

ВІДГУК
офіційного опонента
кандидата культурології **Романенко Анастасії Романівни**
на дисертаційну роботу
ЛЯО МОЯ
на тему:
**«ФОРТЕПІАННИЙ КОНКУРС ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ
КУЛЬТУРИ КИТАЮ»**,
подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 034 «Культурологія»

У дисертаційному дослідженні Ляо Моя через призму таких культурно-історичних особливостей як поява на теренах Китаю європейського клавішного інструментарію (клавикорд (клавесин), орган, фісгармонія, фортепіано), формування фортепіанної виконавської школи й методики навчання гри на фортепіано, функціонування гастрольної концертної практики китайських піаністів, аналізу поняття «concursus» та його агонічної природи вибудовується авторська концепція фортепіанного конкурсу як «феномена сучасної китайської культури у контексті проблеми розвитку світового музично-конкурсного руху та рецепції європейської моделі міжнародних змагань піаністів» (С. 19).

Слід зауважити, що для представників Китаю з його глибинним філософсько-етичним підґрунтям, наприклад «конфуціанським» відношенням до музики як до важливої та невід'ємної частини виховного процесу, як певної вимоги до освіченої людини, фортепіано – це «експат», іноземний музичний інструмент, який став «символом нової музичної освіченості» (див.: [Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения. Южно-Российский музыкальный альманах. 2011.

№ 1. С. 59-68]), ознакою європеїзації китайського суспільства.

Загальний огляд теоретичного, історичного і практичного вимірів музично-конкурсного феномену дав можливість дисертантці встановити його характерні маркери (демократичність, масовість, культурозбереження, інноваційність), а також сутнісні риси (організаційна впорядкованість, регламентованість, періодичність, різновекторність цілей, багатofункціональність, складна поліетапна структура). Агональна природа музичного виконавства виступає каталізатором культуротворчих процесів, адже сприяє «креативному розвитку, руйнуванню інтерпретаційних шаблонів і стереотипів, винаходу оригінальних виконавських версій» (С. 73).

Дисертанткою осмислені різні приклади агону культурному простору східноазійського регіону, Китаю зокрема (перегони на човнах-драконах, бої цвіркунів, чайні змагання). Окремо розглядається активізація «ролі змагальності у суспільно-політичному, економічному і культурному функціонуванні китайського суспільства та зовнішньо-політичній діяльності країни на світовій арені» (С. 93), де утримання лідерських позицій важливе не лише в економічній сфері, але й в культурній шляхом перемог та енергійної діяльності, культурних здобутків та звершень китайських піаністів – одного із проявів «культурної дипломатії», культурної політики Китаю – політики «soft power (м'якої сили)», заснованої на «уникненні фізичного знищення супротивника, неминучого під час військових конфліктів» (там само).

Становлення системи навчання гри на фортепіано в

Китаї на фоні багатотисячолітньої історії китайської культури явилось блискавичним злетом. Популяризацію надбань західної культури і музичного мистецтва академічної традиції протягом XVII–XIX ст. проводили місіонери (спочатку католицькі, а з XIX ст. – протестантські). Згодом (у першій половині XX ст.) поширенням фортепіанної культури почали займатися емігранти й гастролери з країн Європи. Роль фортепіано загалом обмежувалася акомпанементом під час виконання священних піснеспівів. Захоплення цим музичним інструментом відбувалося «від імператорського двору і верхівки суспільства в столиці до широких верств населення в провінції» (С. 180).

Що ж сприяло стрімкому китайському фортепіанному «бумові», розбудові насиченого культурно-освітнього середовища? Глибоке бачення дисертантки з цього приводу спонукає нас осягнути структуру, стратегії розвитку системи фортепіанної освіти в Китаї. Так, китайську систему фортепіанної підготовки вирізняє «абсолютизація технічного розвитку виконавця», «орієнтація на цілеспрямоване формування технічного апарату із самого раннього віку» (див.: [Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения. Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 59–68]). Таким чином, відбувається тренаж технічності пальців та вільності рук (на основі європейської інструктивної літератури), однак на периферії уваги залишаються такі важливі параметри як художні, образно-асоціативні уявлення; теоретичні основи слухо-інтонаційної культури (специфіка мовного, пісенного європейського інтонування;

досвід мовного спілкування європейськими мовами); вибудовування інтонаційно-драматургічної форми та розвиток інтерпретаторського мислення (співтворчого прочитання задуму композитора). Саме віртуозність, а не глибина й наповненість виконання, часто виступає в якості основного критерію оцінювання професійності піаніста-конкурсанта на китайських конкурсах. Тому необхідністю стало долучення іноземних представників фортепіанного мистецтва в якості педагогів (російських, італійських, випускників Київської консерваторії, випускників музичних закладів вищої освіти Німеччини, Австрії та ін.), організаторів закладів вищої освіти та активних пропагандистів міського концертного життя в Китаї. Крім того, важливими стали поїздки з метою навчання в Європі та Америці молодих перспективних китайських піаністів та запрошення китайців-призерів конкурсів до викладацької діяльності в музичних навчальних закладах Піднебесної. Іншим вагомим аспектом виступило включення світових авторитетних музикантів та імпресаріо до складу членів Жюри Міжнародних китайських конкурсів, орієнтація на японську модель, побудовану на європейських засадах. Все це, тобто потужна міжкультурна взаємодія Заходу та Сходу, явилось «міцним фундаментом, на якому в подальшому стали можливими міжнародні успіхи і перемоги представників китайської фортепіанної виконавської школи» (С. 130). До того ж, авторка дисертації зупиняється на аналізі специфіки ментальності східноазійських націй, китайської зокрема, сформованої за рахунок конфуціансько-буддійської філософії («повага до старших», «наполегливість і дисципліна», «цілеспрямованість і постійне прагнення до досконалості»),

яка сприяє успіху китайських конкурсантів та надає віддалення горизонту їх внутрішнього світу, тобто допомагає розширенню знань, зафіксованих у свідомості, та збагаченню власного досвіду.

Слід відмітити уважне ставлення дисертантки до функціонування конкурсів різного масштабу (міжнародні, національні, регіональні, навчального закладу), спрямування (монографічні, академічні, жанрово-стильові, з обов'язковими для виконання творами; за кількісним складом, багатопрофільні), форм проведення (очна / заочна, регулярна / нерегулярна, із застосуванням сучасних мультимедійних технологій), міжнародного статусу (членство конкурсу в авторитетних асоціаціях) на теренах Піднебесної другої половини ХХ століття і дотепер та зведення інформації про досягнення китайських піаністів на міжнародній арені у вигляді двох додатків-таблиць. Розглянуті Ляо Моя конкурси – це й як Міжнародні дитячо-юнацькі фортепіанні конкурси (Міжнародний юнацький конкурс ім. П. Чайковського; Міжнародний конкурс юних піаністів ім. Ф. Шопена (Росія–Китай); Шанхайський Міжнародний конкурс молодих піаністів; новий Пекінський Міжнародний конкурс молодих піаністів ім. Ф. Шопена; Відкритий Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Ф. Ліста; Чжухайський Міжнародний конкурс молодих музикантів ім. В.А. Моцарта), так і змагання серед академічних професійних виконавців на фортепіано (Китайський Міжнародний конкурс піаністів у м. Пекін; Міжнародний конкурс піаністів у м. Сямень (провінція Фуцзянь); Шеньчженьський Міжнародний конкурс фортепіанних концертів; Китайський Міжнародний музичний

конкурс (The China International Music Competition); Харбінський Міжнародний музичний конкурс), а також серед аматорів або людей літнього віку. Протягом 1980–2020 років фортепіанну виконавську школу Піднебесної прославила плеяда її представників-концертантів: Ланг Ланг (Lang Lang), Лі Юнді (Li Yundi), Юджа Ванг (Yuja Wang), Ша Чен (Sa Chen), Чжан Хао Чень (Zhang Hao Cheng), Шень Веньюй (Shen Wenyu) та багато інших.

Серед головних недоліків китайської системи фортепіанної підготовки дисертанткою наводяться наступні: «відсутність єдиної загальнонаціональної методологічної бази та державних стандартів якості музичної освіти, які б стали основою для виховання виконавців на всіх щаблях музичної освіти» (С. 139), базою процесу навчання нерідко виступали засади, властиві професійній музичній освіті СРСР та країн соціалістичного табору; створення «сучасної національної методики навчання гри на фортепіано, яка б узагальнювала кращі досягнення світового та вітчизняного досвіду» з акцентом на національному корінні; державне замовлення на «численну “армію” викладачів-піаністів» (С. 140), враховуючи масове захоплення фортепіанною культурою. Негативний ефект має й потужна комерціалізація, «прецеденти залучення лауреатів міжнародних конкурсів до індустрії рекламування», адже чистолюбиве прагнення деяких китайських артистів «отримати надвисокі прибутки від реклами, продажу супутньої продукції» (С. 51) породжує критичні судження експертів, музичних поціновувачів щодо перетворення елітарного академічного мистецтва на більш масове та популярне явище, тим самим спрощуючи його.

Теоретико-практичну вагу становить запропонований Ляо Моя порівняльний інтерпретаційний аналіз, проведення паралелей за моделлю «швидко – повільно – швидко» та співвідношенням «гершвінівського» / індивідуального, джазового / структуралістичного між «Трьома прелюдями» Дж. Гершвіна і циклом прелюдій китайського композитора Чжана Шуайя, нагородженого «Золотим дзвоном» (2002), крім того цей опус було обрано як обов'язковий репертуар другого туру згаданого конкурсу, а також включено до збірки «Століття фортепіанної музики китайських композиторів».

Загалом підтримуючи та позитивно оцінюючи дисертаційне дослідження Ляо Моя, все ж зробимо кілька зауважень, які стимулюватимуть її подальші наукові розвідки:

1. Наскільки важливою для конкурсів піаністів сучасного Китаю є їх ідентифікаційна сутність, яка сприяє створенню тісної комунікації із виконавцями, імпресаріо та аудиторією; формує смислове наповнення й соціальний імідж?

2. Які суттєві відмінності простежуються між східною (Китай, країни Східної Азії) та західно-європейською й американською моделями міжнародних фортепіанних змагань? Чи можна виокремити характерні тенденції розвитку музичного культурного простору Китаю останніх десятиліть?

3. Яким чином політична складова Піднебесної актуалізує появу потужних музичних змагань, які є «пасіонарними», утворюючими певне енергетичне поле, що спроможне «притягувати» поціновувачів фортепіанного мистецтва, піаністів-професіоналів, передових педагогів-фахівців, імпресаріо з інших міст, країн, континентів?

Дисертація Ляо Моя «Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю» за актуальністю, методологічними підходами та методичним рівнем, обсягом проведених досліджень, теоретичним і науково-практичним значенням є завершеним самостійним науковим дослідженням, у фокусі якого важливість ролі сучасного конкурсного феномену у становленні професійної кар'єри молодих виконавців та розбудові культурного середовища Китаю. Слід підкреслити, що дисертанткою переконливо осмислені усі вимоги, які висуваються до робіт такого плану.

Публікації повною мірою відбивають зміст та інноваційний характер роботи. А її автор, Ляо Моя, заслуговує на присвоєння наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія».

Офіційний опонент –
кандидат культурології,
доцент кафедри
інструментально-виконавської майстерності
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського університету імені Бориса Грінченка
А. Р. Романенко

