

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Лі Ян**
**«ФЛЕЙТОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У ВИМІРАХ МІЖКУЛЬТУРНОГО
ДІАЛОГУ»**,

представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»,
галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Проблема діалогу, в прийнятій її інтерпретації у рецензованій дисертації за спиранням на концепцію О. Самойленко, виростаючи з життєвої «філософії вчинку», обростаючи питаннями про людське самопізнання через існування «третього» учасника – Над-адресата, сьогодні далеко переросла своє первинне поле вивчення жанрових літературних форм, набуваючи, з одного боку, загальнокультурологічного, загальнонаукового резонансу (з їх природним тяжінням до діалогічності), з іншого – специфічних музичних діалогічних форм та інтенцій, як «дзеркального» свідчення ціннісно-сміслових визначень людини у культурі, житті та духовних пошуках – про що свідчать більшість музикознавчих праць останніх десятиріч. Проблема діалогу має потужний підтекст в історичному життєвому світі культури, оскільки до неї ведуть не тільки питання спілкування – комунікації, але (і це набагато важливіше для символічного художнього досвіду) дуальність процесів, що відбуваються у світі, хоча б як сполученість початку – кінця, обмеженості – безмежності, космічного – земного, божественного – людського, онтологічна антиномічність людини, що поєднує життя і смерть, тілесне і духовне, свідомість і тіло, святе і гріховне і т.д., нарешті, двоїстість людської творчості, що вимагає як повторення – мімезиса, імітації, так і оновлення – винаходів, евристики, катартичного протистояння мовних, жанрово-стильових та образних процесів. У художній творчості ця двоїстість виявляється у загальноісторичній парадигмі «традиція – новаторство», що «червоною ниткою» проходить по концепції рецензованої дисертації Лі Ян. Але у всіх випадках проблема діалогу залишається *пошуком смислу*. Саме такі виміри

міжкультурного діалогу представлені в дисертації китайського дослідника, присвяченій аналізу творчості китайських композиторів для флейти – інструмента, однаково цінного як в традиційній культурі Китаю, так і в професійній європейській. У сучасній музичній культурі Китаю, як відомо, представлені дві флейти – традиційна китайська бамбукова, яка налічує тисячі років і продовжує своє функціонування як життєздатний феномен національних традицій і сьогодні (а точніше – ціле сімейство традиційних флейт, що назване дисертантом поліфлейтовістю), та академічна європейська флейта – похідна від найдавнішого музичного інструмента світу, значно удосконалена в першій половині XIX століття і завезена до Китаю вже наприкінці XIX – на початку XX століття.

Загальновідомо також, що китайська академічна музична культура у цілому вибудовувалась (і продовжує цей процес) у специфічному сплаві асиміляції досягнень європейського професійного музичного мистецтва (у його виконавській та композиторській інтенціях) та вираженій схильності національної композиторської творчості до неофольклорних тенденцій у бережливому ставленні до власної, не схожої на європейські фольклорні та академічні витоки, музичної культури. У ній однакової значущості набувають ладово-гармонічні, мелодійні, жанрові, філософсько-естетичні та інструментально-органологічні атрибутивні ознаки, які не «відпускають» професійну композиторську (і, певним чином, виконавську) творчість китайських митців повністю у європейське або наднаціональне «плавання». Це пов'язане, з одного боку, з міцними позиціями збереження оригінальної національної ідентичності – протилежної культурної й світоглядної приналежності у антиномічному протистоянні Схід – Захід; з іншого боку – з внутрішніми філософсько-етичними, світоглядними та естетичними настановами східної культури щодо утримання традиції як принципової установки.

З академічного європейського інструментарію у сучасному Китаї флейта – дуже поширений інструмент, який може зрівнятися за популярністю хіба що з універсальним фортепіано та артикуляційно-динамічно досконалою

скрипкою. Китайські флейтисти сьогодні демонструють переконливі успіхи у вітчизняній та зарубіжній концертній практиці, у міжнародних професійних конкурсах, сольній, ансамблевій та оркестровій грі, а китайські композитори створювали та продовжують створювати твори для цього інструменту в національному стилі та з використанням сучасних музично-мовних засобів і прийомів, аналіз яких, з виявленням їх семантичних ознак, представляє актуальний зріз не тільки музикознавчих, а й практично-виконавських досліджень, тобто, сприяє виявленню способів впливу на «флейтову ситуацію», що склалася, допомагає позначити шляхи вирішення різних проблем сучасної китайської (і не тільки) флейтової творчості. Яскраво виражена європеїзація китайської академічної культури у ХХ–ХХІ століттях стимулює розвиток запозиченого музичного інструментарію, що викликає прагнення глибшого та докладнішого вивчення його стану, проблем та шляхів їх вирішення. Таким чином, вивчення суттєвих тенденцій розвитку звукообразної семантики флейти – з точок зору китайських міфоказкосимволічної органології, поезії; академічно-європейських впливів; а також семантики мініатюрного й крупного флейтового жанротворення – є актуальним, визначаючи тему і завдання дисертаційної роботи Лі Ян. Останні – відразу зазначимо – поставлені чітко, у повній відповідності до обраної теми, з потрібними ознаками новаційності їх постановки та вирішення, і послідовно виконані в ході роботи та у зафіксовані у заключних її висновках.

Сучасна китайська флейтова творчість розглядається дисертантом з урахуванням діалектики історико-культурних, національно-філософських, ідейно-образних естетичних, інструментально-органологічних, жанрово-стилістичних, музично-мовних, інтерпретативно-виконавських процесів, які щільно пов'язані як з традиціями китайської і європейської музичних культур у цілому, так і в узгодженні зі специфічними властивостями флейтового мистецтва Китаю. Тому не випадково і логічно обрані дисертантом хронологічні межі дослідження, його науково-методологічні принципи і підходи, аналітичний матеріал.

Дисертаційну роботу Лі Ян відзначає багатоаспектний, багатопроблемний, міждисциплінарний характер. Автор накреслює і опрацьовує декілька дослідницьких ракурсів, що надає дисертації необхідної глибини та дослідницької об'ємності в освітленні обраної теми. Серед них, зокрема, виділю наступні лінії:

- власне *діалогічні інтенції* функціонування сучасної флейтової творчості Китаю, передумовами яких виступають співвідношення позачасового/часового, тобто, часу як вічності, як засобу накопичення цінностей, як пам'яті культури, і часу як швидкоплинності, «зменшення» окремого людського життя; сполучення-протиставлення «свого» і «чужого» (їх асиміляція та неповторність у «незмішанні»); діалог людського земного/Небесного неземного, конкретно матеріалізованого та ідеального у музичному звучанні флейти;

- визначення *звукообразної та онтологічної семантики* флейтових інструментів китайської традиційної культури з виявленням їх впливу на академічну лінію китайської флейтової творчості у композиторському та виконавському аспектах, а також у *послідовності історичного розвитку*;

– специфічні характеристики мовних, образних (звукообразних), жанро-формотворних позицій китайської національної композиторської школи у їх проекції на флейтову музику, зокрема, розкриття сутності «нової програмності» та «узагальненої моделі досконалої форми»; пошук та визначення шляхів жанрової специфікації флейтових творів крупної форми у творчості китайських композиторів.

Усі вказані концептуальні лінії дисертації Лі Ян пов'язані між собою та об'єднані цілісним стрижнем заявленої у назві роботи проблеми міжкультурного діалогу, феномен якого виявляється в музично-мовній та мисленнєвій (композиторській і виконавській) сферах, набуває як явного, так і таємного (незримого і невимовного) змісту, стосується складних процесів самопізнання, самооцінки людської особистості, відтворення нею різних, у тому числі прихованих, важкодоступних аспектів буття, зокрема, національно (ментально) забарвлених. Звідси – можливість семіотизації та

психологізації проблеми діалогу, а також важливість включення даного поняття до розгляду різноманітних процесів комунікації, у тому числі, в рамках «вічної теми» Схід – Захід. Екстраполяція та конкретизація даних процесів на «вузьку» сферу флейтового мистецтва дозволяє виявити той «дух цілого», що прокладає собі шлях через поліфонію різнонаціональних, різночасових, різножанрових, різнообразних висловлювань – через різницю «співрозмовників», якими виступають в даній роботі «різні історичні періоди (стародавній – сучасний) та шари (народний і професійний) та віддалені історично, географічно (і світоглядно – А.Ч.) національні традиції – східна і західна» (с. 178). Даний підхід забезпечив також новий виток узагальнень в заключних Висновках роботи.

Доречним у визначенні звукообразної семантики китайської (народної і академічної) флейти є, на погляд опонента, науковий контекст поезики китайських чарівних казок та класичної китайської поезії, які «знайшли своєрідне відображення у композиторській творчості Піднебесної ХХ – початку ХХІ століть» (с. 179). Адже подібні прояви культурно-національної пам'яті не можуть не знайти свого втілення у музично-мовному «есперанто» сучасності, перетворюючи ідеальні інтенції світобудови, світовідчуття на мовну конкретику музичного мистецтва, з його невід'ємною у творчості ХХ-ХХІ століть тембральною інструментально-органологічною та виконавськи визначеною специфікою.

Дисертант грамотно сполучає персоналістичний аспект китайської композиторської флейтової творчості (що виявляє актуальний авторологічний аспект сучасного музикознавства) з семантичним, семіологічним та виконавсько-аналітичним підходами. Це дає можливість автору роботи цілісно, системно представити абсолютно оригінальний її пласт аналізу китайської флейтової творчості в його ціннісно-об'єктивному та науково-(і виконавсько-)авторському зрізах.

Цінним в будь-якій науковій праці представляється оновлення (або створення) поняттєвого апарату – в даній дисертації це «поліфлейтовість»; «узагальнена модель досконалої форми»; «лірико-філософський пейзаж» в

музиці; «китайський флейтовий програмний інструменталізм» («китайська програмна флейтовість») та деякі інші. Кожному з таких нових понять надається аргументована, вдала, контекстна або узагальнююча дефініція, що чітко фіксує новаційність дослідження, професійно уособлює результати ходу наукової думки дослідника та його здатність до самостійної, оригінальної наукової практики, творчий підхід до вирішення наукових завдань.

Таким чином, актуальність, новизна та методологічна грамотність дисертаційного дослідження Лі Ян є безперечними. Плідне суміщення жанрово-стильового типологічного та персонологічно-стильового підходів до об'єкту та суб'єктів дослідження, органічне злиття композиторського та виконавського ракурсів оцінки та аналізу, інформативна насиченість щодо історико-культурних, національно-мовних музичних, інструментальних технологічних та музикознавчо-дискурсівних аспектів роботи дозволяють авторові досягти потрібного заключного синтезу провідних положень дисертації.

Усе сказане дисертант послідовно і логічно відтворює в структурі роботи, спрямованої від контекстно-загального до конкретно-музично, конкретно-флейтового ракурсу, і знову до результуючих, нового щаблю, узагальнень в заключних Висновках. Розділ 1 дисертації висвітлює звукообразні наративи флейти у китайській музичній культурі з позицій китайської міфосимволічної органології, образної семантики флейти в поезії китайської народної казки та поезії доби Тан і Сун (з визначенням типології звукових архетипів інструменту, його символічних та комунікативних функцій, типів усвідомлення світу), докладно характеризує періодизацію асиміляції європейського флейтового мистецтва у китайській музичній культурі XX – XXI століть, із зазначенням причин і шляхів подібної зміни китайської флейтової парадигми на рубежі XIX-XX століть, а також у XX і XXI століттях, виявляючи семантичні, функціональні, музично-мовні композиторські і виконавські аспекти даного процесу. Важливим представляється опрацювання поняття поліфлейтовості, що розкриває

системний характер, властивий сімейству флейт у китайській традиційній культурі – з пролонгованими проєкціями до сучасного академічного флейтового мистецтва країни. В результаті виводяться типові ознаки звукового образу флейти: «його уведення до лірико-філософського пейзажу; інтерпретація художнього образу інструменту як голосу любові, очікування, весни, краси», втілення «образу досконалої людини – слухача-поета, здібного розшифрувати божественні знаки» (с. 88). Матеріал даного Розділу характеризується інформаційною щільністю і логікою викладення, доброю читабельністю, стрункністю і авторською зацікавленістю, навіть, певною емоційністю подання.

Другий і Третій розділи роботи конкретизують в аналітичних матеріалах теоретичну концепцію, викладену протягом Першого розділу. Зокрема, у Розділі 2 досліджується, аналізується, класифікується, узагальнюється проблема нової програмності китайської флейтової мініатюри як жанрово-семантичного принципу. Тут дефінуються поняття «китайський флейтовий програмний інструменталізм» («китайська програмна флейтовість»), докладно досліджуються тематичні серії у структурі китайської програмної флейтової мініатюри, аналізуються семантика і технічні прийоми використання мелодій китайських народних пісень, а наступний виток узагальнень та висновків базується на конкретиці «живого» музичного матеріалу творів китайських авторів. Розділ 3 представляє аналітичні виконавсько-музикознавчі етюди творів крупної форми для флейти і фортепіано китайських композиторів, де автор розбирається у логіці та семантиці жанрових визначень/невизначеності та знаходить закономірності жанротворення, образного змісту і мовних засобів, пов'язані з діалогічними тенденціями китайської флейтової музики. Аналіз оригінальних камерних флейтово-фортепіанних творів крупної форми дозволяє виявити принципи програмності, монологізму, лейтінтоном, взаємодії одночастинності/циклічності, імпровізаційності-композиційності, сонатності, з визначенням семантики флейтових прийомів гри.

Автору дисертації вдалося вибудувати і узагальнити цілісну картину китайської флейтової творчості сучасності у її системному форматі. Тут Лі Ян продемонстрував володіння як науково-методичним апаратом, так і виконавською – репертуарною та технологічною – ситуацією в обраній предметній сфері. Охоплена чимала кількість флейтових творів, представлені цікаві аналізи концептуального, інструментально-технологічного, мовно-композиторського, жанрово-стильового та виконавського планів майже енциклопедичного порядку.

Текст дисертації дуже «чистий», вдало сполучає легкість прочитання та глибину історико-теоретичної інформації, оригінальних розсудів та висновків, широкого музичного й культурологічного контексту з аналітичною конкретикою подання. Особливо підкреслимо врівноваженість теоретичного, історичного і практичного (композиторського і виконавського) ракурсів дослідження: ті ідейно-образні, жанрово-стильові, інструментально-органологічні та інструментально-технологічні спостереження й узагальнення, які пропонує автор в аналітичних розділах дисертації, містяться в полі практичної роботи флейтиста-виконавця або викладача. Так само, виконавський ракурс аналітики збагачується музикознавчим розумінням музично-мовних і, відтак, образно-семантичних засад творів, що сьогодні, безперечно, стає «виграшним боком» артиста-виконавця. Це надає роботі Лі Ян необхідної авторської та музикознавчої цільності.

В роботі не виявлено жодних порушень академічної доброчесності, а її теоретична концепція представляється оригінальною, самостійною та новаційною.

Як будь-яка масштабна робота, що охоплює широкий музичний та необхідний дискурсивний матеріал, цінні узагальнення, виявляє новаційні параметри дисертація Лі Ян викликає деякі роздуми та запитання, відповідь на які опоненту хотілося б отримати у ході живої наукової дискусії:

- 1) Одним з наукових завдань (успішно вирішених у дослідженні) і важливою позицією наукової новизни роботи є «розкриття сутності «нової програмності» у флейтових мініатюрах китайських композиторів» (с. 22). В

розділі 2 роботи автор докладно розглядає програмність флейтової китайської мініатюри як її невід’ємну (обов’язкову) якість, як національну специфічність, вводячи, навіть власні дефініції «китайський флейтовий програмний інструменталізм» («китайська програмна флейтовість») – дуже вдалі, на погляд опонента. Але на сторінках Розділу 3, присвяченому творам крупної форми, програмність не акцентується в якості відмінності китайського композиторського підходу, представляється у загальному аналітичному контексті, хоча явно залишається важливою семантичною ознакою. Питання стосується можливої відмінності (або відсутності такої) у трактуванні флейтової програмності в малих і великих інструментальних формах?

2) Сфера ліричної образності (у відтворенні «лірико-філософського пейзажу», «поетичного часопростору, скерованого властивостями сакрального інструменту, голосу любові, очікування, весни, вишуканої краси» (с. 180) чудово відповідає китайській образній доктрині, як і звукообразній поезії флейти. Втім, багаторазово апелюючи у тексті дисертації до відомої флейтової віртуозності, Ви жодного разу не наводите поняття «інструментальної моторності», «інструментальної моторики», яка і в академічній, і у традиційній музиці для флейти відіграє значну формо-, жанро- і стилетворну роль. До речі, у поетичній типології діалогу в музиці, запропонованій А. Самойленко (на яку Ви спираєтесь у своїй роботі), моторність визначається як одна з трьох провідних жанрово-семантичних домінант музики, а моторно-динамічні стилістичні комплекси, як безпосередньо виражений ігровий початок музики, солідаризуються з уявленням про музично-технологічну майстерність і сприяють відокремленню як стильового такого показника музичного виконання, як віртуозність. Інструментальна моторика (відоме завоювання барокового музично-професійного мистецтва) у китайській світоглядній парадигмі може сприйматися як втілення модусу радості, гармонії у її життєздатності, відкриттям внутрішніх душевних емоцій, а флейта, як відомо, інструмент, органологічно здатний на яскраві моторні прояви. Також ця сфера є дуже

важливою з позицій міжкультурного діалогу у процесі європеїзації китайського музичного академізму. Отже, запитання: наскільки важливу роль відіграє образно-інструментальна сфера моторики в китайській флейтовій творчості, яка її роль у порівнянні з ліричною образністю, котра у китайській парадигмі «зосереджена на відображенні внутрішнього світу поета, споглядача-філософа, який перебуває у гармонії з природою, оточуючим світом» (с. 96)?

3) Робота присвячена дослідженню китайської флейтової творчості, зокрема, певній систематизації сучасного флейтового репертуару, представленого у творчості китайських композиторів (і це опонент відносить до суттєвих позицій наукової новизни та цінності даного дисертаційного дослідження). Запитання стосується репертуарної задіяності музики китайських композиторів для флейти в конкурсному та концертному житті у даній інструментальній сфері у цілому, наскільки китайська музика є затребуваною в інших національних флейтових виконавських школах? І яке співвідношення в китайській флейтовій освіті та концертно-концертній практиці творів композиторів європейських та національної китайської шкіл?

4) В яких жанрово-видових модусах більшою мірою використовується флейта в Китаї в композиторській творчості – сольне виконавство, камерно-ансамблева творчість, оркестрова музика? Або у цьому відношенні споглядається жанрова паритетність, «рівномірність» творчо-репертуарного втілення?

Означені запитання ніяк не впливають на позитивну оцінку дисертації Лі Ян. Даній праці притаманні належний рівень професіоналізму, новизна наукових ідей, глибока методологічна обґрунтованість та самостійність суджень. Наукові публікації за темою дослідження достатньо віддзеркалюють проблематику дослідження. В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Дисертація **Лі Ян «Флейтове мистецтво Китаю у виявленні міжкультурного діалогу»** повністю відповідає вимогам МОН України щодо наукових досліджень зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво», які

претендують на присвоєння їх автору ступеня доктора філософії. Таким чином автор роботи – Лі Ян – заслуговує на присудження йому відповідного ступеня.

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

А. Д. Черноіваненко

