

## ОТЗЫВ

**официального оппонента кандидата искусствоведения, доцента  
Ключко Светланы Иосифовны на диссертацию Сюн Инвэнь  
«Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй  
половины XX — начала XXI века», представленную на соискание  
ученой степени кандидата искусствоведения  
по специальности 5.10.3 – Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)**

Диссертация Сюн Инвэнь «Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX — начала XXI века», посвященная актуальной и вместе с тем недостаточно изученной теме воплощения женских образов в содержании музыкального произведения, видится примечательным событием в современном музыкальном востоковедении, поскольку существенно расширяет тот круг проблем, над которым работают современные исследователи китайской музыки.

В исследовании убедительно репрезентируются основные составляющие мифологической системы этнического меньшинства *чжуан* и ее проявления в музыкальном искусстве Юга Китая, начиная от традиционной чжуанской оперы *цай дяо* до композиторских поисков в разных жанрах и формах современной академической музыки. Диссертант через все главы исследования прослеживает взаимосвязи гендерной парадигмы с другими концепциями мироустройства, исторически сложившимися и бытующими в автономном районе Гуанси в Китае. При этом решаются задачи выявления скрытого за нотным текстом содержания музыки, ее смысла, подтверждающего во многих случаях культуuroобразующий потенциал для населения Гуанси мифологического образа талантливой поющей девушки Лю Саньцзе, обличающей пороки современного общества.

Исследование Сюн Инвэнь в определенном смысле корреспондирует с «феминным» направлением, которое начало совсем недавно формироваться в китайской музыкальной науке. Отмеченная диссертантом малочисленность научных исследований проявлений женского начала в Китае (с. 6), вероятно, объясняется тем, что для этой древнейшей культуры с незапамятных времен было свойственно воспринимать «женское» в неразрывной связи с «мужским», в соответствии с фундаментальной мифологической оппозицией *ян / инь*, главенствующей в китайском мышлении на протяжении веков. Именно поэтому женские образы, как справедливо отмечает Сюн Инвэнь, в китайской науке не выделены как объект исследования, а всегда представлены в паре с

мужчиной (с.33). Выбор образа женщины центральной фигурой научного исследования соответствует требованиям современности и подтверждает актуальность антропоцентристского подхода, активно разрабатываемого в современном отечественном музыкознании.

Используемые Сюн Инвэнь методологические подходы (феноменологический, компаративистский, герменевтический) помогают диссертанту найти общее и особенное при сравнении музыкальных феноменов, связанных с различным воплощением образа женщины в китайском музыкальном искусстве. Подключение историко-стилевого подхода и комплекса методов музыковедческого анализа позволяют высветить универсальное, национальное и индивидуальное в историях женских судеб различных феноменов далеко отстоящих друг от друга музыкальных культур Китая и России (с. 19–20). Помогает в выстраивании онтологии легенды о Лю Саньцзе в Китае (с. 34–42) и систематизация разнообразных фактов, представленных в современной китайской гуманитарной науке, что отражено в первой главе диссертации.

Вторая и третья главы диссертации – ее содержательное «ядро», представляющее собой сравнение разных музыкальных произведений, составляющих *материал исследования* – традиционной чжуанской оперы *чай дяо*, музыкального фильма, этно-шоу, ряда произведений камерно-инструментальной и фортепианной музыки, объединенных образом Лю Саньцзе. В этом сравнении на пересечении разных гуманитарных сфер знаний выявляется эволюция образа талантливой поющей девушки в феноменах культуры и музыкального искусства Гуанси. Эволюция (и трансформация) образа позволяет диссертанту одновременно проследить ряд изменений, происходивших в музыкальном мышлении китайских композиторов на протяжении XX века. Суть этих изменений автор исследования связывает:

1) с постепенным усложнением музыкального языка и переходом от различных вариантов сочетания пентатонных структур, представленных, в том числе, в технике композиции *цзи цюй* (с. 84) к неомодальности (с. 142–143) и постепенной децентрализации тональности (с. 171–173);

2) с уходом от традиционных композиционных структур западноевропейской музыки к более свободной их трактовке и обращению к импровизационным жанрам и формам;

3) с подчинением развития не столько музыкальным, сколько общехудожественным закономерностям, что для воплощения различных вариантов легенды о Лю Саньцзе в музыке потребовало включения разнообразных типов программности – обобщенного, последовательно-сюжетного, картинно-повествовательного (с. 182–183).

Автор исследования доказывает глубокое влияние мифа и образа Лю Саньцзе на процессы музыкального мышления современных китайских композиторов. Важно отметить, что воздействие образа Лю Саньцзе является настолько сильным, что снимает жесткие установки в отношении использования западноевропейских форм и правил музыкального развития. Композиторы свободно экспериментируют в поисках новых тембровых эффектов. Примечателен в этом смысле пример сочинения Чжун Цзюньчэна «Лю Саньцзе. Баллада», где композитор смело объединяет звучание флейты, гучжэн, пипы, эрху, трубы, тромбона, фортепиано и перкуссии, закрепляя за каждым тембром и их ансамблями свою семантическую сферу и выстраивая, исходя из этого, драматургию произведения (с. 140). Китайские композиторы подчиняют приемы развития полифонической музыки сюжетному началу, что раскрывается соискателем на примере второй части «Фуга» Сюиты «Лю Саньцзе» (квинтете для медно-духовых инструментов) Сюй Линя (с. 155).

Примеры импровизационной свободы самовыражения, акцентированные диссертантом в музыкальном воплощении образа Лю Саньцзе, связывают произведения композиторов Гуанси с даосскими (и, отчасти буддийскими) установками. В них поддерживается значимость интуитивного озарения и «просветления», яркой эмоциональности, спонтанного реагирования, что вполне обоснованно создает популярность этого образа в странах Юго-Восточной Азии. Последнее подтверждается отдельными исследованиями мифа о Лю Саньцзе, проводящимися не только в Китае, но и Корее, Сингапуре и в более широком культурном пространстве, что отражено в приведенных в списке литературы работах (Ho Kwok Man № 75, Гуань Жунчжэнь № 124; Цинь И № 268).

Автору удается избежать сугубо европоцентристского подхода к анализируемым произведениям, в которых «восточное» сочетается с «западным». Представляется методологически оправданным и эффективным использование в качестве инструмента анализа одного из важнейших структурных архетипов музыки Востока и Запада – ладовой модели типа «трихорд в кварте», а также понятия «ладоакустическое поле», разрабатываемого в рамках новой континуальной парадигмы лада (Алкон Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада – континуальное и дискретное. Владивосток, 1999.)

Проработка более чем 350 научных источников показывает крепкий теоретический фундамент исследования; такая широкая источниковая база способствует достоверности его результатов. Аналитические изыскания автора подтверждаются нотными примерами, определяя качественные результаты и выводы, представленные в разделе Заключение.

*Структура* исследования в целом отличается ясностью и логической выстроенностью разделов, хотя в первой главе можно заметить некоторую описательность и, возможно, избыточность информации о социальном положении женщин в традиционном Китае. Вторая и третья глава лишены этих недостатков, изложение материала приобретает четкий, ритмичный характер, превращается в увлекательное повествование, насыщенное фактами и событиями. К несомненным достоинствам исследования следует отнести включение информации, создающей необходимый контекст и позволяющей наметить перспективные направления дальнейших исследований.

Диссертация обладает высокой *научной новизной*, впервые представляя в российском музыкознании отдельные образцы традиционной музыки и культуры национального меньшинства *чжуан* и творчество современных композиторов Гуанси-Чжуанского автономного района в Китае. *Практическая* значимость раскрывается в возможности углубить содержание курсов по истории искусства, эстетике, истории современной музыки Китая, помочь музыкантам-исполнителям в понимании и интерпретации музыки, посвященной образу Лю Саньцзе, обогатить композиторскую практику (с. 14).

При общем хорошем впечатлении от работы, отдельные положения могут быть уточнены. Рассуждая о причинах отсутствия в Китае камерно-инструментальной музыки, подобной западноевропейской, автор весьма тонко подмечает особенности традиционного инструментального многоголосия Китая (с. 137-138). Представляется, что все указанные автором причины, в том числе и гетерофонный склад, являются скорее следствием бытования многовековой китайской музыкальной традиции в устной (устно-письменной) форме.

Необходимо отметить особую сложность исследуемого материала, который изобилует китайскими терминами, названиями, именами и фамилиями, поэтому одной из важнейших задач становится их корректная транслитерация. В целом диссертант справляется с этой задачей весьма достойно, допуская отдельные неточности, из которых заслуживает упоминания лишь то, что имя главного отрицательного персонажа легенды о Лю Саньцзе, богатого землевладельца, должно транслитерироваться как Мо Хуайжэнь (莫怀仁).

Кроме того, в процессе прочтения диссертации возник ряд вопросов:

- 1) Как Вы считаете, отвечает ли жанровое определение «мифологическая драма» содержанию сценария Дэн Чанлина и в чем его мифологические признаки?
- 2) *Дуй гэ* 对歌 на с. 110 характеризуется как «форма интонирования» или «форма исполнения», а на с. 179 – как «песенный жанр». Какая из характеристик, на Ваш взгляд, является более точной?

- 3) На с. 72 диссертации упоминается термин «цветочная драма». Это буквальный перевод термина *цай дяо*? Связан ли он с другими терминами, такими, как «цветочная мелодия» (с.107) и «цветочный язык» (с. 153, 178), которые, как можно заключить из текста диссертации, имеют отношение к орнаментике?

В целом, возникшие замечания и вопросы носят уточняющий характер и не затрагивают основных положений исследования. Результаты работы опубликованы в рецензируемых научных изданиях, в том числе, четыре в журналах, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссии, а также апробированы на международных научных конференциях и на заседании кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена». Автореферат диссертации отражает ее содержание.

Диссертация Сюн Инвэнь «Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве Гуанси второй половины XX – начала XXI века» соответствует критериям пп. 9–14 Положения о присуждении ученых степеней (утв. Постановлением Правительства № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции), ее автор заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры теории музыки  
Дальневосточного государственного  
института искусств \_\_\_\_\_

С. И. Ключко

20 октября 2023 г.

Я, Ключко Светлана Иосифовна, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку.

Сведения об организации:  
федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Дальневосточный государственный институт искусств».  
Почтовый адрес: 690091, Приморский край,  
г. Владивосток, ул. Петра Великого, д. 3А.  
Телефон: +7 (423) 226-49-22  
E-mail: [mail@dv-art.ru](mailto:mail@dv-art.ru);  
адрес сайта: <https://dv-art.ru/>

Подпись <u>Ключко С. И.</u> удостоверяю. <u>Специалист по КДИ</u> (должность)	
ФГБОУ ВО "ДВГИИ" " 20 " 10 20 23 г.	