

ЛЯО МОЯ
ФОРТЕПІАННИЙ КОНКУРС ЯК ФЕНОМЕН
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ

яка подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії
034 – культурологія

У представленій до захисту дисертації висвітлюється не лише малодосліджена, але й малознайома пересічному європейцеві тема музичної культури Китаю, з огляду на закритість зазначеної країни у певні історичні періоди. Таке дослідження дійсно є актуальним, бо останнім часом китайські виконавці вражають своїми перемогами на світових музичних конкурсах, що стимулює науковий інтерес до феномену китайського, зокрема фортепіанного виконавського мистецтва. Міжнародні виконавські конкурси, де задіяні представники різних культурних традицій як у виконанні так і у організації, забезпечують міжкультурний діалог, який а priori виключає установку на конфлікт, тож, у підсумку, сприяють зближенню країн з різними політичними системами.

У першому розділі *«Музичний виконавський конкурс: історіографія, теоретичні засади* на підставі аналізу джерельно-дослідницької бази аналізується виконавський конкурс як соціокультурний феномен. У роботі представлено класифікацію конкурсів з огляду на задекларований системно-функціональний підхід до дослідження. Авторка наголошує: «виконавські конкурси представляють собою організаційну форму мистецьких змагань, котрі сприяють виявленню

творчого потенціалу учасників, їх самовираженню та професійному зростанню» (с.58).

Ляо Моя визначає агональну інтенцію як пріоритетну ознаку конкурсів, тож у цьому аспекті надається аналіз поняття «агональність» та простежується розвиток конкурсних змагань у історичній ретроспективі, починаючи від архаїки й до сучасності у європейському контексті. Дисертантка розкриває багатовекторність цілей музичних змагань, а також їх поліфункціональний характер, що обумовлені спрямованістю інтересів багатьох суб'єктів конкурсного феномену. На думку дослідниці, вартісна еталонність музичних зразків, інноваційний підхід та міжкультурний діалог сприяли поступу виконавської традиції. Стабільність життєдіяльності феномену виконавського конкурсу обумовили його важливе значення у розвитку музичного виконавства і пропаганді сучасної композиторської творчості та популяризації академічної музичної культури.

У другому розділі *«Агональність в соціокультурному просторі Китаю»* авторка зазначає неоднозначність сприйняття агону як означника китайської традиції певними дослідниками, що порушує культурні стереотипи, за якими агон виступає маркером переважно західної культури

З огляду на контроверсійні точки зору, дисертантка наводить низку прикладів агональності у китайському соціокультурному просторі від давнини до сьогодення на підтвердження обраної стратегії.

Зокрема у роботі розглядається:

- різнопланові спортивні національні змагання (де, за деякими фактами, брав участь Конфуцій), відгомін яких

сьогодні є загальновідомим у світі як «Свято човнів-драконів»;

- змагання цвіркунів, котрі у китайській культурі уособлюють хоробрість, силу і навіть відродження, згідно з «Книгою цвіркунів» Цзя Сідао (1213–1275 рр.), яка стала своєрідним Кодексом честі;
- відображення змагальності у нині загальновідомому китайському анімалістичному фольклорі, де тварини змагаються за право очолювати дванадцятирічний календарний цикл, проте всіх перемагає маленька сіра миша;
- «чайні змагання», що стали квінтесенцією багатовікової, від доби династії Тан (618-907 рр.), чайної культури, де для переможця були виставлені критерії імператором Чжао Цзи (1082–1135 рр.);
- іспитова система оцінювання знань кецзюй – поетапне інтелектуальне змагання, куди були залучені десятки тисяч учасників, яким надавалась можливість «соціального ліфту» у разі успіху та перемоги;
- трактат видатного мислителя Сунь Цзи «Мистецтво війни» (рубіж VI–V ст. до н.е.), екстраполяція та реалізація його настанов у сучасних практиках, зокрема спортивних змаганнях (факт звернення до трактату гравців збірної Бразилії з футболу на чемпіонаті світу 2002 р. за наполяганням тренера Луїса Філіпа Сколарі).

Новий етап в історії агональної інтенції Китаю пов'язаний з активізацією ролі змагальності у соціокультурному й соціоекономічному функціонуванні китайського суспільства та зовнішньо-політичній діяльності країни на світовій арені. Зокрема у модусі суперництва розглядає авторка політику

«мякої сили» як дієву у царині культури, спрямовану на досягнення перемоги, вкорінюючи її у трактати Лао Цзи, Конфуція і Сунь Цзи. Аналітика концепту м'якої сили (soft power) здійснюється на підставі наукових праць сучасників та державних нормативних документів, адже: «На початку нового тисячоліття корекція національної стратегії, спрямованої на перехід від регіонального до глобального лідерства, відтворилася у концепції “всеосяжної національної сили”, в якій “м'яка сила” стала важливим компонентом» (с. 95). Наголошується, що на відміну від США, які акцентують на політичних цінностях американського суспільства, просуваючи їх у світі, Китай переводить інтелектуальне суперництво в культурну площину. Тож культурна дипломатія як опора зовнішньої міжнародної діяльності Китаю стає важливим фактором у культурному змаганні з іншими державами.

У третьому розділі *«Історико-культурні особливості становлення і розвитку фортепіанного конкурсного руху в Китаї»*, на підставі теоретичних опрацювань теми, висвітлено емпіричний матеріал формування конкурсної майстерності в Китаї, що робить цей розділ найбільш інформативним та динамічним у сенсі плину подій.

Інтерес до європейського фортепіанного мистецтва спричинив у державі справжній бум, що сприяв розвитку китайського музичного виконавства у досить обмежений проміжок часу на тлі кардинальних політичних змін.

Традиційно авторська розвідка сягнула глибини століть від завезення християнськими місіонерами клавішних інструментів до замкненого для сторонніх впливів тогочасного китайського суспільства (рубіж XVI-XVII ст.н.е.) Проте Сяо Моя наводить різні точки зору дослідників щодо ознайомлення контактів з

європейською музичною культурою та інструментарієм. Великої ваги, у зв'язку, з цим надається ще не досить впорядкованому питанню періодизації формування та розвитку китайської фортепіанної культури. Полемізуючи з окремими дослідниками із зазначеного питання, авторка наголошує на необхідності уточнення періодизації. З цим можна погодитися, бо дійсно хронологічне впорядкування сприяє насамперед смисловому структуруванню проблеми. У дисертаційному дослідженні надається історія клавійного інструментарію в Китаї. Авторка наголошує, що християнські місіонери, зокрема М. Річі, враховували морально-етичні норми конфуціанства, намагаючи синтезувати їх з християнськими цінностями у своїх творах («Пісні для клавикордів»). Започаткований культурний діалог перманентно тривав і в наступні століття, синхронізуючись із політичною кон'юктурою. Відзначено роль імператора Кансі (1661–1723рр) та ієзуїта Т. Перейра, а також їхніх наступників для поглиблення музичної співпраці на підставі особистісних дружніх відносин.

Хоча кроскультурна комунікація була елітарною, тож не заторкувала широких верст китайського населення, проте була розпочата, що відтоді стало доконаним фактом. Тому після поразки в «Опіумних війнах», яка спонукала державу до відходу від політики ізоляціонізму, широкі верстви китайського населення дістали змогу ознайомлення із європейською музичною культурою у всіх її аспектах, завдяки широкій організації концертів, відкриттям музичних крамниць та відповідних навчальних закладів. «Формування нової за змістом музичної культури нерозривно було пов'язано з вагомими змінами у системі загальної освіти Китаю», – зазначає дисертантка (с.116), наголошуючи на важливості тривалого

ознайомчо-підготовчого періоду (перед офіційним створенням КНР 1949 р), де офіційно розпочалося фортепіанне виконавство. Новим етапом культурного діалогу кінця XIX – початку XX ст. стало залучення діячів китайської культури до процесу поширення європейської музики, що детально висвітлюється авторкою як і зворотне явище – концертна діяльність західних виконавців, особливо після Сінхайської революції (1911 р.), яка сприяла модернізації країни. Відзначено непересічну роль студентства та засновника першої консерваторії у Шанхаї Сяо Юмея (1884-1940 рр.) та його послідовників, зокрема міністра освіти Цай Юаньпеня та інших. Як наголосила дисертантка: «Саме у Шанхайській консерваторії вперше розпочався процес формування фортепіанного факультету, котрий зайняв центральне місце у новому навчальному закладі» (с.123), до розбудови якого було залучено як зіркових представників європейських виконавських шкіл, так і представників китайської генерації піаністів, що повернулися після навчання у США. Відмічено плідну активність у популяризації фортепіанного мистецтва приватних музичних шкіл у еміграційному середовищі м. Харбіна (після революції 1917 р. у Російській імперії), особливо приємною є згадка про діяльність на цій ниві випускниці Київської консерваторії Г. Попової.

Зрозуміло, що війна з Японією (1937-1945 рр.) та громадянська війна (1946-1949 рр.) загальмували, хоч і не припинили розвиток фортепіанного мистецтва. З утворенням КНР 1949 р. питання культури стають важливими складовими державної політики та ідеології країни, що спонукає до нового підйому у фортепіанному виконавстві, позначеного відкриттям вищих навчальних закладів у китайських провінціях, зокрема

Центральної музичної консерваторії (м.м. Тяньцзинь, Пекін). Так само створені фортепіанні факультети у інститутах мистецтва та педагогічних університетах забезпечувалися фахівцями та методичними матеріалами переважно з СРСР, з яким тогочасна КНР мала партнерські стосунки. Дисертантка пов'язує чисельні перемоги у музичних конкурсах (перебіг наведено у Додатках) саме з якісною музичною освітою.

На жаль т.зв. «культурна революція» негативно позначилася на розвиткові фортепіанного мистецтва Китаю, що зауважує Ляо Моя: «Десятиліття 1966-1976 рр. офіційно визнається китайськими дослідниками як період занепаду у композиторській творчості, виконавстві, музичній освіті» (с.132). Політичне керівництво використовувало музику переважно з пропагандистською метою, що обмежувало жанрову різноманітність вокальними творами. Фортепіано вважалось буржуазним пережитком минулого, тому викладачі і виконавці, у тому числі заслужені (Лю Шикунь, Чжоу Гуанжень, Лі Мінцян), зазнали утисків та репресій. Лише у останньому періоді відбулися певні послаблення, що дозволили обмежену композиторську діяльність (Інь Ченьцзун).

Після 1976 р. розпочалася доба «реформ та відкритості» - подолання негативних наслідків, що відбувалася трьома етапами. Результатом системних дій, спрямованих на відновлення освіти та матеріально-технічної бази музичного мистецтва, стали вагомі досягнення китайських піаністів на міжнародній арені у 1980-2020 рр. Незважаючи на це, авторка виокремила ряд негативних тенденцій у фортепіанному мистецтві та педагогіці, що викликають занепокоєння, у тому числі обумовлені специфікою китайського менталітету (с.140). Проте наразі всі проблеми відкрито обговорюються з метою

забезпечення поступальної ходи китайських піаністів по конкурсних щаблях. У дослідження авторка надає узагальнену періодизацію становлення та розвитку фортепіанного мистецтва до сьогодення. Окремо було розглянуто становлення, та трансформацію фортепіанного конкурсу як соціокультурного феномену китайського суспільства, де наголошується масовий характер змагань. Здобувачка всебічно характеризує міжнародні конкурси як у самому Китаї, так із китайським представництвом на світовій арені, підсумовуючи: «Сучасні фортепіанні конкурси як загальнонаціонального масштабу, так і міжнародного рівня демонструють високу професійну підготовку учасників, масове захоплення китайського суспільства фортепіанним виконавством, цілеспрямовану державну політику, націлену на підняття музичної культури в країні і залучення її громадян до світових художніх цінностей» (с.169).

У дослідженні наводиться фаховий музикознавчий аналіз «Трьох прелюдій» (1998 р.) китайського композитора Чжана Шуайя на основі проведення паралелей між «Трьома прелюдіями» Дж. Гершвіна (сер. 20-х років ХХ ст.), адже асиміляція досвіду західноєвропейської та американської музики продовжує залишатися однією з провідних тенденцій розвитку китайської фортепіанної мініатюри. Проте авторка наголошує на специфіці творчого мислення композитора, його унікальному стилеві.

Проте, підтримуючи дослідницькі здобутки авторки дисертації все ж варто навести декілька зауважень, які, на нашу думку, дозволяють показати дещо ширший, ніж це вдалося Ляо Мойя потенціал заявленої теми.

Зокрема:

- серед Актуальності дослідження (с.17-18) варто було б наголосити на необхідності популяризації музичної культури на Європейському континенті у річищі *культурної політики* сучасного Китаю, тим паче про чинник популяризації як запоруку розвитку йдеться у самому тексті (зокрема на сс.75, 93, 128-129). Зокрема у Анотації зазначена проблематика заторкується у модусі престижності (с.3), що так само є елементом культурної політики держави, яка реалізується шляхом культурної дипломатії (с.с. 95-96);
- протягом дослідження авторка цілком слушно апелює до специфіки національного менталітету як у авторському наративі, так і при аналізі відповідних джерел (зокрема у Анотації с.3-4, а також на с.с.18, 75-78, 85-86, 101, 135, 140, 180 – висновки до III р.). На думку рецензента, варто було б виокремити специфічні риси китайського менталітету обумовленого конфуціанською етикою з дефініцією поняття «менталітет», у окремому підрозділі. Це б дозволило уникнути розпорошення такої важливої теми як національна ментальність для розуміння самотності китайської музичної культури загалом і виконавської традиції зокрема;
- хоча авторка й згадує «Книгу пісень» («Ши цзін») 484 р. до н.е. та наводить космологічні засади музики, обумовлені Конфуцієм (с.101-102), варто було б детальніше зупинитися на специфіці традиційної китайської музики, адже її нерозуміння, зокрема європейцями, спонукало до неприйняття протягом тривалого часу.

Втім, наведені зауваження не применшують наукової цінності дисертації, адже Новизна дослідження Ляо Моя є безперечною, а теоретична і практична значущість – очевидною. У ході дослідження Мету дисертації: «дослідження і аналіз китайських міжнародних фортепіанних конкурсів як феномена сучасної китайської культури у контексті проблеми розвитку світового музично-конкурсного руху та рецепції європейської моделі міжнародних змагань піаністів» (с. 19) розкрито у повному обсязі. Наведені у роботі Висновки є переконливими і відповідають сформульованим Завданням дослідження. Ретельність проведеного дослідження, презентація як його теоретичного значення спонукали авторку до апробації основних положень дисертації, що дістало відбиток у 6-ти фахових виданнях. Зміст дисертації відповідає паспорту спеціальності 034 – культурологія, за якою вона подана до захисту.

Отже, на думку рецензента, дисертація Ляо Моя «ФОРТЕПІАННИЙ КОНКУРС ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ» відповідає постанові Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44, що надає підстави для присудження здобувачці наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія».



/ Демчук Руслана Вікторівна,
доктор культурології, доцент,
професор кафедри культурології
факультету гуманітарних наук,
Національного університету
«Кієво-Могилянська академія»