

Відгук
на дисертацію ГО ЧАНЛЮ «Оперна культура Китаю останньої третини
XX – початку XXI століть: тенденції розвитку» за спеціальністю
025 Музичне мистецтво, представлену на здобуття наукового ступеня
доктора філософії з музичного мистецтва
в галузі знань – Культура і мистецтво

Дослідження Го Чанлю «Оперна культура Китаю останньої третини XX – початку XXI століть: тенденції розвитку» складає закономірне продовження тої величної когорти дисертацій, які складені у класі професора О.Г. Рощенко в руслі музикознавчої галузі, називаної «оперологія» і яка самою назвою вказує на науково-традиційний (у самому позитивному значенні того терміну) підхід, започаткований авторитетом М.Р. Черкашиної. На позиції тої дослідниці в роботі автор шанобливо посилається, виходячи з органіки раціоналістичного, показового для китайськоого мистецтвознавчого загалу цієї країни, і який складає певні аналогії європейським здобуткам того типу, розгорнених на художньо-самодостатню оперність Європи кінця XVIII – XIX – певною мірою XX і початку XXI століття.

Зважаючи на блискуче входження представників китайської культури – Ісана Юна і Тан Дуна – в елітне коло європейського оперобудівництва кінця XX – початку XXI століть на засадах національно-характерного оновлення класики європейської оперної продукції, вказаний оперологічний ракурс подання проблеми безумовно прийнятний. Хоча сучасний стан оперного розвитку має відгалуження у сторону відродження барокової і навіть готичної опер, котрої європейський варіант Г. Кречмар справедливо вважав початком опери у цілому. І в цьому ж смисловому плині фігурує і китайська старовинна опера кунцюй, в якій, як і в європейській «літургічній драмі», не художня самодостатність, але міфо-релігійна дидактика виконує цільову настанову вистави, акцентуючи промістичні сторони виразності опер і наступного класичного періоду А останні дали нову, художню, якість виразності, генетично і фактично пов'язану із промістичною дидактикою першоопери.

Саме безперервність оперної історії від старовинної до класичної і посткласичної опери стали у центрі дослідження Лю Бінцяна (на нього можна було б посилатися за україномовними авторефератами обох його дисертацій, в яких порушувалася історична логіка оперного континууму Китаю та Європи), а його увага до ранньої кунцюй стимулювалася надзвичайно бурхливим успіхом цієї ранньої опери Китаю на Заході на початку XXI століття. Ця ж безперервна лінія оперного розвитку у європейському варіанті стала предметом вивчення і класифікації В. Осипової з її новаційною дисертацією 2003 («Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи», 181 с.), із запозичень з якої вибудувалися усі «релігійно-міфологічні» пошуки в опері О. Муравської.

Вказане обмовлення щодо недопущення ігнорування старовинної опери, яка принципово не виходила на художність, не потребувала спеціального театрального приміщення, але спиралася на вокальність і на звучання співу від початку і до кінця вистави (тим даючи елементи, однак не ціле художньої виразності), – стимулює доповнення оперології оперостудіями, в яких залишене місце символічно-дидактичній опері готичного і барокового – і постмодернового видання. Адже йдеться про здобутки, отримані у останній третині ХХ і у зусиллях сьогодення у розбудові «нової опери», яку вивели на висоту визнання у 1980-ті М. Кагель і геніальний Л. Ноно. А різновид тої «нової опери» – це не вистава у оперному театрі, але вибудова спеціального простору (ну хоч би у покинутому заводському приміщенні), в результаті чого Ноно визнає себе у «Прометей» на другому, а то і більш далекому місці серед вибудовувачів вистави, а першісністю поступається...архітектору. А за внутрішнім розкладом виразних засобів, у принципі, атеїстично мисливший Л. Ноно, комуніст за ідеологічними переконаннями, звернувся – до «колективного авторства» упорядників «літургічної драми», певною мірою, до комплексності постановочно-менеджерської-композиторської діяльності представників бароко.

І це історичне *оживлення* напівзабутої оперної готики і її відновлень у європейській оперній практиці бароко (аналогічні речі є в Китаї, треба тільки уважно придивитися – матеріал оперної синхроніки Європи і Китаю у дослідженні Лю Бінцяна заслуговує на пошану – і є у Лю Бінцяна україномовні видання у вигляді авторефератів його обох дисертацій), що своєрідно увібрала практика «нової опери» поставангарду. Остання ігнорує, як і готика, спеціальне «оперне» приміщення, а барокові італійські театри вельми відрізняються від тих, яких увів на базі Віденського йозефінізму Фрідріх Великий і які від кінця ХVІІІ століття відтіснили італійську оперно-будівну *процерковну* традицію.

Зрозуміло, що дисертація Го Чанлу, розгортаючись у сфері оперології, вибудованій на аналізах опери як художнього здобутку музичного синтезу, ретельно й послідовно прослідковує оперу як системне утворення, що охоплює цілий комплекс ідеальних здатностей виконавців і того обладнання, речового і людського діяльнісного, без співпраці яких оперні продукти нездійснені. Заслугою дисертанта і його поважного керівника являється вихід вивчення оперного діла не с позицій оцінки художньої цілісності самого артистичного акту, але з оцінки механізму постановочної роботи, вихідним показником якого стає будова самого оперного театру. Цей підхід від комплексності авторства спектаклю, з урахуванням і презентаційного «лиця» – будови оперного театру, – вказує на своєчасність написання даного дослідження (пор. із приведеним вище авангардним підходом до особливого роду комплексності «нової опери»).

Розділ 1 дисертації «Оперна культура як універсалія оперології» охоплює понятійний апарат і методологічні засади аналізу того, що формулюється як «оперна культура», розподіляючи матеріал дослідження за

двома підрозділами: 1.1. «Універсалія оперна культура в понятійно-категоріальній системі оперології» і 1.2. «Оперна культура Китаю: формування та розвиток жанрової системи». Звертає на себе увагу викладення смислу категорії-універсалії «оперна культура»:

«Оперна культура – центральна і наймасштабніша змістовна одиниця категоріально-поняттєвої системи оперології. Як одна з форм самовияву культури, вона відображує її загальні властивості: має онтологічно-буттєвий статус, світоглядну функцію, постає як складно організоване ціле, сукупність невід’ємних від соціуму і національних традицій історично обумовлених матеріальних і духовних цінностей; як система семіотично сконструйованих художньо-наукових текстів. Оперна культура – системний об’єкт, утворений навколо опери як породжуючої духовно-матеріальну цілісність моделі, якій притаманна центротворююча функція» (С. 24 тексту дисертації).

У дослідницькому авторському тлумаченні приведені формулювання виходить на установче явище в поданні названого феномену: оперний театр, причому, в даному разі йдеться про «великий театр», як те, що склалося у китайській традиції на авторитетному перетині європейської і китайської національної традицій. Такий підхід прийнятний (хоча в ньому потребує обговорення двірцева куньцюй, а також «опера камерат», фактично «салонна» опера, що складає антипод театру).

Однак театральність розгорнута до будівельного спеціального втілення – і в мистецькій повноті подання «друга реальність» потребує спеціальної матеріалізації у приміщенні, конструкція якого у будівників того свідомо наслідувала конструкцію храму з алтарем, місце якого заміщає сцена, а партер із місця дії «поглинається» розташуванням слухачів-глядачів. Таке залучення до установчої оперної споруди виправдано, перш за все, практикою китайських оперних театрів, будівництво яких, зроблене з повагою і захопленням естетизмом, складає презентацію культурних висот держави у цілому і краси синтезу мистецтв, яке традиційно розглядалося майже однозначно у доцільності драматургічного подання. І так ігнорувалася видовищність опери, яка від начал оперної театральності займала (і займає!) певне вирішальне місце у сприйнятті.

Особливо це стосується вирішення архітектурного вигляду китайських оперних театрів, множинно і творчо переможно поширюваних на могутньому просторі величної країни і які за основою своєї презентативності як національної китайської, так і європейської опер заявляють вихідний орієнтир на масштабність, відображувану у терміні «велика» опера. Китайські оперні театри національно унікальні у світовому просторі, оскільки таке паритетне рішення – подання під одним дахом свого національного здобутку і «європейського театрального інтернаціоналізму» не має аналогу у театробудівництві інших країн.

І таке територіально-психологічне зближення різних театральних культур у просторовій єдності вивело і на певне розширення внутрішньої структури таких театрів, допустивши розміщення в багатьох з них розважального комплексу ресторанів, місць врочистих зустрічей. Такий

підхід не співпадає з «мистецьким пуризмом» Європи, зате акцентує тенденції часопродовження в китайській опері цзінцзюй – глядачі сидять за столиками, вони можуть користуватися напоями і необважливою для уваги слухання їжею. А це співвідносне з практикою барокової опери *seria*, довготність якої (до 4,5 годин) на фоні празника-ритуалу карнавала не забороняла «відхилення» на тактовний обмін думками та інше.

Концепт китайської «великої опери» складає певну культурну програму творчого майбуття, в якому часто повторюване гасло «діалогу культур» не відповідає дійсності того, що називають діалогом, бо на сьогодні маємо проникнення (і блискуче!) китайських митців у європейський музично-творчий світ, але маємо адекватного артистично-довершеного уведення європейців у національне святилище китайської опери. І тому переконливо сприймається підсумковий висновок щодо змісту Розділу 1:

«Оперна культура як універсалія оперології охоплює всі прояви буття опери і оперної справи, має гносеологічну і онтологічну функції, володіє хронотопологічним змістом. Взаємодія системної організації і продуктивної «хаотичності» уможливила тлумачення оперної культури як своєрідного *хаокомосу*, базованого на єдності суперечностей» (с. 93 дисертації). І далі – висновок щодо теорії оперології у розумінні, прийнятому названою школою: «Усвідомлення оперної культури у множині проявів і підходів до її аналізу обумовила утворення системи наукових галузей у складі загальної оперології, серед котрих – оперна жанрологія, міфооперологія, сюжетологічна оперологія, виконавська оперологія, емоціологічна оперологія, синологічна оперологія, оперно-театральна семіотика, культурологічна оперологія» (так само).

Запропонована періодизація китайської опери на с. 95-96 відповідає логіці епохальних змін культурного буття Китаю, хоча юаньська драма концентрує міфодидактику і ліризм, віддалений від театрального драматизму «ілюзії буття», що розгортається повною мірою у Пекінській цзінцзюй, особливо у «воєнному» різновиді з танцювально-акробатичними вставками, здатними імітувати бойові дії (і що принципово недоступне європейській опері).

Другий розділ дослідження «Сучасна оперна культура Китаю як поліструктурне явище» присвячений усвідомленню динаміки виражальних засобів, які, будучи сформованими певними національними умовами існування, вступили у ХХ столітті у взаємодію з можливостями європейської співочої театральності. Остання знаходиться на перетині класичних традицій і новаційних відроджень докласичного і старовинного у цілому театру, що приводить до кризових виявів, які певною мірою долаються підключенням до оперного «виробництва» митців з Далекого Сходу в особах Ісанга Юна і Тань Дуна, особливо що стосується пафосу етично-позитивного ствердження. Китайська опера у ХХ столітті опинилася у кризовому співставленні з європейським музичним світом, що у ХХІ столітті постало як велична державна задача, вирішення якої живить ідейно-творчий потенціал нації. У вигляді підсумкових позицій в роботі (на с. 142) знаходимо формулювання 6

постулатів, які втілюють цінності культурного буття і поєднують ідеальні показники мистецьких здобутків із меркантилізмом буттєвих відносин і касовими розрахунками.

Саме останнє стало предметом вивчення у підрозділі 2.1. «Великий театр – артефакт оперної культури сучасного Китаю» і особливо у підрозділі 2.2. «Програма подолання оперної кризи Національного Великого оперного театру в Пекіні: досвід протистояння кризі жанру». На першому плані тих заходів стоїть витримування високого художнього рівня вистав, наявність доступу до «споживання» художніх цінностей найширших верств населення, недопустимість пропуску на велику сцену арт-актів, що не пройшли ретельної перевірки їх якісного втілення.

І на вершині оцінки результативності прийнятих вимірів успіху – фестивальний рух, коли у вигляді моделей оперності, оберненої як до європейських, так і до національних нормативів, виступає парад показових спектаклів з участю китайських вітчизняних і запрошених великих артистів Європи (про це – підрозділ 2.3. «Європейський вимір китайської оперної картини світу крізь призму фестивальних проєктів 2019–2023 років»). Автор аналізує постановки в Китаї європейських опер, відмічаючи, по-перше, домінування того, що називають «режисерським» оперним театром, а також високу значущість відео-символіки, яка допомагає досягнути смисли-символи музичного вираження і словесного з ним співвідношення.

Сказане засвідчує високий рівень теоретичного узагальнення, що подається в дисертації з урахуванням музично-постановчих, саме сценічного оформлення і резонансності щодо загального вигляду конкретного театрального інтер'єру і заданості смислу, заявлюваного загальною архітектурою театру і традиціями крайових і регіональних здобутків нації. Серйозність і масштабність дослідження визиває на роздуми, провокуючи обговорення дискусійних складових і концепційних констатацій.

Виникають питання, які породжені певними жорсткостями розуміння опери як суто «театрального» творення, хоча в дисертації і приділяється увага здобуткам «народного театру», виразні заходи якого вбирає оперна класика, а ті народні інгредієнти невідлучні від містично-ритуальних, тобто позатеатральних, але представляючих буття як таке, коренів і стрижневих показників.

Дискусійні питання:

1) Чи можна говорити про «Орфея» К. Монтеверді як про «гнучку взаємодію драматичного, музичного і театрального мистецтв (с. 40 тексту дисертації), при тому що головний персонаж Орфей втілює містеріальний стрижень дії, оскільки в першохристиянських вимірах ідентифікувався Орфей з Ісусом Христом – і ту ідентифікацію ні в якій християнській конфесії ніхто не відміняв?

2) Приєднуючись до «тотальної діалогічності», яка притаманна так подаваному розумінню «карнавальності» у художній сфері О. Самойленко, автор дослідження минає такий театр-«не-театр», який знаходимо у поставангарді в разі «Св. Франциска Ассізького» О. Мессіана, тим більше в

«новій опері» (без оперного театру)) Л. Ноно («Прометей»); чим дисертант пояснює таке «обминання»?

Виконане Го Чанлу дослідження демонструє патріотичну зацікавленість в предметі, надлишкову навіть готовність до демонстрацій зразків, порівнянь, переглядів прийнятих і минулих суджень щодо відповідності прийнятих критеріїв позиціям напруженого культурного «бігу часу» і розуміння вчасного втручання в стереотипи творчості заради установлень на актуальні «повороти» у рішенні творчих проблем. Поставлені в дослідженні завдання виконані, зроблені аналізи постановок уґрунтують фактологію концепцію художнього оперотворення. очевидною є новаційність постановки проблеми, професійна доброчесність у вибудові тексту виконаного дослідження. Виходячи зі сказаного, дисертація Го Чанлу «Оперна культура Китаю останньої третини XX – початку XXI століть: тенденції розвитку» відповідає чинним вимогам пп. 6, 7, 8 «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 (зі змінами), а її автор Го Чанлу заслуговує на присудження наукового ступеня в галузі знань 02 – Культура і мистецтво за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри теоретичної і прикладної
культурології Одеської національної
музичної академії імені А.В. Нежданової

Олена МАРКОВА