

ОТЗЫВ

**официального оппонента доктора искусствоведения, профессора
Курлени Константина Михайловича
на диссертацию Цзун Чжэна
«Китайская опера XXI века», представленную к защите
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3 Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)**

Диссертационное исследование Цзун Чжэна посвящено изучению взаимодействий, определяющих развитие оперного искусства в современном мире, подверженном процессам глобализации. Опираясь на широкое понимание конвергенции как процессов схождения разнородного и поиска компромиссов между взаимодействующими культурными процессами, автор выделяет две наиболее влиятельные тенденции: одна исходит из охранительной парадигмы развития культуры и ставит целью сохранение самобытности национальных художественных традиций, вторая – стремится к мультикультурализму с присущей ему наднациональной глобалистской проблематикой. При этом, развитие культуры в рамках обеих упомянутых тенденций обнаруживает стремление к обмену идеями, выразительными средствами вплоть до полноценной ассимиляции «чужого» как единственного способа обретения творческой самостоятельности и освобождения от инокультурных влияний. Цзун Чжэн отмечает, что к началу XXI века в китайской опере обе тенденции получили свое продолжение, причем, не во взаимной изоляции, а во взаимодействии, природа которого неоднородна, противоречива, однако способна формировать новые позитивные тренды в развитии оперного жанра.

Такая постановка проблемы со всей определенностью свидетельствует о том, что диссертант отходит от достаточно традиционной исследовательской парадигмы, часто встречающейся в работах современных китайских исследователей, где в центр ставится изучение опыта освоения китайскими композиторами европейского и американского музыкального наследия и его проекция на национальные традиции. Цзун Чжэн рассматривает несколько принципиально различных моделей синтеза западного и восточного опыта создания музыки, где в исторической конкуренции и одновременно – преемственности прокладывается путь к глобальным культурным обобщениям, касающимся всего человечества. Таким образом, в центре внимания оказывается одна из наиболее инновационных и одновременно – малоизученных областей современной академической музыки и музыкальной эстетики, к исследованию которой привлекаются современные методы научного анализа и систематизации многочисленных компонентов оперного синтеза. В этом заключается безусловная актуальность данной диссертации.

Разработка столь широкой проблематики, обусловленной живыми процессами обновления жанра оперы и участия в них китайских авторов, работающих в разных странах, вызвала необходимость опоры не только фундаментальные основы современного музыкознания, культурологии, социологии, философии, но и широкое использование аналитических практик, распространенных в мировом музыкознании. Кроме того, автор работы демонстрирует блестящую эрудицию не только в развертывании своих аргументаций, но и в области освоения научной литературы, включающей внушительный корпус текстов на русском, китайском и английском языках. Отмеченные особенности текста диссертации свидетельствуют о высокой степени обоснованности и достоверности выносимых автором на защиту научных положений и выводов.

Тем самым, становится очевидным, что Цзун Чжэн представил оригинальную научную концепцию развития китайской оперы в XXI веке, последовательно развиваемую в трех главах своей диссертации. В ходе изложения материала отчетливо прослеживается «сквозная» идея о преемственности различных типов культурных взаимодействий между оперным искусством Востока и Запада, что придает диссертации логическую и фактологическую стройность, корректно описывает характер изучаемых процессов, а также темп их исторической эволюции в Китае и в целом свидетельствует о глубокой продуманности и цельности авторского замысла.

В Первой главе исследуется чрезвычайно чувствительный для любой национальной культуры стилевой и эстетический переход от безусловной опоры на традиционное искусство, тем более что в Китае оно сколь самобытно, столь и разнообразно, к более открытым взаимодействиям с внешними влияниями. На с. 22 Цзун Чжэн указывает, что «... в XX веке “многоликая” китайская опера, включая традиционные и классические виды, прошла путь, богатый событиями и жанрово-стилевыми переменами, которые можно систематизировать, выделив несколько периодов эволюции оперного искусства Поднебесной. Таких периодов, последовавших после традиционного [периода] (до 1940-х годов), китайские и европейские искусствоведы выделяют пять ...» и далее следует датировка упомянутых периодов и весьма объемная таблица, в которой представлены наиболее репрезентативные для каждого из них оперные произведения.

В дальнейшем мысль исследователя концентрируется на своеобразии синтеза восточных традиций и западных техник в современной китайской опере, поэтому дискурс мигрирует в сферу композиторской технологии. Запечатленный в ней уровень конвергентных процессов как раз и становится индикатором, позволяющим оценить глубину и органичность «сплава» взаимодействующих элементов, композиционных структур и драматургических приемов.

Вторая глава работы целиком посвящена перспективам развития оперного жанра в современном Китае. Оттолкнувшись от анализа соотношений традиций и новаторства в оперном творчестве современных китайских компо-

зителей, Цзун Чжэн выходит на первые крупные обобщения, давая оценку состояния жанра оперы в сегодняшнем Китае в контексте общемировых тенденций. Начиная со страницы 65 исследователь погружается в поиски основополагающих принципов современного художественного синтеза, рассуждая о стратегии изучения и отбора европейских и американских оперных концепций и выразительных средств для их адаптации к потребностям китайской национальной оперы. И в качестве отправной точки своих аргументаций формулирует весьма важный *первопринцип* подобных взаимодействий: прагматичное и не травмирующее использование «чужого» ради совершенствования и переосмысления «своего». Подчеркнем, что *это фундаментальное положение характеризует тот тип взаимодействий, который традиционно относится к синтезу*, в котором есть не подвергаемое изменениям смысловое и стилевое ядро, а также некие привносимые элементы, чужеродность которых предстоит преодолеть именно через процессы их ассимиляции. Не думаю, что в формулировании этой начальной посылки речь уже идет о конвергенции. Здесь более уместно рассуждать об ассимиляции «чужого» с поиском для этого «чужого» новых смыслов и ценностей в контексте «своего», которое для «чужого» – также «чужое». Но это не эстетическое «примирение» разнородного, а, скорее, подчинение – ненасильственное и деликатное. И как показывает вся мировая история, для развития подлинно национального искусства – это единственно возможный путь. В свое время и русская музыка прошла те же этапы: простое сближение с европейскими стилевыми канонами еще не давало совершенного результата: «взрослое» ученичество русских композиторов европейским музыкальным техникам перерастало в какой-то момент в самостоятельное и свободное творческое применение ранее заимствованных, однако в последствии целиком ассимилированных влияний.

Отмечая важность эволюции китайской оперы в XX веке, Цзун Чжэн идет гораздо дальше, приступая к изучению нового достигнутого уровня – полностью свободного владения всем мировым арсеналом концептуальных и выразительных возможностей. И это уже не преодоление сторонних влияний, а вполне сформировавшаяся готовность активно влиять на развитие оперы в мировом масштабе. И если цитируемый на с. 65 диссертации Чжан Личжень перечисляет целый спектр ассимилированных европейских, русских и советских влияний, то Цзун Чжэн отмечает, что этот процесс усвоения инородного уже привел к сближению культурных кодов и обеспечил эффективность коммуницирования китайской оперы во всем мире.

Далее в дискурс активно вступают актуальные постмодернистские концепции, которые придают позиции исследователя новые измерения. Цзун Чжэн утверждает, что «... в контексте сближения и смешения традиций фольклорный материал выделяет китайскую оперу среди других на международной музыкальной сцене и позволяет одной из древнейших культур сохранить свою идентичность в современном «плавильном котле» [с. 69]. Концепция мультикультурализма – плоть от плоти более общей концепции глобализации. Но в

основе глобализации – подчинение мирового культурного наследия культурным стандартам некоего центра глобальных влияний. Отсюда – **первый вопрос к диссертанту**: как это согласуется с предшествующей концепцией оперного синтеза, где во главу угла ставился расцвет национальной специфики через ассимиляцию инородного национальными художественными идеалами?

В выводах Второй главы говорится о способе сохранения национальной идентичности китайской оперы путем ее «вхождения» в горнило упомянутого глобалистского «плавильного котла»: «Насколько будет жизнеспособной современная китайская опера, во многом зависит от ее способности адаптироваться к разнообразным требованиям нового зрителя XXI века и соответствия оперному искусству мирового уровня» [с. 70]. Этот тезис вызывает сомнения, поскольку жизнеспособность любой национальной оперы и ее соответствие мировому уровню (хотелось бы понять, кто и когда установил этот самый «мировой уровень»?) зависит вовсе не от ее способности приспосабливаться к иностранным влияниям, *а от ее способности транслировать и утверждать свои национальные ценности*. Во противном случае опера может преуспеть в мировой популярности, но при этом рискует перестать быть подлинно китайской оперой. Следовательно, изучая пути эволюции современной китайской оперы, Цзун Чжэн замечает тревожащие симптомы миграции от первоначальной концепции синтеза на основе национальных приоритетов, когда процессы ассимиляции чужого постепенно перерастают в активное движение в сторону формирования сугубо глобалистской «наднациональной» концепции оперы.

Возможно, по вышеназванной причине Третья глава диссертации и наиболее интересна и, вместе с тем, противоречива. В центре внимания исследователя оказываются процессы оперной эволюции, все больше выходящие за пределы Китая и обращенные к глобальным мировым проблемам. Цзун Чжэн особо выделяет оперное творчество двух китайских композиторов – Тань Дуня и Ду Юн, в течение десятилетий живущих и работающих в США. В их сочинениях соотношение национального и наднационального оказывается принципиально иным, чем в операх их коллег, живущих и работающих в Поднебесной. Исследователь скрупулезно анализирует оперу Тань Дуня «Первый император» (2006 г.) и оперу Ду Юн «Кость ангела» (2016), что само по себе является существенным научным вкладом диссертанта в изучение современного состояния оперного жанра.

На основе анализа сочинений Тань Дуня Цзун Чжэн убедительно прослеживает, каким образом у композитора формировалась и крепла новая концепция синтеза национального и инационального, основанная, однако, не на идеях ассимиляции «чужого», а на глобалистском принципе, гласящем, что глобализм – это создание чего-то общего и общезначимого, превосходящего национальные интересы. Предполагается, что достижение глобального единства преодолет и разрешит все противоречия, еще оставшиеся в нашем несовершенном мире, а также удовлетворит все людские потребности, что возникнет некое глобальное общечеловеческое «государство-утопия», в котором все подчинено благоденствию и процветанию. Диссертант пишет: «Авторская

концепция «Первого императора» состоит в органичном соединении, сплаве контрастных музыкальных элементов. Музыкальный язык оперы – своего рода “многоголосный контрапункт” разных эпох, стилей, тенденций, принципов, культур и языков. <...> В своей музыке композитор использует контрастные средства выразительности и элементы художественного языка *именно для унификации музыкальной ткани* [курсив мой, К.К.] и строгой организации целого» [с. 100-101].

Подчеркнем, что опера создана в 2006 году, когда популярность идей глобализации достигла максимума, и нарастающая в мире деструкция, вызванная попытками реализовать глобализаторские идеи, еще только набирала обороты. Так что, опера Тань Дуня «Последний император» по оценкам Цзун Чжэна – своеобразный гимн глобализации. Фактически, сюжет оперы – аллегория современных глобализаторских процессов, переданных через историю объединения Китая императором Цин Шихуанди. Но композитор дает указания как минимум на трагичность такого объединения ради идеалов будущего процветания, и вот уже в гимне нового объединенного Китая, сочиненном Гао Цзянли – близким другом императора, звучит мятежная песня рабов...

Следующий затем анализ оперы Ду Юн «Кость ангела» обнаруживает уже совершенно иной подход к проблеме взаимодействий национального и инонационального, протекающих под флагом глобализации, и знаменует ее кризисное состояние. С одной стороны, диссертант подчеркивает достижение мировых высот популярности и профессионального мастерства Ду Юн: «Ду Юн создает оперы, отражающие мультикультурную парадигму XXI века и концепцию тотального жанрово-стилевого синтеза современного искусства, в период расцвета китайского авангарда и выхода композиторов Поднебесной на мировую музыкальную сцену» [с. 108]. Обратим внимание, что хотя опера и создана композитором китайского происхождения, она была заказана Центром исполнительских искусств (Филадельфия) в рамках Проекта Бет Моррисон. В авторском и исполнительском составе нет ни одного китайского музыканта, сюжет воплощает сугубо европейскую концепцию пострелигиозности, согласно которой суть религиозного сознания и религиозной деятельности – не вера, а специфическая антигуманная форма предпринимательства, в рамках которой создается видимость сакрального, а воспроизведение иллюзии мистического становится способом получения прибыли.

Социальная направленность оперы и ее наднациональный сюжет – не что иное, как изнанка образа плавильного котла, которому в диссертации посвящено немало эпитетов, и в котором человек незаметно для себя утрачивает все человеческое. То есть, перед нами – именно результат глобалистской редукции, в которой люди теряют идеалы, культуру, человечность, национальные приоритеты и, в конечном итоге, разумность. К тому же, вряд ли возможно считать эту оперу именно китайской национальной оперой. Напротив, она – типичный коммерческий глобалистский проект. Наверное, в этом заключается одна из причин, почему «Кость ангела» – спектакль, целиком лишенный национальной специфики – с таким энтузиазмом приняла мировая богема. Но сам

Цзун Чжэн дает несколько иную оценку: «Это скорее американская опера китайского композитора, чем китайская опера американского авангардиста, рассчитанная на почитателей экспериментальной музыки, не ищущих в ней этнических признаков» [с. 145]. С этим трудно согласиться. Скорее, это – американская опера американского композитора, национальное происхождение для которого уже не имеет никакого значения. Ведь не называем же мы оперу Стива Райха «Пещера» «американской оперой еврейского композитора» лишь на основании национальности ее автора. И тем не менее, выводы диссертанта по итогам рассмотрения оперы Ду Юн достаточно обоснованы: «Вследствие глобализации социально-культурных процессов в оперном искусстве не только Китая, но и других стран произошли столь значимые перемены, что следует говорить об активно текущем постоянном обновлении оперного жанра как художественной системы» [с. 146].

В компактном, но информативно концентрированном Заключение диссертации в законченном виде представлена целостная панорама современной китайской оперы: «Сегодня более тридцати видов китайской оперы продолжают свое развитие и регулярно исполняются по всей стране. Особой исторической и художественной ценностью обладают такие традиционные виды, как пекинская опера (Пекин), худзюйская опера (Шанхай), циньцзяньская, шаньсийская и кантонская оперы. <...> Кроме традиционных видов китайской национальной оперы сегодня в стране процветает современная китайская классическая опера – музыкально-театральная форма, наследующая западные, зачастую американские оперные традиции, весьма отличные от современных форм традиционной китайской оперы» [с. 146]. Именно это противопоставление: *тридцать видов китайской оперы и кроме того... современная китайская опера* позволяет заключить, что процессы синтеза западных и восточных художественных ценностей и мировоззрений еще далеки от завершения и обещают немало интересных художественных открытий.

Дальнейшая логика исследователя несколько неожиданно намечает не перспективу грядущей конвергенции этих конкурирующих концепций оперного синтеза, а, напротив, возвращается к их исторически более раннему противопоставлению. Отмечая активное включение современных китайских композиторов в процессы обновления музыкального языка, Цзун Чжэн пишет: «Свою роль в данном процессе играла и играет эстетика авангардизма в пост-модернистском варианте. *Её в целом позитивное воздействие* [курсив мой, К.К.] на китайскую оперную культуру знаменует собой отказ от превалирования постепенно уходящего на второй план упрощенного соцреалистического решения оперно-драматургических замыслов» [с. 149]. Во-первых, трудно представить, как можно одновременно «превалировать» и «уходить на второй план», но это – всего лишь неточность формулировки. Но далее возникают **второй, третий, четвертый и пятый вопросы к диссертанту:**

2) в чем он видит «в целом позитивное воздействие»? В отходе от принципов соцреализма? Но ведь важнее не от чего отходишь, а к чему приходишь.

3) Считает ли автор глобалистский мультикультурализм животворным источником влияния на китайскую оперную эстетику, если учесть сюжеты опер «Первый император» и «Кость ангела»?

4) Есть ли позитивная повестка в драматургическом, философском, нравственном послые из глобалистского «плавильного котла», когда кризис и крах мультикультурализма уже признан официально и в Европе, и в США после появления движения БЛМ и культуры отмены, коснувшейся, главным образом, искусства белых в Америке, и которое еще в 60-е годы XX века было избрано идеалом всеми нынешними постмодернистами, включая китайских коллег?

5) Какие концептуальные основы культур Востока и Запада теперь могут стать ориентиром для оперного синтеза?

И, наконец, последний, **шестой вопрос** диссертанту. На с. 150 его работы читаем: «... устремленность китайских композиторов к авангардным “берегам” выглядит вполне закономерной и не противоречит национальной традиции». Хотелось бы услышать аргументы, доказывающие этот вывод, поскольку выводы Третьей главы, посвященной этой проблематике, скорее, свидетельствуют об обратном: чем более усиливалась конвергенция идей и стилей в глобалистском «плавильном котле», тем сильнее уходил на дальний план фундамент китайской культуры, образованный великими учениями Конфуция, Лао Цзы, Мо Цзы и других крупных национальных мыслителей и художников.

Высказанные замечания ни в коей мере не снижают достоинств работы и являются лишь приглашением к диалогу. Диссертационное исследование Цзун Чжэна отличается теоретической основательностью, новизна идей, опора на детальные аналитические наблюдения по всему кругу затрагиваемых проблем. Диссертация, несомненно, имеет практическое значение и может быть использована как в дальнейших научных исследованиях, так и в качестве материала для профильных дисциплин в российских и зарубежных вузах, а также в практике оперных режиссеров-постановщиков. Наконец, диссертация имеет перспективный научный потенциал, поскольку заставляет существенно расширить традиционные представления о природе оперного синтеза и его результатах в современных условиях.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что рецензируемая диссертация является самостоятельной и инновационной научно-исследовательской работой, в которой успешно решены поставленные задачи и достигнуты заявленные научные цели. Работа обладает несомненной научной и методической ценностью для современного музыкознания. Автореферат с исчерпывающей полнотой и точностью отражает основные положения диссертации, полноценно освещая актуальность и новаторские грани выполненного исследования. Публикации (4), в том числе в рецензируемых изданиях (3), посвящены основным проблемам исследования и подтверждают практическую и научную значимость полученных результатов.

Диссертация Цзун Чжэна «Китайская опера XXI века» соответствует принятым научным установкам и требованиям пп. 9-11, 13, 14 «Положения о

присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 года (в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук. Автор данной работы, Цзун Чжэн, заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

22 октября 2023 года

Константин Михайлович Курленя,
доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «НГК им. М. И. Глинки»



Я, Курленя Константин Михайлович, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку.

Контактные данные:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего образования
Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, д. 31
Телефон: +7(383-2)22-25-22
e-mail организации: info@nsglinka.ru
e-mail личный: kurlenya78@mail.ru