

ВІДГУК
офіційного опонента
кандидата культурології **Романенко Анастасії Романівни**
на дисертаційну роботу
ЯН ЦЗЮНЯ
на тему:
**«СИМФОНІЧНА МУЗИКА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ПРОСТОРІ КИТАЮ
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТ.»**,
подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 034 «Культурологія»

Сучасний Китай формує своєрідну культурну ситуацію, «географічну карту культурної діяльності» (за німецьким антропологом Ф. Ратцелем), побудовану на комунікації між духовними формами людського середовища (продукування мистецьких явищ композиторами, симфонічними оркестрами під орудою керівників-інтерпретаторів, музикантами-солістами, музикантами-камералістами), фізичними формами людського середовища (функціонування мистецької інфраструктури – музичних видавництв, концертних залів, розробки мультимедійного цифрового контенту і т.ін.) та соціумом («підвищення загальної культурної якості аудиторії», с. 52) у мінливому просторово-часовому континуумі.

Головною умовою розвитку симфонічної музики Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. дисертантом Ян Цзюнем вбачається синтез китайської та західної культурних моделей в симфонічній творчості. Акцентується увага саме на комунікаційному потенціалі / дифузійності із різноманітними полями й практиками подальшого розповсюдження / засвоєння. Наприкінці ХІХ ст. на основі китайського

музичного мислення (сміслоутворюючих функцій конфуціанства) відбулося поступове виникнення середовища спілкування, обміну інформацією, передачі досвіду, суспільної консолідації з елементами чужорідної західної культури (європейської жанрово-стильової моделі), що привело до культурних трансформацій Китаю (структурних / морфологічних), зокрема й до формування самобутньої симфонічної школи Піднебесної й «генерування національного симфонічного стилю» (С. 4).

У дисертаційній роботі Ян Цзюня концепт соціокультурний простір Китаю постає у вигляді багатомірної динамічної системи взаємопов'язаних, взаємодоповнюваних, збалансованих складових (соціальних, художніх / мистецьких, інформаційних, освітніх, інфраструктурних, психологічних, поведінкових тощо) суспільного устрою. Однією із них виступає культурна складова (література, різні види мистецтва, серед яких і симфонічна музика), що ідентифікує культурний код соціуму.

Процес становлення симфонічної музики Китаю носить характер поступовості: «від меншого до більшого, від малого до великого» [Лян Маочунь. Виставка сучасної китайської симфонічної музики. Пекін : Народне музичне видавництво, 2010. 883 с. С. 74]. У кожному новому поколінні примножується культурний пласт свідомості, розширюється діапазон її пізнання та творчих потенціалів, акумулюючи головні умови функціонування симфонічної музики в Китаї, а саме: «заснування оркестру, підготовка диригентів, розвиток слухачів, підготовка композиторів та створення симфонічної музики, написання музичних оглядів (музична критика й

теоретичні дослідження)» [Там само, с. 9].

Дисертантом Ян Цзюнем вибудовується культурно-історична перспектива зародження інтересу до китайського симфонізму, починаючи з появи на території країни перших військових оркестрів, які сприяли лише розширенню ареалу функціонування «культурного механізму» мистецьких явищ Заходу (хоча дисертант й констатує про наявність давньої оркестрової традиції в китайській музиці, що сягає своїм корінням у глиб тисячоліть, у вигляді придворних оркестрів, Пекінської опери тощо), залучення до виконавської практики китайських музикантів (1920–1930 рр.) та розбудови музичної освіти, осмислення нового періоду розвитку китайської симфонічної музики після Другої світової війни із залученням музикантів, які здобули музичну освіту в інших країнах та мали можливість «засвоїти творчі й організаційні засади європейського симфонізму» (С. 3), до становлення китайської симфонічної школи та визначної діяльності диригента-культуртрегера Лі Делуня. Важливим орієнтиром в означеному аспекті дослідження стало звернення уваги дисертанта на накопичення творів для симфонічного оркестру з китайською образністю (зокрема й наявність Концертів для фортепіано з оркестром китайських композиторів) і специфічність жанрів оркестрової музики Китаю останніх десятиліть (на прикладі творчості Ян Ціна, Го Веньцзіна). Це пов'язано із введенням народних інструментів до складу симфонічного оркестру, застосуванням народного інструменту в симфонічних творах в якості солуючого, створенням «музики жанрів західного симфонізму для традиційного національного оркестру» (С. 4), а також появою

музичних творів / реакцій (наприклад «Реквієму Землі» Гуань Ся – творчому відгукові на руйнівний землетрус в провінції Сичуань у 2008 р.), «своєрідних послань», «проговорювань болючого» китайських оркестрів суспільству з актуальних для нього питань «збереження довкілля, історичної пам'яті, цінності національних традицій» (С. 5).

Перша хвиля проникнення західної музики в Китай ознаменована діяльністю духових оркестрів в місті Макао у XVII–XVIII ст. (вхід армії, а разом з нею духових оркестрів, до міста, орендованого португальськими колоністами). Європейські оркестрові інструменти були також представлені на палацових підмостках, але не мали значного впливу на широкі верстви населення.

Друга хвиля – функціонування оркестрів у містах Шанхай та Харбін. Оркестри цих міст були частиною потужних економічних та військових сил Заходу і як наслідок – виникнення ситуації «своєрідного втручання сильної культури в слабшу культуру» (С. 53).

Третя хвиля – ера перших оркестрових творів китайських композиторів (від 1916 р.). В кожній з хвиль симфонічного руху, які накочуються та накривають одна одну, створюючи проблеми адаптації творчого ком'юніті до нових умов, простежується інтеграція з основними політичними подіями Китаю. Маркування смислового контексту європейської симфонічної моделі з її «гострою конфліктною драматургією» як доповнення до «традиційного переважання гармонійності й виваженості» китайської музики (акультурація) утворює антиномію: багатоголосся (і багат шаровість) симфонічної фактури – лінійність китайського музичного мислення. З

іншого боку, у сфері тембрової палітри звучання відбулося взаємозбагачення обох культур, Західної та Східної, шляхом розширення музичного інструментарію симфонії (введення до партитур народних китайських інструментів), використання іманентної ладовості, підпорядкування системам Гармонії «У-сін» і музичного мислення «люй» та ін., тобто завдяки «питомій вазі» унікальної китайської традиційної культури (інкультурація).

Черверта хвиля – діяльність оркестрових колективів та диригентів з «нарощенням виконавських сил та підвищенням якості виконавців» (С. 58). Це створення Китайського симфонічного оркестру у результаті реорганізації Центрального філармонічного симфонічного оркестру; підтримка молодих музикантів шляхом організації Національного конкурсу оркестрових диригентів та нових оркестрових колективів; політика культурного менеджменту оркестрів, націленого на «space for improvements» (самостійне впровадження репертуару / можливий вихід за межі «високого» мистецтва, програми музичного сезону, репетиційної діяльності тощо); гастролі в Китаї західних музикантів (однією із перших стала співпраця скрипаля Ісаака Стерна й оркестру під керуванням Лі Делуня та створення удостоєного премії «Оскар» документального фільму-суб'єктивної епопеї мистецьких процесів того часу американсько-китайського виробництва «Від Мао до Моцарта: Ісаак Стерн у Китаї» (1979 р.), режисер М. Лернер); співпраця іноземних диригентів із китайськими колективами; отримання китайськими диригентами міжнародного досвіду диригентської діяльності. Вище зазначені явища окреслюють

зародження тенденції «наближення китайської симфонічної творчості до “магістральних ліній” розвитку світового симфонізму» (С. 62).

Сьогочасна мистецька інфраструктура у функціонуванні симфонічної музики Китаю утворює самостійні зони культурної практики, специфічні субпростори проведення мистецьких подій («сукупність підприємств і установ, організацій і майданчиків, будівель і віртуального простору, що створюють умови для впровадження мистецької діяльності», с. 139), набуваючи особливого семантичного й формального наповнення. Друкування нотних текстів / створення електронних версій нот, будівництво театрів, філармоній, бібліотек, книжкових магазинів / долучення до інтернет-магазинів, онлайн-сайтів для обміну музичними нотами, записами, оренди нот, цифрових додатків для нот у реальному часі – все це результат і показник вже існуючої, усталеної моделі культури сучасного Китаю.

Міста-мегаполіси Піднебесної являються основними комунікаційними вузлами, а тому дисертант зауважує щодо прискорення «процесів урбанізації та метрополізації, що розгортаються в країні» (С. 151), і потреби у будівництві або модернізації потужних Центрів виконавських мистецтв у насамперед восьми основних містах із населенням понад десять мільйонів. На базі Центрів, окрім традиційних форм проведення творчих заходів, реалізуються політика участі відомих артистів, знайомство публіки зі світом звукозаписів (тим чи іншим диском із ґрунтовним аналізом інтрепретаційного контексту), радіоконцерти, «Lunchtime Concert», «Сімейний концерт» з інтерактивними лекціями та

орієнтацією на певні вікові групи, «Open air / Ginkgo Concert», «Розмови перед концертом», «Дні відкритих дверей», освітньо-мистецькі програми (наприклад літній табір музичного мистецтва), добродійні концерти за пільговими квитками тощо. Крім того, будівлі являються архітектурно довершеними, органічно вписаними із можливістю багатопланової діяльності: «від оперних вистав і симфонічних концертів до виставок образотворчого мистецтва, від проектів, що тривають впродовж багатьох років, до разових мистецьких акцій» (С. 163).

Теоретичний потенціал дисертаційної розвідки Ян Цзюня на нашу думку проявляється у поглибленому баченні цілісності такого явища художньої культури як симфонічна музика Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. на всіх етапах його історичного розвитку із загальними духовними, соціальними, технологічними процесами. Результати дисертаційної дослідницької діяльності Ян Цзюня відкривають перспективу подальшого збагачення тезаурусу музичної культурології. Водночас, як і кожне новаторське дослідження, виникають певні дискусійні й уточнюючі питання:

1. Чи розширилися стильові та жанрові рамки репертуарної політики симфонічної музики в КНР за останні десятиліття? Чи виконуються провідними симфонічними оркестрами, окрім камерних та симфонічних концертів, твори оперного жанру?

2. Наскільки налагоджено комунікацію композиторів Китаю, які створюють симфонічну музику, з провідними фестивалями Західної Європи та США під орудою відомих

диригентів?

3. Чи приділяється увага просвітницькій складовій діяльності оркестрів, творчості композиторів відповідного напрямку як основі формування соціокультурного простору Китаю? Наприклад, чи відбувається організація зустрічей-обговорень представників китайської культури, композиторів, оркестрантів відомих колективів Китаю із закордонними колегами, що сприяє популяризації симфонічного мистецтва; чи функціонують дитячі та юнацькі проекти – інтерактивні події, ініційовані симфонічними оркестрами, композиторами тощо?

Дисертація Ян Цзюня «Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.» є завершеним самостійним доробком, в якому засвідчено високу полемічну культуру й пошуково-запитальний потенціал автора, та відповідає вимогам Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44, а її автор Ян Цзюнь 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