

## ВІДГУК

на дисертацію Полканова Андрія Андрійовича

«ФЕНОМЕН КАМЕРНОГО СПІВУ:

### ВІД ЕСТЕТИЧНИХ НАСТАНОВ ДО МУЗИЧНО-МОВНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ»

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Важливість камерного співу у розвитку та функціонуванні музичного мистецтва є історично доведеним фактом, що не потребує додаткових доказів, однак питання про камерно-вокальну творчість донині зостаються у низці найбільш важливих, пріоритетних як у виконавській галузі, так і у музикознавчих працях. Особливо зростає їх значення тоді, коли у колі уваги опиняються камерно-вокальні твори сучасних композиторів, котрі суттєво змінюють естетичні настанови та мовні засоби камерного вокалу.

Саме до даного етапу еволюції камерного співу звернене дослідження Андрія Полканова, у якому розгортається панорамна картина жанрово-стильового становлення камерного співу у річищі тенденції національної та індивідуально-авторської, як композиторської, так і виконавської, конкретизації. Саме дана тенденція постає магістральною у дослідженні Полканова, й такою що найбільше здатна пояснити усі зміни, що відбуваються у створюваній камерно-вокальним мистецтвом «мовній картині світу».

Відразу відзначимо, що, запроваджуючи дану категорію, разом з поняттям авторської програмності, дисертант суттєво оновлює підхід до вивчення камерно-вокальної творчості, причому доводить, що подібна зміна методу є наслідком тих змін, що відбуваються у царині самої музики. Тобто відразу зрозуміло, що дана робота базується на узагальнюючому та аналітично поглибленому історіографічному вивченні музичного матеріалу, з

особливим «вслуханням» до його виконавської сторони, як безпосередньо звукової, гучної, сугестивної.

Відтак загальною дослідною позицією постає визнання зростаючої ролі особистості виконавця – камерного співака; саме він визнається – впродовж усього дослідження – головною персоналією художньої дії, репрезентантом основних художніх реальностей, серед яких його власна виступає провідною. Тому й феномен камерно-вокального способу мислення й висловлення розглядається як такий, що спроможний породити відповідну жанрову організацію музичного матеріалу, з чим і пов'язані визначення мети, об'єкту та предмету роботи.

Звернемо увагу на широту хронологічних меж дослідження, котрі зумовлюються не лише історичним підходом до камерно-вокального мистецтва, від його класицистського періоду до сучасності, а й намаганням виявити типологічні когнітивно-стильові риси камерного співу, з наголосом на XX – XXI століттях.

Подібна музикознавча оптика, тобто фокусування головної уваги саме на найбільш новітніх якостях камерного співу у творчості сучасних українських митців, не заважає дисертанту послідовно і достатньо детально, виважено представляти традицію – власні жанрові канони – камерно-вокальної творчості, а також і вже наявну музикознавчу традицію її вивчення.

У роботі репрезентовано надзвичайно об'ємне коло сучасних досліджень, присвячених камерно-вокальній галузі, зокрема українських авторів, серед яких виокремлюються дослідження О. Баланко, О. Філатової (наукового керівника дисертанта), О. Лісової, що здійснили значний внесок до започаткування вітчизняної теорії сучасного камерного співу. Втім Полканову вдається оновити вже встановлені способи музикознавчої оцінки, по-перше, виявляючи взаємозалежність естетичних та семіологічних якостей камерного вокального мистецтва; по-друге, визначаючи спільні дискурсивні засади вивчення камерно-вокальної творчості; по-третє, пропонуючи

типологізуючі стилістичні та стильові характеристики камерно-вокальних творів російських та українських, зокрема одеських, композиторів, прослідковуючи явище жанрової перехідності на усіх ділянках процесу еволюції камерно-вокальної музики, тобто і на переході від ХІХ до ХХ століття, і на переході від ХХ до ХХІ-го.

Як не викликають жодного сумніву актуальність та риси наукової новизни дослідження, так і повністю задовольняє загальна логіка побудови дисертаційного дискурсу.

Так, у першому розділі роботи («Історіографічні та семіологічні пролегомени вивчення феномена камерного співу») пропонуються визначення жанрових показників, головних художньо-виразових засобів, естетичних властивостей, оцінно-поняттєвих передумов розвитку та вивчення камерно-вокальної музики, в процесі її входження до культурного контенту української традиції, тобто моделюється цілісна художня еволюція даної галузі. Відразу виявляються дві провідні структурно-семантичні тенденції (у загальній семіології камерного співу): тяжіння до форми «вірша з музикою» та циклізація.

Перший розділ дисертації базується, в основному на аналітично поглибленому, систематизованому дискурсивному підході, що поєднується з історіографічним оглядом становлення камерно-вокальної творчості, у його наближенні до творчості сучасних вітчизняних композиторів; також залучаються характеристики творчості тих російських майстрів, зокрема Д. Шостаковича, котрі, приймаючи естафету романтичної доби, встановлювали нові канони цієї жанрової галузі.

Надзвичайно цікавим та методично важливим постає другий підрозділ першого розділу, у якому розкривається доцільність й актуальність герменевтичного підходу, як здатного виявляти «власний семантичний простір виконавської звукової побудови музичного твору», а цей простір визначається як інтерпретативний, тобто створюваний, перш за все, саме виконавською особистістю (див. с. 33 дис.).

Герменевтичний підхід до вокального тексту, відповідно і до камерно-вокального твору, дозволяє весь співацький матеріал розглядати і як дискретний, що піддається композиційно-стилістичному аналізу, і як континуальний, що підвладний лише умовно-абстрагованому образно-символічному відтворенню. Це і виступає двома основними шляхами музикознавчої нарації камерно-вокальної творчості. Причому справедливо наголошується, що «образна символіка більшою мірою базується на музичній стороні камерно-вокальних артефактів, хоча виникає з художнього хронотопу поетичного тексту» (див. с. 37 дис.).

Майже сталою рисою усіх досліджень камерно-вокальної творчості є сьогодні розгляд її діалогічних властивостей. Але, заради справедливості, треба зауважити, що однією з перших робіт, присвячених саме діалогічній природі камерно-вокального мистецтва, була дисертація наукового керівника Андрія Андрійовича, Ольги Олександрівни Філатової; по-друге, і до цього аспекту поезики камерно-вокальної творчості дисертанту вдалося внести суттєві нові риси.

Зокрема, виявляється, що діалогізація образного змісту, яка відбувається у камерно-вокальному творі, має широке коло чинників, засобів та художньо-сміслових проєкцій, передбачає відтворення специфічної «національної картини світу», що є однією з важливих складових авторської програмності, притаманної даній жанровій галузі (див про це: с. 53-54 дис.).

Наголос на явищі «вірша з музикою» у його поєднанні з тенденцією циклізації визначає зміст останнього підрозділу першого розділу й зумовлює проєкцію провідних ідей історико-теоретичної першої частини роботи до концепційно-текстологічної другої, з поглибленням аналітичних підходів та оцінок.

Так, відзначається, що період формування камерного вокального циклу збігається з часом найвищої активності, одночасно, досягнення стабільності інтрастильових закономірностей тієї європейської музики, яку сьогодні називають академічною, класичною в широкому значенні цього слова

основою музичної мови. А вокальний цикл виступає одним з найважливіших надбань музичної культури ХІХ століття, хоча своєї зрілості досягає лише на рубежі ХІХ і ХХ століть і в першій половині ХХ століття (див. про це: с. 63).

Дуже важливим й дослідницькі перспективним постає спостереження стосовно композиторського діалогу з поетичними текстами, коли композитор мовби створює власну поетичну «книгу», власну поетичну топосферу, за якою уся його вокальна творчість постає грандіозним циклом, з іманентними лейттемами, монообразами.

Саме так пропонує Полканов підходити до словесної основи камерно-вокальної творчості С. Рахманінова, розглядаючи дану творчість як могутню сполучну ланку між ХІХ і ХХ століттями та парадигматичне явище для ХХ століття. Саме завдяки таким постатям, як Рахманінов, за думкою дисертанта, відроджується й триває вихідний синкретизм камерного співу, тобто його природна полілінгвальність.

Дана, безсумнівно, теоретично вагома, думка продовжує розвиватися у другому розділі дисертації, у якому послідовно вибудовується музична семіосфера камерно-вокальної творчості ХХ століття та розкриваються існуючі й можливі, бажані шляхи її виконавської інтерпретації. Надзвичайно сутнісною рисою цього розділу дослідження видається саме його проєктивний інтерпретативний аспект, тобто формування системних вимог до виконавського розуміння природи й семантичних завдань камерного співу у всій повноті його жанрових передумов та стильових можливостей.

Відправним підрозділом другого розділу дисертації постає перший, у якому розглядається поняття й явище перехідності, як структурно-семантичної парадигми камерно-вокальної творчості, що стосується не лише композиторської, а й виконавської семантики. У цьому підрозділі розкривається призначення нових програмних авторських жанрових моделей камерної музики, котре є підтвердженням мовної (семіотичної) перехідності в творчості композиторів вже на початку ХХІ століття, впливає і на засоби виконавської інтерпретації (див. про це, зокрема, с. 85 дис.)

Звертаючись до провідних жанрових форм камерно-вокальної музики у творчості українських композиторів, А. Полканов зосереджує увагу на найбільш новаторських та авторизованих, тобто таких, які найяскравіше засвідчують риси перехідності, активної еволюції жанру. При цьому проводяться деякі паралелі між тенденціями взаємодії первинного та вторинного жанрових начал в російській та українській музиці, також порівнюється значення поетичного слова та «образу поета» для російських та українських композиторів.

На основі проведеного огляду загальних жанрово-стильових тенденцій камерно-вокальної музики українських композиторів, дисертант робить справедливий висновок, що до жанру «вірша з музикою» їх веде прагнення створити символічно складну художню «картину світу», яку можна репрезентувати як картину свідомості самого митця, таким чином довести справжню ліричну природу камерно-вокальної музики (див. с. 111 дис.).

Кульмінаційним моментом дослідження вважаємо третій підрозділ другого розділу дисертації, у якому явище авторської програмності розглядається як предмет виконавської інтерпретації на матеріалі творчості сучасних одеських композиторів. Це постає централізуючим моментом усієї дослідницької концепції і суттєвим внеском до розвитку теорії музичної програмності та її жанрових різновидів взагалі.

Наголосимо також, що Полканов активно залучає теоретичні позиції одеських музикознавців, О. Лісової, О. Самойленко, О. Філатової, зокрема, розвивається концепція О. Лісової стосовно особливого стилістичного «білінгвізму» камерно-вокальної музики та зближення композиційно-драматургічних норм циклу й опери, внаслідок чого камерно-вокальний цикл помітно драматизується, набуває рис театралізації, а опера досягає межі своєї камерності, стаючи міні-монооперою (як іменують даний жанровий різновид одеські композитори) (див. с. 117 дис. та д. і.). Влучно використовується й підхід О. Самойленко до семіологічної організації камерно-вокального тексту, за яким зовнішня предметна логіка музичної мови розглядається як

рух від відомих освоєних кодів музики до невідомої множини конотативних лексикодів, таким чином формуються ті сталі семантичні настанови музики, що можуть сприйматися як її іманентна програмність, тобто як «система основних музичних семантем» (с. 121 дис.).

У другому розділі дослідження провідним напрямом постає висвітлення явища музичної програмності в її камерно-вокальному музично-мовленнєвому розумінні та інтерпретації, зокрема як прагнення музичної творчості до власних сюжетів, музично викладених «історій», котрі надають можливості відчутти близьку присутність непересічної особистості, тобто деяка романізація музичного викладу, що супроводжується психологічним поглибленням та значною авторизацією усіх мовних засобів.

Відзначається, що програмні аспекти камерного вокального виконавства зумовлені новими стильовими позиціями та взаєминами композитора та виконавця, прагненням обох відтворити складність психологічної картини особистісного світу, також індивідуалізувати, ситуативно загострити мовні засоби, способи мовної категоризації цієї картини світу. Звідси висвітлюється і явище мовної категоризації, котре означає переоформлення відносин стилістики та семантики у цілісній композиції камерно-вокального твору, тому і у самому камерному співі, тобто і в суто виконавському плані.

Відтак, робить справедливий висновок дисертант, саме як програмна стильова форма, «вірш з музикою» відкритий для експерименту, претендує на «самозростання», спрямований до циклізації; він претендує на виявлення взаємодії не однієї, а трьох індивідуальностей – поета, композитора і виконавця, тому припускає складні взаємодії різних мовно-стилістичних рівнів. Наведені думки, теоретичні положення підтверджуються аналітичним шляхом, у розгляді вокально-інструментальних циклів одеських композиторів («П'яти історій про Хню» Л. Самодаєвої, «Євгенія Онегін. Ще однієї спроби» Ю. Гомельської).

З проведеного Полкановим аналізу названих творів дізнаємося, що у циклі Людмили Самодаєвої особливо рельєфно виявляється той аспект гри-театралізації камерного вокального твору, який обумовлений синтезом композиторського й поетичного задумів, пов'язаний з моделюванням у музиці власних ідей, уявлень про світ, також, звичайно, бажанням розпізнати, відтворити справжні, глибинні мотиви поетичної образної системи, зрозуміти Іншого (див. с. 143 дис.).

Що стосується міні-моноопери Ю. Гомельської – то це типовий артефакт сучасного культурного часу, постмодерністський зразок художнього відношення, насичений скепсисом стосовно цінності любові. Звідси не тільки порушення ідіоматики й зниження пушкінської лексики, але й музично-драматургічне вирішення – вільна, спонтанна побудова сцени, хоча саме переростання сольного епізоду у монологічну драматичну сцену можна тлумачити як певну наступність Гомельської стосовно ідеї Чайковського. У цілому, концепція Гомельської, услід за новими семантичними акцентами, проставленими в пушкінському тексті автором словесного тексту, англійської поетеси Рут Пейдл, сприяє трансформації романтично піднесеного образу любові, яким він був у музиці Чайковського, у суперечливий і нестійкий образ не-любові – як сумніву в здатності сучасної людини до цілісного й сильного переживання (див. с. 149-150 дис.).

Аналіз творів одеських композиторів, а також узагальнення стилістичних спостережень над сучасною еволюцією «віршів з музикою» і пов'язаної з ними камерно-вокальної мови, дозволив дисертанту визначати фактори спільності композиційних ідей різних авторів у даній жанровій галузі, зокрема відзначити, як типологічну стильову рису, змістовну ускладненість камерного циклу, його підпорядкування широкій філософсько-естетичній концепції, насичення ліричної образності драматичними мотивами, тобто семантичне розростання «зсередини».

Розгорнуті та послідовно вибудовані Висновки увінчують дослідну конструкцію, надаючи їй завершеності та, водночас, виявляючи і деякі



перспективи обраної проблематики. Найбільш вагомими з них видаються ті, у яких пояснюється, чому, яким чином головним автором-переможцем у галузі камерно-вокальної творчості постає саме виконавець-співак, а для виконавської інтерпретації особливу важливість придбає часове, музично-інтонаційно прожите та пережите, становлення композиції.

А. Полканов наголошує, що краса й естетична привабливість камерно-вокального інтонування визначається тим, що воно укрупнює особистісний психологічний досвід, показує його нові можливості, виявляє його безмежність, свідчить про важливість емоційного мислення як специфічно людського способу освоєння дійсності. Тому й музичні прийоми, що вводяться сучасними композиторами, ведуть до перегляду семантичних і стилістичних меж музики, до зміни уявлень про метровисотний мелодійний контур, про динаміку й артикуляцію, особливості фактурно-гармонійного розвитку, принципи формоутворення й тому подібне.

Повністю погоджуючись з даними та деякими іншими оцінками дисертант, все ж таки дозволимо собі, у заключній частині відгуку, зупинитися на тих моментах дослідження, які, на наш погляд, залишилися недомовленими, тобто мають певні лакуни.

Перше. Розглядаючи явище перехідності А. Полканов відзначає, що особливий аспект стильового розвитку камерно-вокальної творчості відкривається при зверненні до творчості М. Метнера та С. Рахманінова, оскільки вони обидва поєднали парадигми музичного мистецтва на переламі двох століть з відкриттям нових сталих ціннісних орієнтирів першої половини ХХ століття. Погоджуючись з вибором даних персоналій, зауважимо, що не менш знаковою є постать С. Танєєва, котрий розробляв та творчо запроваджував саме форму «вірша з музикою» та відкрив власні авторські способи діалогу з поетичними ідеями. У перші десятиліття ХХ століття певні жанрові відкриття у сфері камерно-вокальної творчості у її символістському напрямі здійснював Б. Лятошинський, тобто

персоналізований підхід, запропонований у дисертації, видається дещо звуженим.

Друге. Думається, що разом з наголосом на інноваційному напрямі розвитку камерного співу, варто було б більш докладно виявити й значення традиційних жанрових форм, таких як романс та солоспів, їх роль у творчості сучасних українських композиторів та у репертуарі сучасних українських виконавців. Зокрема, окремої уваги заслуговує простежування лисенківської традиції в українській камерно-вокальній творчості, цікавим ракурсом може постати й характеристика творчості діаспорних авторів... Хоча останнє побажання вже, скоріше, з розряду вказівок на перспективи розвитку теми дослідження.

Третє. Враховуюче наріжне значення поезії П. Тичини для розвитку українського «віршу з музикою», варто було б надати більш поглибленої характеристики символізму як провідного русла взаємодії поетичного та музичного начал у камерно-вокальному мистецтві, тобто щодо синтезу художньо-виразових засобів. Також доцільним було б зазначити вплив символізму на еволюцію камерно-вокального циклу у бік міні-моно-опери.

Виникають і два питання до дисертанта.

Як повинен вибудовуватися сьогодні репертуар камерного співака, які жанрові та стильові форми постають для нього більш привабливими у професійному співацькому сенсі?

Чи отримали твори Л. Самодаєвої та Ю. Гомельської подальшої інтерпретації, після першовиконання на фестивалі?

У цілому, підбиваючи підсумки опонентського викладу та суджень, можемо прийти до висновку, що рецензована дисертація є сучасним за вибором теми, предмету і категоріального апарату музикознавчим дослідженням, яке суттєво оновлює підходи до жанрової галузі камерно-вокальної творчості, пропонує важливі критерії її стильового вивчення, тобто відповідає діалогічній природі обраного для дослідження феномена.

Різноманітний історичний і теоретичний матеріал успішно інтегрований дослідною концепцією, яка здатна послужити розвитку теорії виконавської програмності та музично-виконавської текстології у цілому.

Дана дисертація повністю відповідає вимогам МОН України до наукових досліджень на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Автореферат дисертації та публікації за темою дослідження відтворюють її головні положення.

Таким чином, автор дослідження, Андрій Андрійович Полканов, заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,

професор кафедри сольного співу

ХНУМ імені І. П. Котляревського



Н. Є. ГРЕБЕНЮК

