

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертаційне дослідження
ДОВЖИНЕЦЬ Інни Георгіївни
«Музичне середовище Сум
у призмі сучасного музикознавства»,
представлене до захисту
на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Заголовок – ключ до інтерпретації, стверджував Умберто Еко, і це твердження постає як справедливе не лише для художніх творів, а й (і навіть тим більше) для наукових. Поміж інших праць з виразною музично-краєзнавчою спрямованістю докторська дисертація І. Г. Довжинець вирізняється перш за все неординарністю задекларованого фокусу дослідження, визначеного в її назві. Задум здобувачки, як це слідує із засадничих положень роботи, полягає не в тому, щоби розглянути музичне середовище міста Суми *крізь призму* (тобто з позицій) сучасного музикознавства, він пов'язаний із іншою методологічною настановою. Музичне середовище Сум інтелектуальним зусиллям дослідниці вміщується власне *до призми* (уявної) відповідної наукової сфери в усій повноті її проявів, що пояснює вибір предмету дослідження: це «актуальні музикознавчі підходи до вивчення музичного середовища; історичні, соціокультурні та музичні інституціональні чинники формування музичного середовища Сум» (с. 23). У подібному «двошаровому» предметі виявляються не лише звичні вектори вивчення музичного середовища, але й пріоритетність зосередження авторки на музикознавчій думці в її теоретико-методологічних вимірах. Така позиція певною мірою суголосна з неопозитивістською програмою, згідно з якою найбільш придатним для дослідження предметним матеріалом є саме корпус наукового знання та репертуар його висловлювань. Водночас у спрямованості на музичне середовище як таке в усій повноті й різноманітності його проявів (другий шар предмету дослідження) І. Г. Довжинець звертається до постструктуралістської *ризومي*, і цей вибір видається однією з головних удач дослідниці.

«Ризома так влаштована, що в ній кожна доріжка має можливість перетнутися з іншою. Немає центру, немає периферії, немає виходу. Потенційно така структура безмежна», – чи не правда, таке роз'яснення сенсу терміну, що належить згадуваному вище Умберто Еко, робить методологічно виправданою його проекцію на складну цілісність, що утворюється навколо музики, що звучить. Втім, придатність «ризоматичної логіки» для роботи саме в такому контексті підтверджується в дисертації неодноразово й різностороннє.

З доволі значного числа понять, напрацьованих і запропонованих сучасним музикознавством для визначення цього явища (як-от звукове середовище, музичний світ, музичний простір та навіть фоносфера, тлумачена Михайлом Таракановим як музично-звуковий прояв ноосфери) І. Г. Довжинець цілком свідомо обирає *музичне середовище* і переконливо обґрунтовує свій вибір, ретельно аналізуючи різну за походженням наукову літературу, присвячену цій проблемі. Музичне середовище в її тлумаченні постає як результат людської діяльності в різних її проявах, воно «зумовлене просторово-часовими чинниками й динамікою соціальних змін» (с. 52), знаходиться в стосунках взаємозалежності з музичним життям та навіть здобуває власну суб'єктність («Музичне середовище стає активним суб'єктом музичної сучасності», – стверджується у Висновках дисертації, с. 378). Викладення теорії органічно доповнюється відповіддю на цілком доречне питання про методологію, придатну для дослідження такого складно організованого явища. Цілком переконливою виглядає сформована в результаті графічна модель музичного середовища (с. 93). Ретельно прописана теоретико-методологічна база дослідження засвідчує відкритість сучасного музикознавства, його здатність вбирати в себе напрацювання інших соціогуманітарних (і не тільки) наук.

Музичне середовище міста висвітлюється в динаміці впродовж тривалого періоду, який поділено в дисертації на кілька нерівних за хронологічними вимірами відтинків. Нижня границя визначається констатованою здобувачкою наявністю історичних джерел, що уможлиблює дослідження

«музичного минулого Сум»: саме тоді, стверджує І. Г. Довжинець, «відомості про нього з'являються в міській та губернській пресі, фіксуються в поодиноких документах, що збереглися у фондах державних установ і приватних зібраннях» (с. 98). Кропітке збирання відомостей, вміщених у документах та інших джерелах, утворює міцний фундамент дисертації (особливо це стосується першої половини ХХ ст., відомості про останні десятиліття подаються більш вибірково – очевидно, через загальне збільшення інформації).

Так чи інакше, обсяг поданого в дисертації фактичного матеріалу (в тому числі такого, що вперше вводиться до наукового обігу) справді величезний. Як результат, на основі документально підтверджених фактів реконструюється діяльність інституцій, що в той чи інший спосіб, прямо чи опосередковано впливали на формування й подальше функціонування музичного середовища. Цей безумовно важливий внесок до історії музичного процесу в його регіональному вимірі, втім, не вичерпує фактичного насичення роботи і не вповні розкриває її пафос: найголовнішими в розгорнутому в її тексті наративі є *люди*.

Відштовхуючись від тлумачення музичного середовища як результату людської діяльності, І. Г. Довжинець насичує простір своєї дисертації різними, сказати б, персонажами, *діячами* музичного мистецтва, які своєю повсякденною працею творили історію. Авторка здійснила величезний обсяг роботи по вивченню відповідної літератури, а також по збиранню й обробці історичних джерел, що містять відомості про митців, які були причетні до творення музичної культури міста.

Саме цей – персональний – зріз дає розуміння того, що Суми – територія культурного пограниччя, де взаємодія, полілог різних культур набували особливої інтенсивності, місто, в якому жили й творили люди різні за походженням, які нерідко мігрували між містами України й Росії в їх сучасних кордонах. Характерно в цьому сенсі, що, приміром, головні засади педагогічної діяльності Аркадія Абази, уродженця Суджанського повіту Курської губернії, реконструюються в дисертації завдяки документам про його роботу в Курську (зауважимо, що практика навчання сумчан в Суджанському музичному училищі зберігалася аж до 1990-х рр.).

Декого з музичних діячів подано більш «крупним планом» у відповідних підрозділах, де тенденції, притаманні різним етапам музично-культурного руху, «підсумовуються» й висвітлюються на рівні окремих творчих особистостей, які репрезентують головні досягнення у тих чи інших складових музичного середовища, тож природно, що їм присвячено окрему пильну увагу. Портрети митців – свого роду медальйони – особливим чином вплетені до тканини оповіді. Дехто з них перебував в Сумах лише певний (інколи короткий) період свого життя, однак, у дисертації подано достатньо повні відомості про їх творчі біографії, що покликано, очевидно, дати читачеві вичерпне уявлення про масштаб особистостей таких музичних діячів. Так представлений у дисертації композитор і музичний педагог Костянтин фон Фейст, якого, стверджує авторка дисертації, «слід вважати фундатором музичного навчання в Сумах» (і це одне з доволі численних відкриттів, здійснених у роботі /с. 133/).

Мусимо, однак, визнати певну перенасиченість роботи (особливо першої її половини) загальновідомою інформацією про деяких музичних діячів, які при тому подеколи мали до Сум вельми опосередковане відношення (як-от Микола Рославець, названий тут російським композитором). Численні виноски такого роду при потребі можна було вмістити в окремий додаток.

Не мав прямого відношення до Сум (хоча й, на думку авторки, був «вишпеканий сумським середовищем», с. 221) і уродженець Кролевецького району, хормейстер і композитор Григорій Давидовський, творчій біографії якого присвячено в дисертації цілий підрозділ. Доволі суперечлива постать цього музичного діяча та його драматична доля (до речі, висвітлені в наукових джерелах) представлені в дисертації доволі односторонньо, що пояснюємо зверненням здобувачки переважно до джерел особового походження (зокрема листів та мемуарів) самого Давидовського. Про ситуацію ж «боротьби з давидовщиною», що є важливим маркером культурної ситуації межі 1920-30-х рр., згадується лише у висновках до усього Розділу 4 – кампанію подано тут як «огульну критику митця владою і колегами-музикантами» (с. 252-253).

Ретельно прописана в дисертації історія мистецьких навчальних закладів (або підрозділів), що виникли в другій половині ХХ ст., зокрема Сумського державного музичного училища, відкритого в рамках реалізації програми розбудови музичної освіти в Україні в цілому. Крок за кроком проходить дослідниця шлях становлення й розвитку училища, відображаючи труднощі зростання (накопичення бази інструментів, кадрові проблеми тощо) і перші творчі здобутки, подвижництво й ентузіазм викладачів. Значний період роботи училища пов'язаний із діяльністю Георгія Довжинця, і це послідовно, з високою мірою достовірності відстежено в роботі. Вивчення історії музичного училища тим більше актуальне, що керівництво навчального закладу, створеного в результаті його реорганізації, фактично ігнорує попередні десятиліття його роботи (що з особливою очевидністю виявляється при знайомстві із сайтом теперішнього Сумського вищого училища мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського), і значні пласти інформації могли би бути безслідно втрачені.

У динаміці подій останніх десятиліть безумовно важливо було зафіксувати також різні етапи діяльності (і трансформацій) музично-педагогічного факультету Сумського педагогічного інституту (згодом – університету) ім. А. С. Макаренка, що і здійснила І. Г. Довжинець, творча й наукова доля якої безпосередньо пов'язана з цим навчально-науковим осередком. Окремо відзначимо увагу дослідниці до фестивалів, що стали вагомим складовим музичного життя міста завдяки подвижницькій діяльності Ореста Ковалюка.

Цілком зрозуміло, що накопичення наукових фактів для репрезентації того чи іншого явища потребує від дослідника як свідомого самообмеження для абстрагування від несуттєвого, так пошуку достатньої для обґрунтованих узагальнень інформації, адже висновки, зроблені без опори на достатньо репрезентативні факти, втрачають свою переконливість. Проілюструємо це на прикладі підрозділу 5.1. «Обласна філармонія і оркестрова музика в Сумах», однією з головних тез якого є твердження про те, що «симфонічна музика в Сумах «не прижилася» (с. 257), підкріпленого посиланнями на роботу

симфонічного оркестру, організованого в 1948 р. при створеній в останні передвоєнні роки Сумській філармонії (проіснував до 1955 р.), на дві невдалі спроби створення оркестрів у 1970-ті рр., а також на діяльність камерного оркестру, що працює від 1980-х рр. і донині. Спробуймо поміркувати над цим.

1. Дещо дивним постає вміщення в один ряд сумських оркестрових колективів другої половини ХХ ст. із симфонічним оркестром Полтавського відділення ІРМТ під керівництвом Дмитра Ашхарумова, якому в цьому підрозділі дисертації присвячено більш як десять сторінок (включно з аналізом репертуару, гастрольних подорожей тощо). Відомо, що діяльність утвореного в 1898 р. полтавського оркестру після початку першої світової війни ледь жевріла, а з 1917 р. повністю припинилася, а наступні симфонічний і камерний оркестр були утворені в Полтаві вже в 2000-х рр. Умови існування оркестрів у соціокультурному просторі доби раннього модернізму на противагу «зрілому соцреалізму» є просто непорівнюваними. Слід врахувати також роль творчої особистості, впливу якої на формування музичного середовища в дисертації присвячено значне місце. Відтак, зроблені в дисертації висновки про те, що музичне середовище Полтави більшою мірою сприяло розквіту симфонічної музики, аніж середовище Сум, видаються цілком необґрунтованими.

2. На відміну від полтавського симфонічного оркестру початку ХХ ст., камерному оркестру Сумської обласної філармонії в роботі приділено лише два абзаци. А проте, оркестр заслуговував би на більшу увагу як з огляду на внесок, що був зроблений колективом до музичного життя (і музичного середовища) Сум, так у зв'язку із нез'ясованістю важливих фактів, що стосуються історії його діяльності і спричиняє викривлення цієї історії (що тим більш прикро, коли йдеться про діючий творчий колектив). Ці факти поки що досить легко встановити й відновити, звернувшись до відповідних документальних джерел, а також здійснивши інтерв'ювання працюючих донині учасників подій (як, наприклад, Людмила Стичук, яка працювала в оркестрі чи не від заснування і навіть донедавна очолювала його). І. Г. Довжинець не подає жодних відомостей

ані про те, хто був першим художнім керівником і головним диригентом колективу (це донині не до кінця з'ясоване питання – різні джерела подають різні ж відомості), ані про те, коли власне колектив отримав назву «Ренесанс» (а це сталося не одразу), ані про його діяльність у місті й області та гастролі Україною. У настільки серйозній й глибокій праці, якою є представлена дисертація, могло б раз і назавжди на основі документів та свідчень сучасників бути прояснено роль у роботі оркестру художнього керівника філармонії, симфонічного диригента за освітою Володимира Серебрякова (до речі, жодного разу не згаданого в тексті) – і професійного ж диригента Володимира Мусенка, який очолював оркестр впродовж доволі тривалого періоду (1984-1995), подати відомості про репертуар і солістів, які працювали з оркестром (а серед них, приміром, піаніст Олександр Желудков і співачка Ніна Кожуховська) тощо.

Факт від'їзду із Сум до Польщі значної групи артистів оркестру (попри те, що вони отримали державне житло) І. Г. Довжинець вважає підтвердженням *некомфортності музичного середовища 1990-х рр.* на відміну від попереднього періоду. Не зосереджуючись на причинах такого вчинку музикантів (можна припустити, що тут спрацювали все ж не стільки творчі, скільки економічні мотиви), зазначимо, що вперше подібна подія відбулася у другій половині 1980-х рр., коли значна група сумських оркестрантів отримала роботу (включно з концертмейстерськими посадами) у новоствореному Волгоградському симфонічному оркестрі із негайним наданням житла (обіцянка, не реалізована владою Сум).

Резюмуємо: тільки ретельний добір і аналіз фактів міг би дати вагомій підставі для оцінки сьогоденного стану колективу, про який здобувачка дещо зверхньо пише, що «нескладний репертуар – шлягери класичної музики і естрадні п'єси – в його виконанні цілком задовольняє сумських слухачів» (с. 258), а також для суджень про питому вагу філармонічної оркестрової музики в музичному середовищі Сум останніх десятиліть. Зауважимо принагідно, що філармонічна практика міста може стати темою окремого дослідження, так само як інші складові музичного середовища сучасності.

І ще одне міркування. Оперуючи інструментами, запозиченими з методології постструктуралізму, доводиться враховувати, що однією з головних процедур постструктуралістського дослідження є *розмикання структури (тобто сенсу) в контекст*, адже предмет не може мати самодостатній структурний сенс, позаяк останній входить до контекстів, що постійно розширюються й повертаються все новими межами. «Врешті решт, все – це політика», – стверджував (втім, дещо категорично) Жіль Дельоз. Згадаймо принагідно й цитоване в дисертації: «Середовище – це відкрита система, пов'язана з надсистемою» (с. 35). Про *розмикання структури в контекст* важливо пам'ятати, коли йдеться про здійснений в роботі «акцент на академічній музиці як базисному компоненті структури музичного середовища» (с. 22) із зосередженістю на «плато» академічної (або класичної) музики. Свідоме самообмеження, фокусування зусиль саме на такому напрямі дослідження, звісно, уможливорює реалізацію індукції з притаманним їй проведенням послідовної фіксації (й накопичення) фактів та їх аналізу як основи для обґрунтованих узагальнень. Однак (і це справедливо саме для мистецтва), без виходу за чітко окреслені межі деякі стани і процеси просто неможливо пояснити. Маємо на увазі в першу чергу стан сучасного середовища академічної музики, що складно піддається осмисленню поза спробами розуміння характеру музичного середовища в цілому, в усій цілісності її пластів, – тих самих, що впродовж ХХ ст., здавалося б, невідворотно диференціювалися, а нині перебувають у вирі потужних інтеграційних процесів.

Втім, ці рефлексії опонента лише підтверджують широту проблемного поля та інформаційну насиченість розглядуваної дисертації, що у значному масиві праць у галузі музичної регіоналістики вирізняється потужною теоретичною складовою і поза сумнівами є вагомим внеском до сучасної науки про музику. Підкреслимо насамкінець, що робота навряд чи була б такою змістовною, якби її авторка (як і її науковий консультант) сама не належала до музичного середовища, яке стало об'єктом її дослідження, і не була б активним суб'єктом діяльності, продовжуючи справу своїх батьків.

Вишевикладене дає необхідні підстави, аби стверджувати, що дисертація «Музичне середовище Сум у призмі сучасного музикознавства» відповідає вимогам, що висуваються до кваліфікаційних наукових праць на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, а її авторка Довжинець Інна Георгіївна цілком заслуговує на присудження їй пошукуваного наукового ступеня.

Офіційний опонент –
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри театрознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

М. Ю. Ржевська

16.03.2021 р.

Підпис М. Ю. Ржевської засвідчую
Проректор з наукової роботи



Г. Д. Миленька