

Відгук

офіційного опонента на дисертацію Бондар Є. М. «Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Хоровий пласт музичної культури на всіх етапах еволюції європейської (та європоцентричної) цивілізації відігравав особливу роль у будь-якому суспільстві. Цьому твердженню можна знайти об'єктивні пояснення: адже природна різноплановість та специфічність вияву людської сутності у колективному співі робить її унікальним явищем людської культури. Ця унікальність яскраво виявляється не тільки у численних шедеврах духовної і світської професійної музики минулого, у фольклорних пластах, але й, як не дивно, у сучасному гіперінформаційному і прагматично матеріалістичному суспільстві, виявляючи дивовижну життєздатність і первинність потреби «співати разом».

Різні грані хорового мистецтва як дзеркала інтелектуального, духовного й екзистенційного рівня розвитку homo sapiens-homo creativus-homo activus в триєдності, авторка рецензованої дисертації докторського рівня Євгенія Бондар показує у дуже імпонуючому – як «кількісному», так і «якісному» – компендіумі свого монографічного дослідження. Зібрані нею композиторські і виконавські артефакти, зосереджені переважно у хронотопі останнього півсторіччя, вельми переконливо доводять, що можливість передати свої сокровенні задуми в хоровій палітрі цілком не згасає. Навпаки, можливість повному інтерпретувати найдавнішу форму колективного музикування все більше приваблює композиторів різних національностей, поколінь, конфесій, полярно протилежних естетичних спрямувань і уподобань. Гнучкість самого матеріалу – людського голосу спонукає їх творити опуси, в яких гармонія хорового співзвуччя інтерпретується в найрозмаїтших конотаціях, конвергенціях і контамінаціях.

Пані Бондар окреслює цю позірну всеїдність сучасного хорового мистецтва в категорії художньо-стильового синтезу і вважає його феноменом, тобто абсолютно неповторюваним явищем, породженим усією сукупністю інфосфери сьогодення. Конкретно у цьому хронотопі це справді цілком слушний підхід – неймовірна інформаційна амальгама, яку ми добровільно чи примусово зобов'язані споживати щодня, не могла не вплинути на трактування хорових творів на всіх рівнях. Проте, коли ми розглядаємо хорову музику в системі інших мистецтв, слід обов'язково пам'ятати і про її архетиповий зміст та етимологію слова: з грецької *χορός* - «натовп», колективне дійство, на початкових етапах розвитку цивілізації передусім обрядове. Відтак осмислення художньо-естетичної сутності в хоровому мистецтві сформувалась пізніше за екзистенційну функцію. Тому хорова музика, розвиваючись протягом віків у постійному контакті з реаліями життя, в кожную наступну історичну епоху виявляла глибинне співвіднесення з суспільно-духовним ідеалом, більше, ніж будь-яка інша форма духовно-інтелектуального самовираження. Природно в кожную епоху вона виступала і як феномен, цілком по-новому відтворюючи тогочасний образ світу, і як синтетичне явище, що вбирало в себе дуже багато елементів інших мистецьких систем та у формі колективного співу відображало тенденції розвитку суспільства на даному історичному етапі.

Дисертантка окреслює глибинний сенс хорової музики терміном «універсалізм» і розшифровує його відносно до актуального стану розвитку: «В хоровій музиці це явище розуміється як особлива палітра образів та символів, що відображена в сучасному інтонаційно-художньому мовленні, яке прагне до втілення уселюдських проблем, почуттів, до вміщення різних просторово-часових рівнів взаємин зі світом» (стор. 20). Це справедливо щодо сучасного етапу – але так само справедливо для кожного іншого історичного стилю, закоріненого в певному хронологічному періоді, чи то Ренесансу, чи бароко, чи романтизму, чи стильового плюралізму початку ХХ ст. Тому вже починаючи з самої дефініції виникає питання: а в чому феноменальність саме сучасного періоду існування хорової музики у порівнянні з принципами творення і функціонування хорового мистецтва минулого?

Сім розділів книги – як сім днів творіння, в кожному з яких Євгенія Миколаївна будує наступний сегмент цілісного образу. Притому образ цей – різнобарвна картина, яка складається із сотень окремих «мозаїк», тобто аналітичних студій окремих хорових опусів, виконавських подій, форм діяльності. «Цементуючим» матеріалом служить для них філософсько-естетичне підґрунтя. Мозаїчна панорама, яку розгортає дисертантка, двовимірна, в тому сенсі, що вона зосереджується на артефактах, які виникають «тут і тепер», не сягаючи надто глибоко до традиції минулих сторіч, і не проводячи надто численних паралелей (хіба що контекстно-принагідні) з тим фундаментом, на якому проростає сучасний хоровий рух в найширшому сенсі слова. Такий підхід загалом вважаю доцільним, оскільки докладніше виявлення численних паралелей, зв'язків, спадкоємності доробку сучасних композиторів, диригентів та керованих ними колективів неминуче призвела б до розмивання сутності, до втрати наскрізної лінії, яку в різних ракурсах досліджує авторка і формулює її як головну мету свого *opus magnum*: «виявленні природи, структури і значення явища художньо-стильового синтезу як магістрального напрямку сучасної хорової творчості; б) дослідженні художньо-стильового синтезу як нової категорії сучасного хорознавства» (с. 7). Двічі повторене слово «сучасний» не залишає сумнівів щодо її цілковитої зануреності у ту матерію, яку вона сама переживає і актуалізує як успішна диригентка-практик. До речі, кілька авторефлексій і посилання на виступи хору під керівництвом пані Бондар на сторінках книги додають достовірності її дослідницькій позиції, бо хто ж може краще орієнтуватись у описуваних ситуаціях, як не той, хто знає процес зсередини?

Вражає також дуже розлогий фактологічний матеріал, наведений на сторінках книги і обраний на підтвердження авторської концепції. Звісно, основну левину частку становлять хорові опуси, колективи і постаті України, що цілком закономірно. Але зустрічаємо вельми цікаві приклади з хорової діяльності майже всіх європейських країн, і Африки, і Північної та Латинської Америки. І, звісно, при такому широкому спектрі творів виявляються певні прогалини.

Частина з них зрозуміла і пов'язана з пріоритетами дисертантки у творчості того чи іншого композитора. Так, Євгенія Миколаївна детально аналізує і кілька разів посилається на «Страсті за Лукою» К. Пендерецького, хоча для нього самого найбільш значимою була ораторія «Сім брам Єрусалиму», і звертаючись до спадщини славетного польського митця, опонент обрала би власне цей твір. Але це якраз справа особистого смаку. Натомість упущенням вважаю те, що авторка поминула кілька знакових українських композиторів, у доробку яких хоровий жанр виявляється одним з провідних. Насамперед мушу згадати Івана Карабиця, постать надто важливу в українській культурі, адже з його хорового концерту «Сад божественних пісень» починається одна з наскрізних ліній, яку б умовно позначила в національній музиці як «сковородинську». У його спадщині є й інші хорові партитури, які природно входять у центральний в дисертації «художньо-стильовий синтез сучасної хорової творчості». Так само лише принагідно згадується монументальна хорова творчість Ігоря Щербакова, хоча варто було би взяти до уваги ряд його оригінальних ораторій, кантат та інших великих форм за участю хору, в яких простежуються розмаїті виміри вказаного синтезу. Однією з найбільш плідних авторок у сфері сучасної духовної хорової музики є мимохіль згадана Вікторія Польова, що творить саме в неосакральному ключі, про який пише дисертантка. Це лише кілька найбільш помітних постатей у національній хоровій сфері, творчість яких неодмінно слід буде розглянути в майбутньому у провідному концептуальному ракурсі дослідження, запропонованому Євгенією Бондар. Проте в процесі захисту пропоную поміркувати над їх індивідуальним хоровим стилем з філософсько-естетичної позиції сучасної музики, яку сповідує дисертантка і про яку згадувалось вище.

Меседж про філософсько-естетичну позицію був невинним: робота приваблює багатоаспектністю підходів до феномену сучасної хорової культури, це один з її найсильніших атутів. Численні аргументи філософського, естетичного, соціологічного, психологічного порядку забезпечують сприйняття тексту дисертаційної монографії як цілісного наукового образу світу, втіленого в хоровому звучанні, а не як емпіричного переліку аналізів творів.

Разом з тим, вкотре повторюючи, що «наші недоліки суть продовження наших чеснот», хотіла би подискутувати з дисертанткою з приводу двох фундаментальних стовпів її концепції: постмодернізму та міфологічного типу мислення. Для цього доведеться більш об'ємно, ніж зазвичай у опонентських відгуках, звернутись до її власного авторського тексту, бо тільки так вдасться полемізувати предметно.

Численні рефлексії Євгенії Миколаївни на тему постмодернізму змусили ще раз докладно простудіювати літературу з предмету, перевага надавалась англomовним дослідженням, написаним вже в ХХІ ст., оскільки вони відображають найактуальніші підходи до проблеми. Зіставляючи їх з запропонованими дисертанткою дефініціями, опонент прагнула внести більшу ясність у тлумачення цього неоднозначного явища, що поширюється не лише на мистецтво, а практично на весь сучасний *modus vivendi*.

Отже, дисертантка схильна трактувати його радше як необхідний і продуктивний етап еволюції культури, що особливо помітно в твердженнях висновків: «...підкреслюється особливий інтерес мистецтвознавства до явищ постмодернізму, у контексті яких через нео- та постстильові тенденції втілюється змістовний прояв універсалізму: безпосередній зв'язок з попереднім та майбутнім етапами розвитку культури» (с. 322). Ще одним дефінітивним твердженням роботи є наступне: «однією з аксіом в теорії постмодернізму є поняття світу як тексту, що призводить до неможливості поділу дійсності і тексту, твору і реальності, об'єкта і суб'єкта (с. 115). Згодом розшифровуються детальні характеристики світогляду: «...ідеали естетики постмодернізму, а саме: інтертекстуальність; пародіювання, (само-) іронізування, переосмислення елементів культури минулого; багаторівневу організацію тексту; принцип слухацької (глядацької) співтворчості; невизначеність, культ «натяків» та фрагментарностей; жанрово-стильовий синтез, що дозволяє говорити про формування нової синкретичності; плюралістичну естетичну парадигму, що спричинює розхитування і внутрішню деформацію категоріальної системи та понятійного апарату і критеріїв естетики в цілому» (с. 183). Щодо поданих характеристик постмодернізму можна висунути кілька застережень.

Перше. Далеко не всі означені прикмети постмодернізму є його виключними і питомими. Наприклад, поняття інтертекстуальності, яке сформулювала Юлія Крістева, з повним правом може бути віднесене до кожного артефакту будь-якої епохи і стилю (за рідкими винятками). Як слушно вказує Б. Сюта, «текст існує не сам по собі, а за рахунок багатьох інших текстів-попередників»¹, тобто інтертекстуальною є і меса Окегема «L'homme armé», і «Симфонія з тремоло литавр» Й. Гайдна з її лендлерами і хорватськими темами, а такі жанри як quodlibet чи опера pasticcio взагалі суцільно інтертекстуальні. Ті ж міркування торкаються й ряду інших зазначених авторкою прикмет постмодернізму, зокрема поняття світу як тексту, неможливості розрізнити реальність і продукт уяви (твір). Але ця опозиція постійно виринала в мистецтві ще з часів античності, наприклад, Педро Кальдерон ще в 1635 р. виразив її в п'єсі «Життя – це сон», не кажучи вже про романтиків, які на різні лади варіювали цей постулат.

Другий сумнів спрямований на з'ясування сутності постмодернізму і його продуктивності. Ірвінг Сандлер в монографії, опублікованій 2018 р., відзначає «два основні підходи до постмодернізму. Перший був мистецько-історичним, трактуючи постмодернізм як сукупність стилів, що витісняють модерністські. Інший був насамперед соціологічним і визначив в якості «індексу стилю» радикальні соціальні зміни - від індустріального суспільства, що породило мистецтво модернізму, до постіндустріального суспільства, що породило постмодерністське мистецтво»². Той же автор дотепно помічає, що постмодерністське мистецтво спричинило «шок від надто добре знайомого замість шоку від нового (у модернізмі – Л.К.)». А Даніель Олбрайт концентрує сутність постмодернізму в трьох принципах: полістилістика, випадковість, бриколаж (як спонтанне майстрування з усього, що під рукою)³.

Фактично, визначення Олбрайта накладаються лише на останню з поданих пані Бондар рис постмодерної естетики: плюралістичну естетичну

¹ Сюта Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2003. – Ч. 2: Театр, музика, кіно. – С. 13-19.

² Sandler Irving (2018) Art of the Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early 1990s. P. 5.

³ Albright, Daniel (2004). Modernism and Music: An Anthology of Sources. University of Chicago Press.

парадигму, розхитування і внутрішню деформацію категоріальної системи та понятійного апарату і критеріїв естетики. Ця парадигма має серед українських гуманітаріїв запеклих противників: «Головним новітнім методом створення... літератури став запозичений із Заходу постмодернізм. Той постмодернізм, який об'єктивні дослідники вже давно охарактеризували як політичну настанову у сфері культури, як фетишизацію лібералізму (С. Квіт). Складовими постмодерної творчості – епохи “неоцинізму”, за Л.Костенко (*їдеться про її віри, опублікований 14 жовтня 1993 р. в газеті «Літературна Україна» з такими рядками: гряде неоцинізм – я в ньому не існую*), – стають імітація, гіпертрофована цитатність, постійна іронія (але переважно чомусь лише над традиційними вартостями), руйнування етичних, естетичних, релігійних тощо норм, вульгарність, агресивність, попса, блатняк, необмежений егоїзм, запрограмований еkleктизм, утвердження релятивізму, оспівування німфоманії, сексуальних патологій, порнографії, насильства, наркоманії та ін.»⁴. Не погоджуючись у апокаліптичних характеристиках постмодерну з автором, все ж прошу дисертантку поміркувати: чи всі хорові твори сучасності вона готова оцінювати з позиції естетики постмодернізму?

Наступним вельми важливим для Євгенії Бондар опорним пунктом концепції є «теорія про відродження міфологічного типу мислення, а також постулат про те, що міф має свій особливий хронотоп: міфологічний простір-час» (стор. 25). І далі дослідниця переконує: «для сучасних нам митців-практиків – хормейстерів, режисерів, хористів тощо провідним стає відродження міфологічного типу мислення, що в своїх трансформаційних процесах стає вагомою частиною складного системного (та надсистемного) мислення синтетичного типу, що проявляється безпосередньо в процесі творення (як комплексі аналітичної, репетиційної, концертної діяльності)» (с. 29). Більше того, в завершенні сприймає «головним, визначальним проявом універсалізму в музичній (хоровій) творчості постає процес відродження міфологічного типу мислення та формування неоміфологічного типу. Вказані типи мислення відповідають явищам синкретичності та нової синкретичності, а

⁴ Іванишин П. Постмодерний неоцинізм, його жреці, раби та жертви. *День*. 11.01.2008.

також характеризуються не лише оперуванням певними образами, сюжетами, процесами, а й, одночасно, можливістю аналізувати та фіксувати присутність способів, форм їх нового осмислення» (с. 322). В цій концептуальній лінії дисертації не до кінця зрозуміле твердження про те, що міфологічний тип мислення в сучасному мистецтві не просто відроджується, а формується ще й неоміфологічний – очевидно, на його основі. Отже, моє питання, а швидше предмет дискусії: чи міфологічний тип мислення був на якомусь етапі розвитку світової культури заміщений якимось іншим, що повинен був відроджуватись в сучасному суспільстві? Адже, якщо вірити вченим, зокрема Карлу Густаву Юнгу, який вважав, що вся міфологія – це проекція колективного позасвідомого, міфологічні основи сприйняття світу присутні всюди і завжди, бо вони архетипові. І чи «неоміфологічний» в зв'язку з цим означає, що привносяться якісь інші складові, які змінюють первинне ядро міфологічного типу мислення? І чи викликають ці зміни згадану авторкою постмодерну «внутрішню деформацію» фундаментального пласта свідомості як індивіда, так і суспільства (у вигляді юнгівського колективного позасвідомого), та чи відображаються вони в сучасній хоровій музиці і виконавстві?

В продовження цього ж питання: як співвідноситься з міфологічним і неоміфологічним типами мислення пропонувані поняття «неосакрального» і «неопрофанного». Зокрема, якщо «неопрофанне в музиці - це прояв складного системного (або надсистемного) мислення синтетичного типу, що виявляє себе як комунікативна та ментальна структура та існує в діалогічному єднанні усталених професійно-академічних, національно-фольклорних (етнічних) канонів; сучасних композиторських технік та виконавських технологій; оригінальних, підкреслено-авторських (індивідуальних) принципів організації інтонаційно-художнього матеріалу, в результаті чого формуються твори синтез-формату» (с. 218), чи мається на увазі що діалогічне єднання – саме єднання, а не суперечність! – всіх вказаних елементів творять неоміфологічний артефакт?

І кілька менших запитань – зауважень. Дисертантка обмежується в основних теоретичних розробках явища музичного жанру лише до радянського музикознавства, до праць Б. Асаф'єва, Ю. Тюліна, І. Способіна, А. Сохора,

Л. Мазеля, В. Цуккермана, М. Арановського, М. Лобанової, В. Холопової та інших» (с. 86). Варто би пам'ятати, що першими до теоретичного осмислення музичного жанру сягали ще Йоганн Маттезон в своєму «Досконалому капельмейстері» з 1739 р. і перший біограф Й.С.Баха Йоганнес Форкель в «Загальній історії музики» з 1788 р. Далі ця проблематика розроблялась дуже широко і в різних країнах. На даний час лише в Німеччині видано 45 томів «Посібника з музичних жанрів (Handbuch der musikalischen Gattungen)», де провідними музикознавцями розібрані всі можливі історичні і сучасні теорії жанру.

Наступна ремарка стосується навіть не самого авторського тексту пані Бондар, а цитати професора Маргарити Катунян, яку вона наводить на с. 259 в зв'язку з аналізом твору «Ночи в Галичії» Володимира Мартинова: «Інтонаційну основу складають примхливі і мінливі поєднання дооктавних формул-наспівів, що утворюють найрізноманітніші мікстові лади: все той же підгалянський лад, міксти з архаїчною праслов'янською сербсько-польсько-гуцульською семантикою». Підгалянський лад – з району Підгаля (з центром в Закопане) не має жодного стосунку до Галичини, навіть до тієї західної її частини, яка закінчується в Кракові, він характерний для татранського фольклору. А сербсько-польсько-гуцульська семантика у пісенному фольклорі Галичини – це вельми сумнівне національно-культурне поєднання, бо серби не мали настільки тривкої громади в краї, щоби залишити свій слід у фольклорі, а гуцульські пісні – це регіональний різновид *українських* чи, як раніше писали, «руських» пісень, про що знав вже Вацлав Залеський в 1833 р., коли видав «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego».

Два мовні зауваження: Stabat Mater – пишеться з однією літерою «b» (с. 54-55). Прізвище Дйордя Лігеті (Ligeti) пишеться з однією літерою «t» (с. 145 і далі).

Дискусія, запропонована дисертантці, доволі об'ємна і різнопланова, проте в цьому контексті зрозуміло, що всі вище висловлені зауваження, міркування, побажання, рефлексії на тему авторської концепції генерально не впливають на позитивну оцінку докторського дисертаційного дослідження пані

Євгенії Бондар, передусім тому, що висновки її праці стимулюють розвиток музикознавчої науки у пізнанні актуальних обріїв феномену хорового мистецтва на його сучасному «витку спіралі», причому пізнання не лише стисло музикознавчого чи інтерпретологічного, але й усвідомлення його психологічних, соціокультурних, філософських складових, проблемні настанови яких пов'язані з вивченням творчого потенціалу людської свідомості і комунікації засобами колективного співу.

Отже, справедливим остаточною висновком стосовно даної роботи є визнання її повної відповідності сучасним вимогам МОН до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Автореферат дисертації, здійснені на основі її матеріалів публікації, усі способи й форми апробації ідей роботи свідчать про єдність та завершеність у процесі реалізації науково-дослідних намірів авторки і відповідають вимогам ДАК МОН України до докторських дисертацій і кількісно, і за змістом.

Загалом же підсумовуючи вищенаведені спостереження і оцінки проведеної дослідницею роботи, вважаю, що дисертація Євгенії Бондар «Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості», представлена до захисту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, цілком заслуговує отримання пошукуваного наукового ступеня.

Кияновська Л. О.
доктор мистецтвознавства, професор
завідувач кафедри історії музики
Львівської національної музичної
академії ім. М.Лисенка

Львів, 4 грудня 2020 р.



Кияновської Л.О.
ЗАВІРЯЮ
ЗАБ. КАНЦЕЛЯРІЙ
Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка
М.М.Бродиська
04 грудня 2020