодмінно проявляються в усіх сферах життя, зокрема, у мистецтві.

У третьому розділі представлено особливості театральної дії Пекінської опери та її реалізації на конкретних прикладах. Показано своєрідність взаємодії мистецтв, зокрема незлиття окремих складових акторської майстерності, одночасно – їх нероздільність, та незмінність театральних традицій у різних проявах.

Цікавим є бачення автором дисертації акторської гри китайських виконавців як авторської майстерності (стор. 120). Вважаю, що під авторським компонентом мається на увазі включення в усю систему традиційної китайської майстерності «чотирьох вмінь, чотирьох прийомів» особистісної складової актора.

Дуже слушною та своєчасною є думка про те, що «техніка оволодіння голосом у Пекінській опері нічого спільного не має із західною «постановкою» голосу: акторські зусилля спрямовані не на розкриття унікальних вокальних можливостей даного співака, а на створення естетичних фарб вокальної палітри амплуа» (стор. 123). Це повертає нас до первісного призначення вокалу, як інструменту, завдяки якому співак

виражає себе та задум автора. Ця проблема дуже яскраво проявляється у вокальній освіті сьогодення – в погоні за зовнішніми атрибутами, такими як, насамперед, сила голосу та інші, суто вокальні аспекти, європейська співацька спільнота майже втратила розуміння того, що голос є не результатом, а інструментом досягнення результату. Вважаю, що європейським вокалістам та викладачам вокалу цікаво було б ознайомитися з приведеною у роботі категорією юань – естетичний закон звуку (стор. 124-125) – та іншими наведеними системами навчання вокалу та розуміння вокалу. Отже, естетичним стандартом китайської вокальної музики є передача унікальної емоційної думки за допомогою лірики та звуку (стор.127).

До достоїнств роботи варто віднести також розвинений аналіз специфіки академічної вокальної школи Китаю та традиційних національних вокальних шкіл (стор.124-135); аналіз визначних вистав, в якому показано шлях Пекінської музичної драми у культурно-історичному, музично-стилістичному та професійно-виконавському напрямах й призначеннях.

Незважаючи здійснений у дисертації багатобічний цікавий аналіз, доцільно поставити автору роботи декілька запитань:

1. У своєму дослідження у третьому розділі Ви обговорюєте революційну оперу, визначаючи її саме так, а чи відомий Вам термін янбан сі?

2. У третьому розділі Ви справедливо вказуєте на зміни у змістовому наповненні оперних вистав, лібрето, формі, композиції зразкових революційних опер, а які ще характерні ознаки Ви могли б додати?

3. Ви достатньо повно розкрили тему вокально- сценічного мистецтва на прикладі генези та розвитку Пекінської опери. Чи розглядали Ви шляхи поширення пекінської опери у світовому контексті?

4. У своїй роботі Ви аналізуєте творчість Тан Дуна, як представника «Нової хвилі»; скажіть, будь ласка, що Вам відомо – або чи відомо Вам – про «органічну музику» у його творчості?

Підсумовуючи, зазначу, що концептуально обґрунтоване дослідження Чжан Цзунжуй позбавлене серйозних недоліків, здатних перешкоджати сприйняттю концепції праці та способу викладу матеріалу. Наголошуючи на високому фаховому рівні та величезному об’ємі інформативно-аналітичного матеріалу рецензованого дослідження, зазначу, що мої питання зумовлені живим інтересом до цієї дисертації і не впливатимуть на позитивний відгук, у цілому.

Дисертаційне дослідження Чжан Цзунжуй вважаю своєчасним та доречним, як з точки зору історично-музикознавчого осмислення розвитку китайської опери, так і з точки зору викладення та пояснення суто прикладних аспектів вокально-сценічної специфіки національного мистецтва.

Структура дисертаційного дослідження, змістовне наповнення та послідовність викладення переконливі: зрозуміло сформульовані мета дослідження, завдання та висновки. Жодних порушень академічної доброчесності у дослідженні не виявлено.

Завершуючи, зазначу, що дисертація Чжан Цзунжуй переконливо узагальнює результати поставлених завдань. Тому не має жодних сумнівів у повній відповідності даної праці вимогам МОН України до досліджень з музикознавчого напряму. Усі публікації відповідають обраній темі дослідження.

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