

ВІДГУК ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА

на дисертацію Гнатюк Дар'ї Олександрівни

«Оперна творчість Го Веньцзіна: традиції та новаторство»

на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Синологічна оперологія – один із напрямів сучасного українського музикознавства – переживає процеси поглиблення і розширення наукової проблематики. Якщо до недавнього часу у вітчизняній науці представниками цього дослідницького напрямку були переважно китайські аспіранти, дисертаціями котрих керували українські вчені, то сьогодні до числа представників синологічної оперології входять і українські дослідники. Долучення вітчизняних музикознавців до синологічної оперології свідчить про вкорінення даного наукового напрямку у структурі українського музикознавства, як і усвідомлення своєї рідної неповторної краси китайської опери у світовому контексті музично-театрального мистецтва.

До кола українських вчених, наукові інтереси котрих націлені на вивчення китайської опери, переконливо увійшла і Дар'я Олександрівна Гнатюк – авторка синологічно орієнтованого оперологічного дослідження.

«Вічні теми» сучасного українського музикознавства – взаємодія традицій і новаторства, діалог Схід-Захід – поширилися на синологічну оперологію. «Під грифом» названих тем відбуваються конференції і симпозіуми, складаються наукові збірки і колективні монографії, здійснюються численні дослідження. Саме у дослідницькому руслі традицій і новаторства знаходиться і дисертація п. Гнатюк, присвячена вивченню оперної творчості Го Веньцзіна. Обравши від початку безпрограшний, уславлений у десятиліттях науковий підхід, базований на встановленні

взаємодії традицій і новаторства, Дар'я Олександрівна гарантовано досягає таких результатів: тему дослідження вирізняє актуальність, а зміст дисертації вирізняє наукова новизна. Адже взаємодія традицій і новацій, іманентно властива сучасній китайській опері, знаходячи прояв у незлічених комбінаціях і варіаціях, прояв котрих обумовлений властивостями історичного етапу «реформ і відкритості», унікальністю художньої індивідуальності, можливостями жанро-стилю. Оскільки традиція у східній культурі має надзвичайно вагоме значення, впливаючи на подальші метаморфози розвитку художніх явищ, націленість на визначення ролі усталених у століттях музично-театральних принципів, взаємодіючих в оперній творчості Го Веньцзіна з новаторськими відкриттями, обумовлює актуальність теми дисертації Д. Гнатюк.

Наукова новизна дослідження Дар'ї Гнатюк полягає у системному дослідженні оперного доробку Го Веньцзіна, встановленні ролі творчості композитора в оперному мистецтві Китаю, розкритті сутності процесів інтеграції національних китайських традицій і західних інновацій в оперному мистецтві композитора. Ґрунтовний аналіз стилістики, принципів тембрової драматургії, засад формування полінаціонального оркестру, з'ясування особливостей інтонаційної основи вокальних партій, встановлення специфіки функціонування ефекту відчуження в операх Го Веньцзіна засвідчують: дисертанткою успішно досягнені основні завдання дослідження.

Якими же шляхами рухається думка дисертантки? Яким чином розподіляється матеріал дослідження по структурних «блоках» аналізованої дисертаційної роботи?

Розділ 1 «Аспекти розвитку сучасного оперного мистецтва Китаю» містить історико-теоретичні засади дослідження. Дисертація Д. Гнатюк базована на вагомому теоретичному ґрунті, що сприяє узагальненню сутності традиції як одного з ключових слів роботи. До тексту дисертації залучені фундаментальні вчення і концепції, серед котрих – інтегральний

традиціоналізм Рене Генона – цього «інтелектуального дива з часів Середньовіччя» (за визначенням Мішель Вальзан), примордіалізм Едварда Шилза, герменевтичний підхід до осмислення культурної спадщини, розроблений Сергієм Борисовичем Кримським. Аналіз наведених наукових концепцій дозволив дослідниці визначити те розуміння традиції, яке постане змістовною основою дослідження. Отже, П. Гнатюк тлумачить традицію як каркас та дійову об'єднуючу силу для національних утворень, «як духовно-практичні набутки спільноти, що передаються з покоління до покоління», які «осмислюються у зв'язку із сучасною цивілізаційною парадигмою та здатні наповнювати вітальним потенціалом відносини між людиною і буттям» (с. 32).

Подальша організація Розділу 1 скерована дедуктивною логікою, що спостерігається у переході дослідницької думки від узагальнення до розгляду феномену традиції у національному китайському музичному контексті межі тисячоліть (підрозділ 1.2), його проявами у китайській традиційній (1.3) і європейській орієнтованій (1.4) операх.

Розділи 2 і 3 націлені на вивчення оперної творчості Го Веньціна. Дисертантка цілком обґрунтовано розподіляє оперну творчість композитора на дві гілки: аранжовані китайські традиційні опери (2 Розділ) і оригінальні опери європейського зразка (3 Розділ).

Вивчення Розділу 2 «Твори китайської традиційної опери у новаторській трактовці Го Веньціна» надало опоненту можливості дійти висновку щодо нескінченності процесу оновлення освячених історію традицій у сучасній оперній культурі Піднебесної.

Як головне наукове досягнення Розділу 2 постає встановлення дослідницею характеру співвідношення традиційного і новаторського у китайських традиційних операх («Павільйон Фенікс» і «Жага буденного життя»), аранжованих композитором для постановки на сучасних оперних сценах (у тому числі, і західних). Підрозділи 2.3 і 2.4. містять значну наукову новизну у контексті сучасної української синологічної оперології.

Розглядаючи оперні аранжування Го Веньцзіна, дисертантка відзначає, зокрема, тонкощі традиційної ієрогліфічної нотації і результати її поєднання з нотацією європейською, наслідки взаємодії вокалу і інструментарію різних типів, результати поєднання сучасних композиторських технік і музичних особливостей національного фольклору. Важливими видаються спостереження дисертантки щодо встановлення різниці між актороцентричною моделлю, властивою традиційній китайській опері (с. 112), і опері європейської як «території», на просторах котрої повною мірою проявляється всевладність режисера.

Враховуючи відзначену диспозицію, прошу дисертантку пояснити, якою мірою зберігається актороцентрична модель у процесі постановки китайських опер європейського зразка і яким чином відзначена модель взаємодіє із «режисцентризмом» сучасної західної опери?

У Розділі 3 «Перетворення елементів китайського традиційного мистецтва в оригінальних операх Го Веньцзіна» дисертантка аналізує камерні музично-театральні твори «Вовче селище», «Нічний бенкет», «Поет Лі Бай», зосереджуючи увагу на автентичності звукового образу промовленого китайського слова, природної семантики, метафоричності музичної мови, а також своєрідності структури персонажної системи, властивостях оркестру полінаціонального типу.

Наявність спільного підходу до вивчення оригінальних опер Го Веньцзіна взаємодіє із встановленням художньої специфіки кожної з них. Експресивна камерна опера «Вовче селище» (її літературне джерело – шедевр Лу Сіня «Щоденник божевільного») розглядається як втілення театального експерименту, про що свідчать аналіз створеного композитором полінаціонального типу оркестру, музичні особливості розкриття вкрай складного емоційного стану головного героя.

В аналізі опери «Нічний бенкет» на особливу увагу заслуговує віднайдення дисертанткою проявів естетики китайського живопису, мотивів

конфуціанського та даоського походження, встановлення ознак ознак нелінійної драматургії, які впливають на формування художньої концепції музично-сценічного твору.

У результаті аналізу опери «Поет Лі Бай» дослідниця встановлює форми існування традиційного китайського мистецтва у межах сучасної музичної драми; вивчає багатоаспектну метафоричність музичної мови, специфіку персонажної системи, класифікує способи функціонування ефекту відчуження у композиції опери, розкриває особливості відтворення абстрактних ідей в оперній драматургії. Важливим спостереженням дисертантки постає визначення циклічності (категорії східної філософії) як структурного принципу оперної композиції, що реалізується на філософсько-світоглядному, сюжетно-символічному, музично-драматичному та образно-комунікативному рівнях.

Позитивною ознакою дисертації Д. Гнатюк є широка джерельна база дослідження. Її складають аудіо- та відеозаписи і партитури п'яти досліджуваних опер, а також відеозаписи та аудіозаписи вистав традиційного китайського театру.

Додатки у дисертації Д. Гнатюк вирізняє висока інформаційна насиченість. Тут містяться лібрето обраних для аналізу опер *в авторському перекладі* (!), змістовне авторське Інтерв'ю дисертантки з Го Веньцзіном, роз'яснення щодо основних ієрогліфічних позначок групи ударних сичуанської традиційної опери. Звернення читача до матеріалів Додатків надає можливість переконатися не тільки у вірності положень дисертаційного тексту, але у відчутті оригінальну красу лібрето опер, як і логіку художнього мислення Го Веньцзіна.

Інформативна насиченість і наукова новизна положень дисертації Д. Гнатюк значною мірою обумовлені знанням дослідницею китайської (і старокитайської!) мови.

Загальною властивістю роботи Д. Гнатюк є наявність характерного для новітніх синологічно-оперологічних досліджень, виконаних в Україні, розгляду музично-театральних процесів у творчості Го Веньцзіна не тільки і не стільки з «євроцентристських висот» музикознавчої думки, скільки з аналітичних позицій, властивих китайській національній оперній культурі. Саме такий ракурс вивчення предмету дослідження (тобто, оперної творчості Го Веньцзіна) надає об'єктивності і актуальності поданим у роботі аналітичним положенням і висновкам.

Основні результати дисертаційної роботи Дар'ї Олександрівни Гнатюк, викладені у чотирьох одноосібних публікаціях у фахових виданнях, затверджених МОН України, розкривають зміст положень поданої на захист дисертації. Дослідження Д. О. Гнатюк не містить ознак порушення академічної доброчесності.

Неможливо не відзначити *меморіальну* властивість тексту дисертації. Своєрідною даниною пам'яті Учителю постає спирання п. Гнатюк на праці і концепцію В. Г. Москаленко (як це, наприклад, відбувається на 53-54 сторінках дослідження, або на сторінці 88), де авторка розглядає здійснене Го Веньцзіном аранжування вистав традиційної опери як приклад *комплексної інтерпретації*, теорія котрої розроблена класиком українського виконавського музикознавства. Важливим також постає здійсненне дисертанткою поширення досліджень визнаного українського інтерпретолога на дослідження китайського оперного мистецтва. Такий дослідницький ракурс засвідчує властивий вченню, розробленому професором В. Г. Москаленком, універсалізм.

Поряд із безумовним прийняттям загальної концепції і обґрунтованих положень і наукових результатів дисертації Дар'ї Олександрівни Гнатюк, відзначу *ряд полемічних положень дослідження, деякі з котрих супроводжені питаннями.*

1. Д. Гнатюк уводить до методологічної основи дослідження *методологічний підхід* (с. 22). У науковому контексті структурованої системи методології дослідження, уведення невизначеного методологічного підходу втрачає сенс. У системі методологічних підходів, призначення і зміст котрих понятійно визначені, неартикульований методологічний підхід перетворюється на свого роду «порожнє поняття», оскільки не містить націленості на розкриття жодної наукової задачі. Тобто, у структурі методологічної системи, розробленою претенденткою, необхідність методологічного підходу, сенс котрого полягає в аргументації необхідності розробки методологічної системи дослідження, втрачає сенс.

2. Глибоке вивчення концепту традиція (підрозділ 1.1), як і осмислення ролі національної традиції у творчості китайських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття (підрозділ 2.1), при відсутності аналогічних розробок дефініції новаторство, породжує закономірні *питання*: чому дисертантка не вважає за доцільне надати категоризацію поняття новаторство як парної категорії традиції? Чому теоретична сторона проблеми новаторства у творчості композиторів доби «реформ і відкритості» залишилася за лаштунками дисертаційної роботи? Адже, виходячи з формулювання теми дослідження, традиції і новаторство від початку тлумачні авторкою у діалектичній єдності. Так чим же обумовлена зазначена «диспропорція» у викладенні дослідницького матеріалу щодо взаємодії традицій і новаторства?

3. У Розділі 2, відтворюючи «власну модель інтеграції Го Веньцзіна», дисертантка зазначає, що інтеграційну модель композитора характеризує «не розчинення в глобальному мистецькому полі, а послідовне й глибоке вибудування національного культурного коду в міжнародний оперний дискурс», як і «збереження традиції через її оновлене звучання, донесене ... доступною, але автентичною мовою» (с. 69). Але дану інтеграційну модель, до речі, прекрасно описану в дисертації, сповідують, окрім Го Веньцзіна, і інші визначні оперні композитори сучасного Китаю, серед котрих – Тан Дун, Сан

Бо, Інь Цін, Вень Децін, Гуань Ся, Чжоу Сюєши. Отже, наведена у дослідженні п. Гнатюк інтегративна модель постає як загальна якість оперної творчості сучасних композиторів Китаю, а не як прерогатива і досягнення виключно Го Веньцзіна. Синтез традиційного і інноваційного, що відбувається у відзначених дисертанткою параметрах, має значення загального філософсько-художнього методу, властивого китайській опері європейського зразка «періоду реформ і відкритості».

Дисертантка відзначає, що Го Веньцзін розробляє *якісно новий рівень синтезу*, який визначається як *глибокий інтеркультурний синтез*, «в якому традиція не заперечується, а живе в нових формах, здатних до комунікації як у даному напрямку, так і глобальному художньому просторі» (с. 85). Складові інтеркультурного синтезу Го Веньцзіна – місцева традиційна китайська інтонація у сукупності із інтеграцією інноваційних рис сучасного постмодерного музичного простору. У цьому контексті слід зазначити, що синтез *«якісно нового рівню»*, де традиція постає не «як музейний експонат», але набуває трансформації «в межах сучасної художньої мови» (там само), чи навряд постає як унікальний творчий метод, властивий у сучасній китайській оперній культурі виключно Го Веньцзіну. Натомість, взаємодія традиційної місцевої інтонації і інновацій західного модерного мистецтва була задекларована як спосіб розвитку національного китайського мистецтва у добу, що передувала «культурній революції», набувши значення загального методу створення новітньої національної художньої творчості. Традиційне місцеве і постмодерне – типові елементи синтезу, характерні для новацій багатьох сучасників Го Веньцзіна. Так само, і «постійний контакт з традиційним музичним мистецтвом Китаю», визначений дисертанткою як «наскрізна лінія» і «концептуальна засада» мистецтва Го Веньцзіна (с. 83), не є чимось властивим виключно даному композитору, але постає як спільна типова властивість творчості багатьох митців сучасної Піднебесної. Причому новації подібного роду, сутність котрих полягає у збереженні безперервних зв'язків із традиційним мистецтвом Китаю, охоплює не тільки оперу, але і

жанри вокальної (перш за все, відзначу тут китайську мистецьку пісню) і інструментальної музики. Отже, синтез традиційного і інноваційного постає як загальний творчий метод, що об'єднує композиторів сучасного Китаю.

Виходячи із зазначених спільних властивостей опер китайських композиторів, створених у «добу реформ і відкритості», чи можливо наполягати на *унікальності* синтезу, властивого оперній творчості Го Веньцзіна? І якщо так, то *що саме* принципово відрізняє художні новації Го Веньцзіна на тлі загального китайського оперного контексту? Яким чином слід визначити «власний творчий метод» Го Веньцзіна і в чому полягає специфікація цього методу у порівнянні із оперними концепціями його сучасників?

Надання оперній творчості Го Веньцзіна виключного значення у контексті оперної культури сучасного Китаю, на думку опонента, слід пояснити тим, що для дисертантки обраний матеріал дослідження постає як єдина дослідницька «призма», крізь котру відкривається художній світ китайської опери. Такий погляд на строкатий світ китайської опери на сучасному етапі розвитку східної цивілізації обумовлює певну гіперболізацію і «унікалізацію» значення оперної творчості Го Веньцзіна.

4. Багаторівневість вирізняє структуру теоретичної бази дисертації, яка вбирає розгорнуту систему дослідницьких ракурсів. Поруч з тим, на думку опонента, доречним є розширення теоретичної бази дослідження за рахунок уведення робіт, що належать до синологічної оперології як наукового напрямку у структурі українського музикознавства. Посилання на роботи такого кшталту надало би авторці дисертації можливість співвідносити досягнення попередників у сфері синологічної оперології із власними спостереженнями. Наприклад, дослідниця приділяє увагу розгляду деяких питань амплуа і гриму у китайській традиційній опері (с. 48), які вже давно набули значення «загального місця» в українських синологічно-оперологічних працях. Крім того, відзначу, що в українській синологічній оперології існує декілька

періодизацій розвитку китайської опери, зокрема упродовж XX століття, але до жодної з них у відповідному розділі роботи дослідниця не звертається. Не згадує Д. Гнатюк і про наукові осмислення «мовних особливостей» китайських опер європейського зразку, які також вже поставали предметом дослідження в українській синологічній оперології. Уведення до тексту дисертації новітніх положень з синолоічно-оперологічних досліджень останніх років дозволило би дисертантці «вписати» результати власного труда конкретизувати і специфікувати «унікальність» деяких аналітичних спостережень, розглянути тему дослідження у більш широкому контексті ідей і проблем сучасної оперологічної синології.

5. Із тексту дисертації залишається не ясним, що саме має на увазі дисертантка під визначенням *паралельна драматургія*, властивості котрої спостережені в опері «Нічний бенкет» (С. 153). Адже паралельна драматургія у сценічному часопросторі оперної дії може втілюватися як через діяхронність (чергування) контрастних сцен, так і синхронність їх розгорнення у сценічному просторі, розподіленому на дві (або більше) площадки. В залежності від типу організації сценічної дії уможливорюються два види монтажно́ї драматургії – симультанний і вертикальний. Отже, питання: яким чином організована драматургія, яку дисертантка визначає як паралельну, в оперній дії «Нічного бенкету» – у синхронному чи діяхронному типі оформлення? І чи доречно тлумачити паралельну драматургію «Нічного бенкету» з точки зору драматургії монтажно́ї? І якщо так, то до якого типу монтажно́ї драматургії віднести паралельну драматургію «Нічного бенкету»?

6. Як мету дослідження авторка дисертації відзначає вияв *форм інтеграції* традиційної китайської опери і досягнень новітньої західної музики (с. 20). Але у тексті дисертації такі форми інтеграції не набули дефініції і диференціації. Тому вважаю за доцільне надати дисертантці можливість під час відкритого захисту визначити *конкретні* форми інтеграції традицій і новацій в оперній творчості Го Веньціна під час відкритого захисту.

ЗАГАЛЬНИЙ ВИСНОВОК щодо відповідності дисертаційного дослідження встановленим вимогам.

Вивчення тексту дисертаційної роботи Дар'ї Олександрівни Гнатюк надало можливість дійти висновку щодо того, що оперній творчості Го Веньцзіна притаманний глибокий філософський зміст, відтворення національної символіки, взаємодія традиційних музичних засобів музичної виразності і новаторських відкриттів, привнесених до національної опери з кола досягнень сучасного світового оперного мистецтва. Роботу претендентки вирізняють тонкі спостереження щодо логіки розвитку музичної дії в аналізованих операх, які свідчать про глибоке розуміння дисертанткою природи сучасної китайської опери.

Дисертація Д. Гнатюк – монографічне синологічно-оперологічне дослідження, тему котрого розкрито на основі глибокого всебічного вивчення оперної творчості видатного китайського композитора Го Веньцзіна.

Аналіз наукового тексту надає підстави дійти висновку, що дисертаційна робота Дар'ї Олександрівни Гнатюк «Оперна творчість Го Веньцзіна: традиції та новаторство», представлена на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», є оригінальним, самостійним, завершеним дослідженням, виконаним на високому теоретичному та методологічному рівні, що демонструє належний професійний рівень авторки, заслуговує на високу оцінку на підставі перспективності запропонованої дослідницької стратегії та новизни досягнених результатів.

Зміст, структура, наукова новизна, теоретична та практична значущість дисертації відповідають чинним вимогам пп. 6, 7, 8, 11 Постанови Кабінету Міністрів України від 12.01. 2022 № 4 «Про затвердження порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії» (зі змінами, внесеними згідно з

Постановою Кабінету Міністрів України № 341 від 21.03. 2022), а її авторка – Дар'я Олександрівна Гнатюк – заслуговує на присудження ступеня доктора філософії у галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 музичне мистецтво.

Офіційний опонент -

докторка мистецтвознавства, професорка,

професорка кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

Рощенко Олена Георгіївна