

ВИСНОВОК

про наукову новизну, теоретичне та практичне значення результатів дисертації **Іванової Людмили Олександрівни «Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX-XX століть»**, представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

Актуальність теми дослідження. Вибраність заявленої теми визначена теми роботи зумовлена сучасним станом музичного мистецтва, спрямованого до усунення культу драматизму-трагізму на користь споглядальності й ліризму вираження. Відповідно, традиціоналістський вимір творчості, який офіційно підтримувався в Радянській Україні, а у передперебудовні часи третирувався як «епохально-ущербний», склав пласт надбань, який досить односторонньо оцінювався в ті чи інші періоди вітчизняної музичної історії. І якщо традиціоналістські стильові показники мали тенденцію ототожнюватися з ознаками «соціалістичного реалізму», то згодом таке «вирівнювання» стильових цінностей відкидало довіру до талановитого внеску майстрів, що дотримувалися традиціоналістських позицій, зовсім неоднозначно для них самих співвідносних з офіційним соцреалізмом часів Радянської України.

Одночасно серед митців, що широ сприйняли те звернення до реалістичних засад, апробованих класикою епохи романтизму, було немало талановитих музикантів, що створювали композиції, які стали емблематичними для українського художнього світу першої половини XX сторіччя. Творчість А. Штогаренка, К. Данькевича, Г. і П. Майбороди, Г. Клебанова та багатьох інших, вписуючись в певні параметри традиційного реалізму і його соціалістичного різновиду, складала певну українську паралель геніям традиціоналістського методу, представленого такими блискучими іменами як І. Піццетті, С. Барбер, високоталановитими митцями рівня В. Малішевського, С. Мокряця, Д. Хрестова та ін.

Останній, Д. Хрестов, вписувався в когорту музикантів, які органічно були пов'язані з церковною православною музикою, що в композиторському просторі могла існувати тільки у традиціоналістському виявленні. І якщо геній українського мистецтва М. Леонтович знаменитий і своїми суто традиціоналістськими творами, написаними для церкви, то церковно-традиційним мисленням відзначені автори найвищого творчого рівня – О. Архангельський, П. Чесноков, невизнання композиторської величі котрих базувалося не тільки на їх статусі «церковників», але і ширим ігноруванням їх «неноваційного» внеску.

Сьогодніне стирання меж між принципами традиціоналізму і модерну-авангарду, між художньо-самоджостатньою і популярною, прикладною сферами привертає увагу дослідників до специфіки традиціоналізму як вагомою складової стильової парадигми творчості XX сторіччя у цілому. Звідси –

необхідність ціннісного перегляду здобутків вітчизняного мистецтва, в якому у радянські часи цькували представників модерну-авангарду, підштовхуючи до стильової тотожності традиціоналізму і соцреалізму, а у передперебудовний і в перебудовний періоди, навпаки, засуджували як «не відповідних своєму часу» у витримуванні засад традиціоналістського стильового виміру.

В даній роботі зроблена спроба відновити історичну справедливість щодо тих композиторів, які писали свої талановиті твори у традиціоналістській манері – у тому числі таких, як С. Орфєєв, із впевненим розумінням духовної благосності традиціоналістського надіндивідуалізму у творчості, – тим самим виконуючи «поклик часу», в якому саме в альтернативах традиціоналізму і модернізму-авангардизму розвивалося мистецтво антиномічного-«поліфонічного» ХХ сторіччя.

В останньому полярності мас-культури і художньо-самодостатнього мистецтва, вищезазначеного традиціоналізму й модерну-авангарду в авторській художній творчості, стильових різноспрямованостей, як це показано в роботах Д. Андросової та Л. Шевченко [3; 125], фортепіанної стилістики виконавства і композиторських надбань, загально-світоглядних альтернатив апогею атеїзму і вагомому релігійного відродження, соціально-державних протистоянь та ін. – складають визначні риси минулого, прекрасного і жахливого, віку науково-технічної революції і психології підсвідомого. Віддзеркаленням тих співіснуючих полярностей буття стала двоїчність стильової парадигми минулого віку, в якому модерн-авангард і традиціоналізм склали обумовлені антитези стильового виявлення, причому, в дослідницькій інерції, сформованій віком романтизму, щільніше придивлятися до «новаційності», асоціюючи з традицією менш суттєве для «слишання епохи», самостійність і методологічна самодостатність традиціоналізму стала недооцінено, а з тим історично-неадекватно оцінювалися здобутки представників тої стильової єдності.

А це зумовило актуальність та наукову перспективність даного дослідження.

Достовірність та наукова новизна одержаних результатів. Достовірність одержаних результатів досягнуто дисертанткою завдяки використанню значної кількості наукових джерел (180 найменувань, з яких 26 іноземними мовами). Цінність дисертації полягає в теоретичному обґрунтуванні, розробці й аналітичній апробації питань:

– стиль та метастиль традиціоналізму у минулому столітті і його протомоделі у добу романтизму у співіснуванні і взаємодії з модерном-авангардом ХХ і протомодерном ХІХ століття, звернених до виявлення фортепіанного надбання у вказаних стильових межах;

- апробація в аналізах творів представників традиціоналізму в Україні ХХ сторіччя та їх попередників у вигляді прототрадиціоналізму епохи романтизму в особливостях співіснування і взаємодії з опонуючими їм новаційно налаштованими напрямками і з акцентуацією модерних-авангардних проявів стильових переваг у творчості майстрів, які за сукупною творчою позицією тяжіли до традиціоналістських засад мислення.

Достовірність отриманих висновків, обґрунтованість теоретичних положень зумовлена складниками музикознавчого інтонаційного бачення специфіки музики в її генетичній зв'язаності з мовленням, зумовлені логічно-творчо обраною названою традиційно методологічною основою музикознавчого дослідження із спиранням на лінгвізовані положення музичної науки, закладені представниками шкіл Б. Асаф'єва і Б. Яворського в Україні. Для побудови концепції дослідження були обрані естетично-філософські і загальноісторичні методологічні засади: компенсативна естетика С. Канарського, феноменологічний принцип Е. Гуссерля, культурно-історичне вчення І. Тена, мистецтвознавче втілення його Г. Вольфліном, культурологічний наратив Р. Барта, метафізика музичної історії (за О. Марковою [88]). Провідними методичними інструментами дослідження стали: дискурсивний, історично-компаративний, біографічно-описовий та мистецтвознавчо-стильовий методи аналізу. Вони дозволили всебічно охопити феномен ліризму ХІХ ст. як явища мистецтва в його феміністичній абсолютизації та у компенсативному протиставленні маскулінній спрямованості культурних цінностей доби романтизму.

На схвалення заслуговують основні положення *наукової новизни*, які виносяться на захист. Зокрема, здобувачкою вперше зазначено дискурс «прототрадиціоналізм» у співвіднесенні з традиціоналізмом ХХ сторіччя; запропоноване визначення суттєвих ознак виразної семантики прото- і традиціоналізму ХІХ – початку ХХ століть у фортепіанній пролонгації. Значно розширено понятійний апарат, який містить нові для музикознавства поняття: *бідермайєрівський ліризм України як виток традиціоналізму ХХ сторіччя, розрізнення стильових складових прото- і традиціоналізму – академізм, фольклоризм у ХІХ, веризм, фольклоризм з елементами неофольклоризму у ХХ сторіччях.*

В роботі отримали подальший розвиток та поглиблення теорія традиціоналізму як метастильового надбання, що охоплює низку стильових показників, народжених у ХІХ, на початку ХХ століття, усвідомлена змінність відповідних історичних стильових наповнень згідно з законом традиціоналізації методів творчості, при їх народженні усвідомлюваних у модерністській якості (веризм, ін.). Спирання на теорію метафізики музичної історії дозволило провести паралель між «двоєсвітом» європейського Ренесансу і *неоренесансним* буттям соціально-мистецької «поліфонії» у минулому віці, а теорія історичних *епохальних* стилів представлена як тембральна стратегія музичного подання, визначеного фактурними формулами, народженими соціально-ідеологічними настановами певного періоду людської історії. Також висвітлені полдоження теорії фортепіанної стилістики у взаємовідношеннях змін концепцій піанізму від ХІХ на ХХ сторіччя в напрямі виявлення українського піаністичного коментаря щодо парадигмальних характеристик, відмічених в працях Д. Андросової, Л. Шевченко та ін.авторів.

Структура дисертації, виклад матеріалу і оформлення здійсненні відповідно до вимог, які пред'являються до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Робота складається з двох розділів, що об'єднують шість підрозділів, додатків.

У першому розділі представлено огляд матеріалів з описами атрибутивності ліризму для української ментальності загалом і для музичного виявлення в особливій всеохопленості цієї якості, причому з ознаками відсторонення від індивідуалізму романтичного ліричного егоцентризму – вказує на глибоку уґрунтованість в національному образі мислення релігійного тону на пряму бідермаєра. Останній справедливо відзначений О. Козаренком як наскрізна атрибуція українського мистецького самоствердження, – і до цього тільки додамо, що в одухотвореній простоті бідермаєрівського мислення суттєво проступає думний ліроепічний стрижень, який надає величності нібито побутовим деталізаціям музичного висловлення. І особливо це стосується клавірного подання у межах можливостей «легкого» фортепіано, народженого наслідуванням фіоритур церковного співу (див. про це у книзі Д. Андросової [4]).

Сказане реєструє всеохопленість для українського образу світу релігійно-православного світовідчуття, з явним ісихастським присмаком «слізного замилювання», яке сьогодні щедро підтверджене документальними свідоцтвами, поданими у книгах і дисертації С. Шумила [144], і яке у вигляді поетичної лексики великого Кобзаря багато представлене в окремих віршах і поемних побудовах. Відзначені ознаки українського ліризму, що склав органіку дотичності до романтизму у найширшому вираженні, у тому числі у ХХ столітті, але минаючи індивідуалізм-еґоцентризм західноєвропейських романтиків, А у ХХ ст. це надихає послідовне включення в традиціоналістські версії особливостей неокласичного мислення, у тому числі неорококо.

Традиціоналізм століття романтичної доби не може на сьогодні розглядатися в ракурсі однобокого протиставлення модерну-авангарду, оскільки парадигмальною ознакою стильового розподілу минулого віку стала «стильова поліфонія двоїчності» – «співіснування» традиціоналізму й модерну-авангарду як мистецьке втілення світової розколоти планетарного буття на художньо-самодостатні і прикладні мас-культурні здобутки, на соціальні антиномії політичних таборів, на художні перетини безлічі напрямів-течій і першій половині ХХ століття – і їх зникнення у другій половині ХХ століття.

ХХ століття створює множинність напрямків, полюси традиціоналізму й модерну-авангарду викликають тенденцію і поєднуватися в рядах комплексних утворень модерну-авангарду й традиціоналізму, і «втягувати» протилежні певній стильовій якості засади. З одного боку, це спосіб насичення метафоричності художнього світу, а з іншого – це реакція на гегелівський «дух часу» [30], що складає визнаний показник метафізичних особливостей історичних здобутків.

Традиціоналістський підхід склав логічну підоснову виявлення модерну-авангарду, оскільки стильовий радикалізм останнього усвідомлюється через

вираження дистанції від нормативної традиції, що являє точку відліку в академічній професійній позиції, закладеній освітою.

Жанр обробки народної пісні склав базис професійної апробації національного начала, яке незмінно асоціювалося із народною творчістю – з часів рококо, одухотворена майстерність носіїв якої апелювала до народно-національних спірань на селянський шар в тому числі духовного фольклору. І саме аристократичний консерватизм в музичній сфері, що щиро сприйняв від гинучого аристократизму Франції заповіді салонної культури як суттєвої частки бідермаєра, у тому числі в його німецькому переломленні, став осередком «клавірної народності» вираження: видання «обробок народних мелодій» для фортепіано склали справжню енциклопедію композиторського фольклоризму, через який пройшли усі митці ХІХ «століття національної музики».

Українські майстри в особах М. Лисенка, А. Рубця, А. Єдлічки, П. Сокальського щиро відгукнулися на «поклик часу» впровадженням у творчості того шару «шляхетної народності», без якого неможлива була академічна адаптація національної ідеї в європейському мистецтві епохи романтизму. Звуження до провокальної клавірності виразних засобів у А. Рубця, розширення до елементів оркестральності у викладенні у М. Лисенка і особливо П. Сокальського свідчить про гнучкість стратегії того «шляхетськи-дворянського народництва», що стало міцною базою формування національного мистецтва у цілому.

Спірання на жанр «пісні-романсу без слів» підводило чіткий бідермаєрівський ґрунт під ті шукання «фортепіанного народництва», що мали під собою історичний фундамент струнно-щипкової культури, яка породила клавірний інструменталізм, у тому числі духовного салонного призначення.

Розвиток бідермаєрівського принципу у культурних умовах революційновибухового ХХ сторіччя вимагав певної розумової автономізації від шукань, нерідко агресивно-нищівних, абсолютної новаційності, антитезою яким стала «самооборона традиціоналістів». Останні йшли назустріч певним видам новаційних установлень, але захищали академічний статус системи підготовки музикантів-фахівців, апелювали до принципової традиційності духовного мистецтва, значимість якого, після підйому художньо-самодостатнього мистецького принципу Нового часу, стала затребуваною в століття науково-технічної революції – і супутньої психології підсвідомого.

Метафоричні структури виробили атрибутивні ознаки художнього вираження, продемонстрували механіку єднання принципово різного, яка була народжена літургійно-містеріальними здобутками церковного богослужбового призначення. В цьому ж напрямі прочитаний був метод Л. Виготського про зведення в один комплекс ліній ритуально-обрядової і суто художньо вибудованої діяльності. Спеціальний сенс отримали музичні проєкції «катарсису» Л. Виготського, цікаві прямим спіранням музичної архітектоніки на літургійно-церковні засади, що історично зумовили надбання музичного академізму, і у художній доцільності додані до певних тем-образів. Пропоновані засади аналізу творчого спадку українських майстрів ХІХ-ХХ століть виводять

на певні методичні установки, з яких виділяється виявлення результуючої методики аналізу творів, визнаних у метастильовій традиціоналістській позиції, але неодмінно, за законами вірності «духу часу» [30], «втягуючих» у свої стильові засади окремі здобутки модерністського-авангардистського способу мислення, що має своє смислове виправдання у культурній аурі народженого твору-композиції.

Апробація висунутих теоретичних застав першого розділу щодо національних – ліричних – засад творчого мислення, що спрямовують ментальні переваги на користь традиціоналізму, апробовано аналітичним Розділом 2 роботи. Тут представлені фортепіанні надбання українських композиторів-традиціоналістів В. Косенка, А. Штогаренка, Г. і П. Майбородів, А. Кос-Анатольського, що засвідчують їх свідоме тяжіння до академічної сталості виразних принципів музики, до естетизму стильових виявлень творів. Однак такий підхід не заперечував реакції на «поклик часу» що заохочувало широке звернення традиціоналістів до імпресіоністично-фовістських, пронеокласичних й примітивістських, а у К. Данькевича проверістських стильових індексів. У В. Косенка й інших високоталановитих майстрів знаходимо зацікавлене ставлення до символізму, до салонного стилю музикування, однак виявлене в умовах традиціоналізації-академізації тих модерністських установлень у 1920-ті роки.

Спеціальна сторінка в історії українського традиціоналізму ХХ століття належить завоюванню «права на традиціоналізм» мислення композиторами, яким у перед-перебудовні часи дорікали за їхню «неноваційність» мислення, що проявилось творчо-переконаливо в діяльності А. Кос-Анатольського, естетизм мислення якого співпав з «дифузією» традиціоналізму й модернізму, що розпочалася у 1970-ті й восторжествувала на початку ХХІ століття.

Салонний нахил піаністики композиторів-традиціоналістів Одеси живився відвертим скрябінізмом, «традиціоналізованим» вкладенням підкреслених шопенівських слідів у В. Малішевського, який зумів передати своїм високоталановитим випускникам першого й останнього для нього випуску 1917 р. – К. Корчмарьову, М. Вілінському, О. Давиденку схильність до традиціоналізму.

Знайомство з творчістю найзначнішої після Малішевського фігури одеського композиторського осередку традиціоналістського типу – К. Данькевич. Спадкоємцем К. Данькевича і в творчому сповіданні традиціоналізму, і в прийнятті адміністративного посту ректора Одеської консерваторії став С. Орфєєв, син православного священника і учасник, інвалід Вітчизняної війни. Захват творчістю М. Леонтовича, у 1950-ті – 1960-ті дуже стримано сприйнятого офіційною Україною, викликав особливу увагу до контрастного поліфонізму у гармонізаціях і творах Орфєєва, який вкладав елементи примітивізму в стильову палітру майстра, – минаючи фольклоризм автора «Щедрика». Оминання фольклоризму – є відмітиною одеських майстрів, що тяжіли до академічних нормативів у творчості, у тому числі й у тих, хто представляв модерн-авангард (Т. Ріхтер, В. Ребіков, ін.).

Випускниця Орфєєва - Т. Сидоренко-Малюкова, традиціоналістського орієнтування, хоча вона продемонструвала і гнучкість, що дозволило Т. Сидоренко-Малюковій стати вдалим вихователем ревнителів модерністського образу мислення, у тому числі лідера одеських модерністів О. Красотова.

Спеціальну сторону мислення одеських митців складає вирішення суто індивідуально кожним з них художнього співвідношення семантики тематизму й архітектонічних показників. З умов того, що для цієї регіональної лінії фольклоризм тематичних утворень, як вже відмічено, не є показовим (і швидше як виняток з'являється в окремих композиціях Т. Сидоренко-Малюкової, В. Власова), то спеціальний сенс отримує співвідношення змістовності цитованих стильових пластів в темах-образах з композиційними вирішеннями, настроєними на «стислість» мислення ХХ сторіччя.

Композиторські здобутки Одеси в руслі традиціоналістського світобачення засвідчують самостійну й незалежну від офіційної кон'юктури прихильність до традиційних засобів художнього вираження при тому, що чутливість до «покликів часу» вводить в їх стильові можливості щирі й щедрі запозичення із засобів модерну-авангарду.

Теоретичне значення дисертаційного дослідження полягає в глибокому аналізі положень музичної науки, картезіанський зміст яких поставлений в умови відродження містично-богословських значущостей у детермінації музично-стильових відкриттів Новітньої історії. На основі теоретичних узагальнень виділеною стала психологічно-ментальна схильність українського менталітету, проникнутого *ліризмом*, до традиціоналістського образу мислення, що й відмітив О. Козаренко як бідермаєрвірський атрибут стильового виявлення українства. Теоретично змодельований жанрово-стильовий взаємозв'язок тематичних засобів і архітектонічних показників дозволив прослідкувати доцільність фольклористських переваг українських митців у тематизмі, що минають, у більшості, композитори Одеси, замінюючи моделями емблематично значущих образів-мотивів у тематичних утвореннях.

До теоретичних здобутків дослідження можна віднести розробку методики стильово-герменевтичного аналізу композиторських здобутків як творче, з позицій теорії метафоричності художнього вираження, посилення на метод виявлення катарсиса за Л. Виготським. Вироблена методика зумовила оригінальні надбання в аналізах творів, традиціоналістські стильові виміри яких не закривають їх художньої виразності і авторської дотичності до глибинних духовних витоків творчої діяльності.

Практичне значення результатів дослідження полягає

визначається можливістю використання їх матеріалів у класі фортепіано, спеціального і спеціалізованого-загального, в курсах теорії та історії інструментального виконавства, теорії виконавської інтерпретації, піаністичної методики для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України, а також для піаністів, які володіють концертною практикою.

Позиції дисертаційного здобутку включені в методичний актив занять по фортепіано, у методику концертмейстерської практики майбутніх артистів, які в

процесі засвоєння положень роботи фортепіанних і вокальних Одеської національної музичної академії набувають суттєвих мислительно-творчих спостережень, які їм допомагають орієнтуватися у складних умовах буття музиканта-фахівця.

Повнота викладення матеріалів у публікаціях. Наукові положення дисертації, теоретичні, практичні, методичні здобутки відображено у 6 одноосібних публікаціях автора. Із них: 2 – у фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному періодичному виданні, 2 – апробаційного характеру. Матеріали надруковано на українській, російській мовах.

ВИСНОВОК

Дисертація Іванової Л.О. «Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України ХІХ-ХХ століть», представлена на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, є ґрунтовним, інноваційним, самостійним, завершеним науковим дослідженням, що має наукову новизну, теоретичне та практичне значення.

У дисертаційному дослідженні представлено теоретичне обґрунтування та запропоноване нове розв'язання проблеми сильових розгалужень традиціоналізму і модерну-авангарду ХХ ст., як і їх упередження у прототрадиціоналізмі і протомодерні ХІХ.

Зміст дисертації відповідає визначеній меті; поставлені здобувачкою завдання повністю розв'язано, основні положення дисертації мають наукову новизну. Обсяг та структура дисертації відповідає вимогам, що сформульовані відповідно до дисертацій на ступінь доктора філософії. Зміст, сутність методичного контенту дисертації повністю відповідає спеціальності 025 Середня освіта (Музичне мистецтво). Результати дисертації пройшли пристойну апробацію на 5 науково-практичних конференціях, основні положення відображено в 6 одноосібних публікаціях здобувачки.

Викладене дозволяє зробити висновок про те, дисертація Іванової Л.О. на тему «Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України ХІХ-ХХ століть» має теоретичну, практичну значущість, наукову новизну, зокрема й методичного характеру; його результати можуть бути застосовані та запроваджені в мистецько-творчий простір як України, так і зарубіжних мистецьких закладів.

Дисертація, подана на здобуття наукового ступеня доктора філософії, відповідає вимогам пункту 10 Порядку проведення експерименту з присудження доктора філософії, який затверджено Постановою Кабінету Міністрів України від 6 березня 2019 р. № 167 (із змінами, внесеними згідно з Постановою КМ № 979 від 21.10.2020 р.) та може бути представлена у спеціалізованій вченій раді для присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво галузі знань 02 – Культура і мистецтво.

Результати дисертаційного дослідження обговорено і схвалено на фаховому семінарі кафедр історії музики та музичної етнографії, теорії музики і композиції, теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової червня 2021 року.

Головуюча на засіданні фахового семінару:

кафедри теоретичної і прикладної
культурології Одеської національної
музичної академії імені А.В. Нежданової

доктор мистецтвознавства
в.о.професора **А.В. Соколова**

Рецензенти:

Проректор, професор
Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової

доктор мистецтвознавства,
професор **О.В. Оганезова**

доцент кафедри загального і спеціалізованого
фортепіано Одеської національної
музичної академії імені А.В. Нежданової

кандидат мистецтвознавства
доцент **Т.О. Казначєва**