

ВІДГУК

на дисертацію НЕМЧЕНКО Катерини Вікторівни

«Літургійна символіка в оперній музиці ХІХ – ХХІ століть (на матеріалі творчості російських та українських композиторів)»

на здобуття вченого ступеню кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Наукові цілі дисертації Катерини Вікторівни Немченко «Літургійна символіка в оперній музиці ХІХ – ХХІ століть (на матеріалі творчості російських та українських композиторів)» органічно поєднують власне музикознавчу проблематику з естетичними, філософськими, культурологічними та навіть з етичними завданнями. Власне, саме з цього авторка і розпочинає свій текст: «Виявлення в музиці оперних творів літургійної символіки допомагає відкрити нові аспекти на різних рівнях оперної драматургії, проникнути в глибину релігійно-філософських роздумів авторів (композитора та лібретиста), поглянути більш уважно на духовні, релігійно-естетичні та філософські проблеми самосвідомості, розкрити домінування літургійної символіки в оперній творчості композиторів від ХІХ до початку ХХІ століть, як спадку православної культури» (с. 2). Відразу ж звертаю увагу на те, що означені проблеми авторка самостійно, професійно, досконало, з найсучасніших позицій та майже філігранно вирішує на величезному матеріалі — як в хронологічному (часовий обсяг дослідження — більший за півтора століття), так і в предметному, музично-аналітичному аспектах (охоплено 14 оперних творів композиторів української та російської національних оперних шкіл - від М.Глінки та М.Лисенка до Р. Щедріна та Л. Дичко).

Відразу ж зазначу, що дисертантка сформувала складний та дуже перспективний науковий фокус дослідження. Він виникає на перетині системного підходу в аналітичній роботі, який К.Немченко розуміє максимально широко. Кожний твір розглянуто, з одного боку, на трьох «магістральних» рівнях: композиції, драматургії і жанрово-інтонаційної

концепції, а з іншого — з точки зору самостійно виявлених дисертанткою сфер реалізації християнської символіки (загальна ідея, драматургія, музичні прийоми, текст лібрето) і ключових релігійно-етичних проблем (совість, любов, обраний шлях тощо. – Див. с. 2 - 3). Зрозуміло, що такий синтез власне музикознавчих методів та високих релігійно-філософських узагальнень є дуже перспективним. А саме надає можливості вирватися за межі вузькопрофесійних обмежень (звісно, ні в якому разі не нехтуючи ретельною аналітичною роботою) - у “сфери горнії”, до актуальних для суспільства світоглядних і, зокрема, релігійно-філософських узагальнень. Чи може існувати для музикознавця завдання складніше і благородніше? Мабуть, тому дисертантка так настійливо наполягає на концентрації власних музикознавчих ідей біля важливої для християнства концепції перетворення (Преображення), розглядаючи ці процеси перш за все на мистецтвознавчому рівні стилю, талановито інтерпретуючи цю категорію в контексті релігійно-філософських ідей: воскресіння, християнські таїнства, обряди, елементи богослужіння, релігійно-етичні настанови, християнські символи, цитати та алюзії до богослужбових текстів, життя святих, тощо.

Безперечним науковим досягненням К.Немченко є запропонована в дисертації нова ідея систематизації проявів літургійної символіки східнохристиянської традиції в оперних творах від ХІХ до ХХІ століть, де виокремлено три фундаментальні ознаки: 1) загальна домінуюча ідея (соборність, Таїнства християнської церкви, ідея Преображення, уявлення про Божественне Світло - Фаворське світло, житійність); 2) прояви літургійної символіки, які об'єднуються у певний богослужбово-обрядовий комплекс (вінчання, поховання, святочний символічний комплекс колядок тощо); 3) закріплення літургійної символіки у музичних формулах-символах.

Структура дисертації побудована логічно та коректно. Її зміст цілком закономірно розгортається у хитросплетіннях історико-філософських та музично-аналітичних екскурсів. І це видається цілком доцільним. Справа в тому, що К.Німченко вписує свою музикознавчу концепцію в розвинений,

широкий історико-культурний контекст, цілеспрямовано, навіть повільно та з необхідними аналітичними зупинками просуваючись до власної наукової мети. І дійсно, дослідження самої канонічної традиції, виходячи з її сутності, ніяк не припускає жодного поспіху. Тому і текст дисертації розгортається, немов слідуючи за відомим висловленням О.С.Пушкіна: «Служенъе муз не терпит суеты; Прекрасное должно быть величаво», неодноразово підтвердженим в сучасному історико-культурному процесі (прикладів тут безліч, наведемо хоча б широковідомий роман нашого сучасника, чеського письменника Мілана Кундери з дуже символічною у цьому сенсі назвою - «Неспішність»). Такий рух видається майже вичерпним у дослідженні статусу релігійно-філософської лінії у вітчизняному оперному мистецтві: від складної історико-культурної та музично-естетичної проблематики в розділі 1 («Східнохристиянська канонічна традиція як культурна парадигма російської та української музичної творчості») - через розділ 2 («Вплив традицій православного богослужбового співу на оперне мистецтво ХІХ ст.: від канонічного тексту до його художнього прочитання»), де формується принципово новий погляд на дію чинника богослужбового співу у межах оперної класики ХІХ ст., і, насамкінець, - до дослідження найновішого етапу розвитку православної богослужбової традиції та її актуалізації у сучасній опері у розділі 3 («Нові форми взаємодії православної богослужбово-співацької культури та сучасного композиторського мислення у оперному мистецтві ХХ-ХХІ ст.»).

Надзвичайно корисними, актуальними та новаторськими за значенням для вітчизняної гуманітаристики є констатація та глибоке дослідження статусу східнохристиянської канонічної традиції в російській та українській музичній культурі, запроваджені вже у 1-му розділі. Тут у дискурсивному колі філософських, мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень розглянуті найважливіші для дисертації К.Німченко категорії *культури* та *символу*. При цьому їх історична генеза, як слід розуміти, просуваючись за думкою дисертантки, складає не тільки підґрунтя для формування наукової концепції дослідження, але й надає поштовх для нового діалогу старовини та сучасності.

Адже тільки за умов такого діалогу історія опери виявляє себе живою та насиченою безліччю альтернативних шляхів. Як важливі методологічні засади в цьому сенсі авторка виокремлює ідеї о. Павла Флоренського (особливо — в його курсі лекцій «Філософія культу»), спираючись на викладену цим високоповажним вченим концепцію походження поняття *культура* та на відповідну систему наукових доказів, а також наголошуючи услід за ним статус культури як форми буття, що безперервно розвивається. І наводить ключовий постулат П.Флоренського з цього приводу: «Культура, як показує і етимологія слова *cultura* від *cultus*, ядром своїм і коренем має культ. *Cultura* як дієприкметник майбутнього часу, подібно *natura*, вказує на щось, що розвивається» (с. 22).

К.Немченко наполягає на тісному зв'язку, навіть взаємопроникненні культури духовної та світської, екстраполюючи цей висновок на процеси, що відбувалися в оперному мистецтві від XIX ст. до нашої сучасності, і підсумовує: «Для людини, яка міцна в вірі та благочесті все буде служити на користь, стане причиною радості від подолання труднощів безладу. Труднощі життєві тоді не знищують людини, а становлять лише необхідну частину її життя, і Бог дає людині сили, і бадьорість, і рішучість для подолання цих труднощів» (с. 23). З цього приводу наведені влучні приклади з оперної класики: Іван Сусанін у М.І.Глінки, Марфа і Досіфей в «Хованщині» М.П. Мусоргського, Февронія в «Сказанні про град Кітеж та Діву Февронію» М.А. Римського-Корсакова, Іоланта в опері П.І. Чайковського, Бояриня Морозова в однойменній опері Р.Щедрина тощо.

Значним досягненням дисертантки є подальший розвиток теорії динамічних компонентів національного стилю, запропонованої мною відносно оперного жанру та розвиненої в дослідженнях моїх учнів (Ю.Ситарська, І.Тимченко та ін.). Особливу увагу К.Німченко приділяє серед динамічних компонентів стильовому комплексу «*Фаворського світла*» і «*пасіонарному стилю*», пов'язаним з елементами християнського світогляду, а саме з містикою в Православ'ї і апокаліптичним баченням світу, а також ще одному з них,

виявленому свого часу вже Ю.Ситарською, і названому нею «*Стилем духовного перетворення*» (с. 66). Безперечним досягненням дисертантки вважаю масивне, цілеспрямоване та результативне дослідження дії динамічних компонентів стилю в опері «Сказання про град Кітеж та Діву Февронію» М.А. Римського-Корсакова, де комплекс сакрального (Фаворського) світла, за думкою К.Німченко, «виявляється важливим концепційним вузлом», від початку до кінця все більше пронизуючи весь час та простір опери, досягаючи кульмінації в Фіналі (див. с. 66 – 67). Хотів би лише додати, що подібні процеси розглядаються і конкретизуються не тільки Ю.Ситарською, на чому наголошує дисертантка (с. 105-107), а і в моїх власних працях, присвячених, доречі, не лише оперній спадщині М.Глінки, М.Мусоргського, М.Римського-Корсакова, а й симфонічній музиці С.Рахманінова та творчості деяких інших композиторів.

Аналітичні нариси дисертації видають фундаментальну музичну підготовку та широку музикознавчу, музично-виконавську та загальногуманітарну ерудицію К.Немченко. А ці якості, в свою чергу, допомагають їй дійти до принципово нових висновків щодо окремих творчих постатей та творів. Наведу лише декілька прикладів з цього приводу. Так, у II розділі репрезентовано погляд, який паралелями з богослужбним чином та алюзіями до нього (зокрема, з екстенією православної літургії, з вітчизняним духовним концертом, з жанром ораторії тощо) суттєво поповнює наші уявлення про роль та духовну сутність хорових епізодів в опері М.Глінки «Життя за царя»: «Чоловічий хор а сарелла, повільний темп пісні, зміна тонального плану від світлого мажору в мінор (останнє проведення приспіву про Славу після смерті, нагадує поминальну інтонацію), плавна мелодійна лінія з хоровими гучними відповідями та відповідями оркестру – все це символічна атмосфера Вечірнього богослужіння. Треба відмітити, що і тональність має прямий зв'язок з практикою співу гласів на Вечірні. Зазвичай канонарх дає тон g і хор починає співати в G dur (у широкому розташуванні голосів)» (с. 71). Виходячи з цього, дисертантка, наближується до вірних, нових та самостійних узагальнень та передбачень: «В опері М.Глінки (...) складно об'єднались богослужбові цикли

добового кругу – Вечірня, повечір'я, Ранішня та річний круг – імовірно, передпасхальні свята, може Благовіщення, свято, яке належить до нерухомого кругу, завжди буває сьомого квітня за новим календарем. Також можливо передбачити, що дія опери відбувається в Страсний тиждень» (с. 73). Взагалі ж опері М.Глінки, за думкою К.Немченко, притаманні «риси священнодійства, з проголошеннями священників, інтонаційні відсилання до Херувимської Д. Бортнянського, до великоднього канону С. Дегтярьова» (с. 81). І з цим важко не погодитися!

Що ж до творчості М.В.Лисенка, то і тут, розглядаючи його опери на гоголівські сюжети, зокрема – «Тараса Бульбу», авторка доходить висновку про панування «православної культури, як критерія «панування душі»», і наголошує на тому, що «це одна зі сфер добра і краси»» (с. 84), визначаючи тут «літургійні символи як в тексті (з обряду похорону), так і у музичній складовій – антифонний, іпофонний прийоми написання, дзвони, алюзія на молитву, масові хорові сцени, що набувають особливо важливого значення у загальній драматургії опери, перетворюються у розгорнуті монументальні фрески» (с. 89).

Для М.А.Римського-Корсакова в «Сказанні про град Кітеж та Діву Февронію» та у «Псковітянці», за вірною думкою дисертантки, провідною стала ідея православних таїнств. Причому вона констатує: «Втілення ідеї таїнства Євхаристії та його богослужбового вчинення у Літургії (обідня) є кульмінацією всього, що відбувається у храмі, де головною богословською ідеєю Літургії є з'єднання з Христом через таїнство Причастя» (с. 97). Звідси ж – певна двоплановість «Кітежу», де одночасно існують перший - «зримий, сценічний» та другий – «незримий, символічний» план, який також «незримо» впливає на перший (с. 99). Взагалі ж, за думкою дисертантки, «висхідний шлях до світла в «Кітежі» відображає найважливішу ідею, що уособлює смислову доміную твору, її стрижень, що полягає у донесенні ідеї духовного пошуку, прагнення людини до досконалості і духовної гармонії, спраги пізнання і отримання істини, прагнення до накопичення духовних багатств» (с. 108).

К.Німченко цілком справедливо стверджує, що в операх П.І. Чайковського літургійна символіка виявляється дійсно глобально. І тут до місця, здається, навести висловлення Умберто Еко з роману «Острів напередодні»: «...История Роберта де ла Грив - только сюжет о безнадежно влюбленном, как он горюет под непомерными небесами и как не примиряется с тем фактом, что путь Земли являет собой эллипс, в котором Солнце - это только один из фокусов». І також несподівано пригадується таке резюме дисертантки щодо опери «Черевички»: «Гімнічна урочиста піднесена музика стверджує пришестя Христове, панування світла і чеснот. П.І.Чайковський загострює цим самим часовий простір опери. Вона починається з навечір'я, з темної ночі, продовжується яскравим сонячним ранком і завершується побажанням доброго дня! Таким чином, ми бачимо богослужбове коло, яке починається з вечора і закінчується Обіднею, що підкреслює наявність елементів православної культури у даному оперному творі» (с. 111).

Що ж стосується конкретних проявів літургійної символіки в операх Чайковського, то вони, за думкою К.Німченко, реалізуються на всіх трьох аналітичних рівнях, виявлених нею: 1) ідея, драматургія та сюжет (сакральність, соборність, пророцтво, духовний шлях, жертвна любов тощо); 2) алюзії до Таїнств (Євхаристія, Сповідання); 3) молитви (заупокійні, благальні, тощо) та алюзії до форм та змісту ектенії, а також дзвонівість, прийоми антифонного співу, псалмодування, хоральність. (с. 119). Зокрема, дисертантка підкреслює, що в опері «Черевички» за повістю М.В.Гоголя «Ніч перед Різдом» «композитор наряду з жанровими картинками народних звичаїв та обрядів вплітає в сюжет опери риси православного життя». Вони приходять до оперної дії з культури і побуту українського народу, і далеко не в останню чергу — з традиції різдвяного позахрамового співу (колядки та ін., с. 109). У свою чергу, в опері «Орлеанська діва» паралелі з євангельськими сюжетами «надають (...) містеріального характеру, підкреслюють священну сакральну природу місії, яка покладена на головну героїню (...) і (...) відсилають нас до читання Євангелія на службах в першу неділю Великого Посту». А в останній

опері майстра - «Іоланті» - і взагалі домінує «над-ідея» Божественного світла, «де темрява плоті подолана перемогою духовного світла, а вся опера наповнена світлом, любов'ю», при цьому молитовні стани постійно повертаються до головної героїні (с. 111 - 114).

Взагалі ж рух від II до III розділу дисертації демонструє безперервність розвитку оперного мистецтва, і навіть ширше – музичної культури в її духовних основах – майже на протязі останніх двох століть. I, таким чином, аргументовано стверджує непохитність цінностей християнської культури у вітчизняному музичному мистецтві, навіть незалежно від оновлення музичної мови, жанрових структур, драматургічних засад тощо.

У III розділі проблематика дисертації проєкується на творчість наших сучасників – Р.Щедріна та українських композиторів Л. Дичко, О.Козаренка, О. Щетинського. Стосовно Щедріна богослужбово-співацька культура розглядається як важливий чинник великих жанрових трансформацій в оперному мистецтві та пов'язана з глобальним жанровим експериментом, взагалі притаманним мисленню цього видатного художника. Перший твір Щедріна, що потрапляє на сторінки дослідження К.Немченко, - знаменита лірико-комічна опера «Не лише любов». Не дивлячись на загальноновизнане в музикознавстві домінування в цьому творі жанру частушки, К.Немченко знаходить у своїх міркуваннях місце і цій опері. Але швидко переходить до серйознішої теми, зупиняючись на опері «Мертві душі», підкреслюючи амбівалентність поєднання поетичності і сатири та знаходячи тут навіть «риси містеріальності» (с. 125). Хоча в мене складається враження, що саме в цьому творі епізодичне занурення в богослужбову сферу сюжетів та інтонацій носить пародійний характер (див. № 5. де малий хор співає молитву «Святий пророче Божий Илия моли Бога о нас» та № 18, «Відспівування Прокурора»). Таким чином, пародійно відтворюється чин відспівування. А опера «Зачарований мандрівник» за повістю російського письменника М.С. Лєскова репрезентує деякі богослужбні алюзії та навіть тексти вже в досить глибокій та багатоплановій інтерпретації (не відкидаючи, доречи, і деяких пародійних

аспектів), про що дисертантка пише так: «Використання в опері текстів з богослужбового ужитку «Богосподь и явился нам, благословен грядый во имя Господне» (Р. Щедрін в лібрето опери з'єднав два слова Бог і Господь воедино, вийшло Богосподь (з пропущеною буквою г). У богослужбових текстах ці слова розділені) і Триоді «Покаяния отверзи ми двери», яке співається в підготовчі дні до Постної Триоді і в самі тижні Великого Посту, підсилює християнські аспекти опери» (с. 130). Новизною та нестандартністю мислення дисертантки відрізняється також її музикознавча інтерпретація богослужбових інтенцій в хорівій опері Р.Щедріна «Бояриня Морозова», яку вона вважає «одним з найпоказовіших оперних творів, нерозривно зв'язаним з традиціями християнства, (...) проявом агіографічного напрямку у творчості композитора» (с. 133). а також опери-притчи «Лівша» (теж за Лесковим), де фабула будується «як контрастне зіставлення двох світів – ірраціональної форми буття російської свідомості раціональному британському світосприйняттю» (с.140).

У 3-му розділі дисертації К.Немченко дуже влучно характеризує головні здобутки сучасних українських композиторів Л.Дичко, О.Козаренка та О.Щетинського, звертаючи особливу увагу на стильовий та жанровий синтез, до якого вони вдаються в операх, в тій чи іншій мірі орієнтованих на елементи християнського богослужіння. Так, авторка вважає це перспективним шляхом, який відкриває Леся Дичко, акумулюючи та втілюючи у власній творчості ідеї містеріальності, обрядовості та ритуальності, що походять від архаїки прадавньої української культури і впливають на світосприйняття композитора. «Тому досить закономірно, що після деяких експериментів Дичко звертається до жанру опер-містерій з втіленням дохристиянських і християнських вірувань і обрядів», - резюмує К. Немченко (с.177). І додає надзвичайно важливе: «Вільно трактуючи християнську символіку, таїнства і обряди, богослужбові наспіви і весь комплекс семантики храмового дійства, залучаючи в образну сферу своїх музичних творінь весь досвід двохтисячолітньої християнської історії, вони створюють новий напрям в оперній поезиці – камерні опери на духовну тематику, які об'єднують в собі традиції і досвід різних християнських

конфесій» (с. 193). Також дуже вдало дисертантка вписує оперну творчість цих авторів в змістовне та стильове поле бароко (або необароко). Таким чином, і Дичко, і Козаренко, і Щетинський, а за ними – і авторка дисертації ніби прокладають міст від епохи бароко до нашої сучасності і далі – в майбутнє... Адже не випадково Н.О.Герасимова-Персидська, блискуче аналізуючи покаяний мотет епохи українського бароко «Приближается душе конец» (той, де весь час повторюються слова: «Время сокращается...»), з впевненістю відзначала, навіть декларувала в одній із своїх нещодавніх книжок: «Кожне творіння <...> є посланням майбутньому <...>. Минуле (що колись було сучасним) постійно нас супроводжує та <...> безмежно відкрите майбутньому».

І насамкінець декілька запитань Катерині Немченко:

1. Наскільки можливо й доцільно класифікувати символізування в оперному театрі за різними рівнями, і чи існують чіткі межі приналежності літургічного символу певному рівню символізування?
2. У підрозділі 1.3, де йдеться про традиції містерії у контексті розвитку сучасного оперного мистецтва, К.Немченко окреслює виокремлення жанру містерії та його автономізацію, простежуючи, поруч з тим, й генетичний зв'язок цього жанру з літургічною драмою. І з цим не можна не погодитися. Але виникає і запитання: у чому полягає різниця між містерією та оперою з літургічною символікою, і чи не є вони все ж таки самостійними жанровими формами?
3. За якими ознаками саме барочна поезія другої половини XVII та XVIII століття стає репрезентантом художніх традицій православної культури в опері О. Козаренка «Час покаяння»?

Схвально оцінюючи дисертацію К.В.Немченко в цілому, констатую, що її новаторське, актуальне для сучасного музикознавства та чітко структуроване, талановите дослідження, цілком відповідає вимогам, які висуваються до наукових праць кандидатського рівня у галузі музичного мистецтва. Текст

