

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Лермонтової Олени Олександрівни**
**«ТВОРЧИСТЬ МУЗИКАНТА-ДОМРИСТА: ВИКОНАВСЬКО-
ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ ДІЯЛЬНОСТІ
ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ)»**,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Домрове академічне мистецтво, обмежене територією «окремо взятих» східно-слов'янських країн, тривалий час (від свого народження наприкінці 1896 року триструнна і 1908 року чотириструнна домри) не було представлене у сольному концертному форматі аж до кінця 30-х років ХХ століття (на огляді-конкурсі 1939 року), на відміну від свого сородича – балалайки, яка відразу паралельно демонструвала сольне та оркестрове мистецтво професійної гри академічного спрямування. Давніша за балалайку, традиційна слов'янська домра (та її теситурні різновиди), відроджена у значно модернізованому вигляді на рубежі століть В.В. Андрєєвим, була покликана виконувати необхідну мелодійну функцію у новій групі оркестру народних інструментів, яка б одночасно могла бути протиставленою і гармонійно зливатися у сумісному звучанні з групою також значно удосконалених, гомофонно-гармонічних за природою, балалайок. Чи то виражена багатоголосна гомофонність балалайки, чи то швидке висунення неординарних постатей солістів-балалаєчників рівня Б. Трояновського та М. Осипова (фундатор жанру – В. Андрєєв – розпочинав свою мистецьку кар'єру також як соліст), які відразу ж впровадили більше 100 оригінальних інструментально-виконавських прийомів гри, що й сьогодні складають основу інструментальної техніки на цьому інструменті, з наявністю наслідування основних засобів звуковидобування від живої, звучної фольклорної традиції – але сукупність вказаних причин і, можливо, деякі інші активно фундували сольну лінію балалаєчного виконавства поруч з оркестровою. Домра ж, після жорстокого наказу молодого царя Олексія Михайловича («Про виправлення нравів і знищення забобонів») 1648 року,

поставши прототипом «іншо»-щипкової балалайки, фактично втратила таке наслідування живої традиції специфічного звуковидобування і зазнала вимушеної перерви його наслідування від фольклорних виконавців (через історико-соціальні фактори) на два з половиною сторіччя, що можливо, вплинуло й на відсутність на початку ХХ століття належної універсальної методики специфічно домрового звуковидобування (хоча була відома, але не повсюдно) усна (не зафіксована у Школі або іншому посібнику) методика учасника андрєєвського оркестру П. Каркіна (Каркіяйнена); саме останньому з легкої руки Арама Лачінова приписують і авторство такої методики, і перші сольні виступи виконавця на альтовій і теноровій домрі з деякими окремим нескладними творами малих форм на початку ХХ століття. Так чи інакше, про перших домристів-солістів (причому, з перевагою українських виконавців-чотириструнників, «озброєних» вже методикою професора М.М. Геліса), країна почула тільки у 1939 році на масштабному огляді-конкурсі, і то, серед виконавців-народників інших спеціальностей (баяністів, балалаєчників та гітаристів) вони отримали лише другі й треті лауреатські місця. Звичайно, така ситуація з виконавством і методикою, не сприяла ані освітньому процесу, ані композиторській творчості, ані виконавсько-теоретичним розвідкам в даній галузі. Таким чином, історично домрове мистецтво виявилось досить тривалий час відсуненим (у порівнянні навіть з колегами інших молодих народно-інструментальних спеціальностей, наприклад, баяністів) не тільки від активних науково-теоретичних, а й від практично-виконавських пошуків.

Звичайно, останнім часом домристи активно надолужують обидві вказані «лакуни»: виникли і поширюються вже кілька поколінь генерацій яскравих виконавців-солістів, які залучають відомих композиторів, а також самі виступають створювачами оригінального репертуару; викладають у навчальних закладах усіх рівнів; узагальнюють свій виконавський, композиторський та методико-педагогічний досвід у формуванні та розвитку теорії домрового виконавства та у музикознавчих розвідках, опрацьовуючи у

домровому виконавському мисленні непрості наукові першоджерела творчої діяльності, музично- та виконавсько-стильових парадигм, музичної психології тощо. Саме до останніх сміливо можна віднести й дисертаційне дослідження О. Лермонтової, яке демонструє не тільки виконавсько-теоретичні викладки, ґрунтовані на власному практичному досвіді (це відчувається у глибині й докладності інструментально-домрових звукообразних аналізів та узагальнень, а й «залучення домрового мистецтва до гуманітарного синтезу з психологією мистецтва» (с. 15). В сучасних умовах тотальної психологізації усіх видів людської діяльності, свідомості, мислення (мислечуття), мистецьких образності та мови такий підхід є дуже актуальним, а для молодого академічного домрового мистецтва – виступає малодослідженою необхідною ланкою творчого мислення. Подібні музично-психологічні розвідки, як правило уособлюються в більш узагальнених сферах музичного виконавства у цілому та композиторської творчості. Дисертантка ж обирає тут, з одного боку, більш локальний ракурс виконавсько-психологічної парадигми – специфіки домрового мистецтва (у зв'язку з актуальними сьогодні звукообразними інтенціями конкретних інструментальних культур), з іншого боку – здійснює глибоке теоретичне «занурення» представниці локальної молоді інструментальної культури, академізованої у «стретній формі», «на очах одного покоління», до процесів мистецької психології – для поглиблення мисленнєвих, почуттєво-артистичних, інструментально-технологічних звукообразних параметрів функціонування даної культури у необхідному творчому синтезі, справедливо стверджуючи, що «звукообразна специфіка інструмента на різних рівнях детермінує своєрідність інтерпретації, зокрема і в контексті психологічного образу домриста» (с. 88).

В центрі уваги дисертантки постає феномен творчої діяльності домриста-віртуоза універсального типу (виконавця, композитора, аранжувальника, теоретика, просвітника), що увібрав до себе практично увесь потенціал накопичення мистецьких (мовно-інструментальних

звукообразних, ідейно-образних концептуальних, виконавсько-мислительних) позицій кожного музично-інструментального мистецтва академічного напрямку у процесі його формування та історичної еволюції. Такий шлях неминуче пройшли (і продовжують його розвивати) і фортепіанна, і скрипкова, й інші усталені академічні інструментальні культури, фундуючи основні форми, прийоми та засоби даного інструментального вираження і пропагуючи свій інструмент серед композиторського та слухачького комунітуму. На етапі вказаних формування та еволюції – це необхідний і вельми продуктивний процес розгортання інструментально-звукових та виконавських прийомів і засобів вглиб і вшир, пошуку їх специфічних та універсальних засад, накопичення концертного репертуару, залучення професійних композиторів, розвитку професійної освіти, акустично-органологічних властивостей інструменту тощо. Втім, подібна універсальність «працює» й на наступних етапах розвитку різних видів інструменталізму, адже краще за виконавця ніхто не знає свого інструмента – його потенціалу та можливостей, а у сьогоденній актуалізації виконавської ініціативи в мовних композиторських засобах (як посилення функції співавторства з композитором) та нарощування тенденції пошуку «нового звуку» – наявність творчих постатей віртуозів універсального типу багато в чому вирішує проблему «виживаємості» жанру в умовах глобалізації та діджиталізації музично-концертного простору.

З такої точки зору вельми органічним здається опоненту і звернення авторки дисертації у конкретизації та апробації своїх теоретичних висновків до харківської школи домрової гри – не тільки як представниці даної школи академічного домрового мистецтва (тобто, «зсередини» ситуації), а й через багаті історичні традиції Слобожанщини у галузі народно-оркестрового виконавства (зокрема, не всім добре відомої реформи В. Комаренка «Симфонізація»), а також професійно-освітніх заходів (наприклад, поширення домри і балалайки у навчальних закладах, а не у військовій спільноті, що перейняв сам В. Андрєєв після відвідування Харкова; відкриття

першої у СРСР кафедри народних інструментів у вищому мистецькому навчальному закладі за десятиріччя раніше за інші, у 1926 році), які забезпечили творчий успіх народно-інструментальної галузі не тільки даного регіону, а й передували й впливали на шляхи розвитку академічного народно-інструментального мистецтва колишнього Радянського Союзу (як осередку домрово-балалечного сольного та оркестрового мистецтва) у цілому. Знаменний творчий осередок регіону у цьому відношенні посідає й діяльність Г. Хоткевича щодо академізації бандурно-кобзарського (теж щипкового, але багатострунного) мистецтва. Не менш славиться Харківська школа і своїми здобутками в сфері сольної домрової творчості – виконавської школи Лисенка-Коровая-Міхєєва, створення оригінального репертуару і розвитку науково-теоретичної домрової думки (за останні роки – це кілька значимих дисертаційних досліджень, маса наукових статей та посібників). На користь дисертації слід вказати, що її авторка, наслідуючи науковій школі своїх попередників, спромоглася винайти власний, оригінальний ракурс навіть у аналізі локальної харківської домрової школи – з визначенням важливого боку та засад її творчих успіхів (передусім, через традиції універсальності творчих особистостей домристів), спеціального аналізу невід’ємних для домрового виконавства сольних та ансамблево-оркестрових форм, широкого розвою стилістичних засад, оригінального репертуару й транскрипцій (однаково важливих для молоді інструментальної культури через низку причин), «рухливої емерджентності психологічного виміру творчої діяльності домриста» (с. 66) у суміщенні сольного та ансамблево-оркестрового виконавства, нарешті (що викликало особливе зацікавлення й схвалення опонента) – психологічних образів домриста й домри – що, в результаті даного дослідження, виступає рядоположним з звуковим образом інструмента, фіксуючи новий щабель розуміння й сприйняття останнього. Справедливим, новаційним і цікавим виступає акцентуація при цьому своєрідної дихотомічності домрової творчості – акустичної, виконавсько-психологічної, стилістичної, видової тощо.

Професійне орієнтування у специфіці й тонкощах звукообразної семантики домри, наведення у Розділі 2 звукообразної конкретних прикладів «переінтонування і повноцінного і ефектного відтворення задуму» скрипкової музики «в нових темброво-акустичних умовах в домровій виконавській редакції» (с. 115) дозволяє «схопити» живі звучні тембрально-органологічні специфічно-неповторні достоїнства домри, конкретизації тих її звукообразних «позитивів», на які авторка переконливо вказує (і аналізує) у Розділі 1.

Опора, з одного боку, на чітко вибудовану теоретичну базу, що охоплює широке коло літератури і сформована відповідно до заявленої методології дослідження (серед яких вагомий контент сучасної психологічної і музично-психологічної літератури), з іншого – на власний виконавський, а також досвід представників славетної харківської домрової школи, підкреслюють цінність і новизну дисертації О. Лермонтової.

Кожен структурний підрозділ дисертації, як і її розділи, супроводжується необхідними резюмуючими положеннями, а заключні Висновки відрізняються новим щаблем наукових узагальнень горизонтального (культурно-соціально-політична обумовленість, історична періодизація) та вертикального (семантичні і стильові показники) планів. Відчувається не просто зацікавленість, а народження наукової думки автора зсередини предмету дослідження – як виконавця і автора музики для акордеона, не менш професійно обізнаного у обраній науковій методології. Текст дисертації п. Лермонтової насичений аналізом важливих інструментально-домрових звуковидобувальних прийомів та засобів з типологізаціями й послідовними розміркуваннями щодо їх впливу на створення цілісного звукового та психологічного образу домри, з відтворенням його зовнішніх та внутрішніх смислових координат у заявленій системній цілісності.

Цікава, наукова та практично-виконавська насиченість розмірковувань та висновків роботи, їх оригінальність та самостійність природно викликають у опонента утворення деяких дискусійних зон.

До дискусійних моментів роботи, на погляд опонента можна віднести:

1) Певне звуження у формулюванні мети дослідження – «надати комплексний аналіз особистості музиканта-домриста у світлі психології творчості на матеріалі універсального досвіду діяльності Б. О. Міхеєва – фундатора «школи інтерпретації» та його учнів (курсів мій – А.Ч.)» (с. 15). Ця друга частина формулювання скоріше має бути віднесеною до конкретики визначення завдань дослідження.

2) Цілком справедливі твердження дисертантки про «виняткову темпоральну стислість формування та розвитку академічного домрового мистецтва (що не мають аналогів у контексті багатовікових «історій» інструментального виконавства) й «кардинальну та надшвидку зміну його статусу з народного до академічного (с. 30)» – тобто визначення їх принадою саме домрового мистецтва – на практиці є спільною властивістю для всіх модернізованих народних інструментів, передусім, баяна, також балалайки, бандури і, звичайно, домри.

3) Так само потребує обговорення й «виняткова інтенсивність входження (домри – А.Ч.) до “третього шару” музичного мистецтва» (с. 31). Таке входження переконливо сьогодні відбувається у домровій творчості (про що свідчить професійний його аналіз у підрозділі 2.4.), але все ж таки значно менш інтенсивніше, ніж у того ж баяна (можливо, це пов'язане з географічною локальністю розповсюдження домри у порівнянні з баяном-акордеоном, тобто, об'єктивно меншою кількістю виконавців-домристів, але, певне, має і органологічно-звукообразні причини – менш розвинутий артикуляційно-динамічний, фактурний потенціал, явний «наліт» фольклорного походження, що відбивається й у звучному репертуарі домристів зі спіранням великою мірою на фольклорні першоджерела та неофольклорні мовні засоби).

Отже, сьогодні це – скоріше втілена у творчості окремих блискучих виконавців універсальної якості перспектива, ніж усталена закономірність (хоча, з вираженим великим потенціалом), до того ж такі вповні переконливі творчі самовираження концентруються поки що у напрямку етно-джазових виходів. Популярні сьогодні кавер-версії масової музики (вельми цікаві, талановиті у виконавському та інструментально-домровому відношенні) також не є поки що поширеною сферою домрового виконавства.

4) Дещо штучним (допускаю – тому що незвичним) здається термін «домризм», який 12 разів зустрічається на сторінках дослідження без пояснення його значення, без наукової дефініції. Приблизно опонент здогадується, що мала на увазі авторка. Втім, сьогодні відомий тільки один рядопроложний термін – «піанізм», який є одним із основних в теорії фортепіанного виконавства, сфери народження інтерпретативного типу мистецтва з неповторними, законоположними традиціями гри, мислення та інструментального звучання, тобто, особливо тісно пов'язаний з історичною еволюцією феномена музичної інтерпретації і найглибше висловлює природу стильової еволюції музичного мислення, безпосередньо пов'язаний і з формуванням нової музичної мови інструментальних жанрів, їх власної текстологічної сфери, стилістичного середовища, для якого показовими стануть і нові форми музичного тематизму, і нові способи організації фактури, і нові образні можливості – музичні семантими. Молоде домрове мистецтво, мабуть, в силу об'єктивних причин ще не може охопити системно вказані параметри. У будь-якому разі, така заявка п. Лермонтової потребує пояснень.

5) В характеристиці методів дослідження, можливо, слід було вказати й текстологічний підхід, який дисертантка широко використовує в аналізі конкретних мовних композиторських та інструментальних виконавських засобів виразовості у їх музично-текстовій цілісності, які обумовлюють звукообразні та стилістичні інтенції музики.

б) До ключових слів роботи авторка включає власне ім'я Бориса Міхеєва – безперечно, одного з найяскравіших та найталановитіших представників універсального типу харківської домрової школи, але у Розділі 2 не менша увага справедливо приділяється й іншим її представникам того ж універсального формату, які внесли свій значущий внесок у розвиток сучасного домрового мистецтва. До того ж, сьогодні до ключових слів не прийнято вносити ім'я власні, переключаючи увагу на проблемні музикознавчі (у нашому випадку) категорії, які складають науково-термінологічний апарат роботи та її «кореневі» наукові позиції.

Наведені зауваження ніякою мірою не впливають на цілком позитивне враження опонента від рецензованої роботи, яка є актуальною, цілісною та сучасною за методологічними засадами, новаційною за предметно-науковими ракурсами та аналітичним матеріалом, послідовно й обґрунтовано вирішує всі поставлені завдання, що авторці цілком досягти поставленої мети. Наукові публікації за темою дослідження вповні віддзеркалюють проблематику дослідження.

В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Таким чином, дослідження «Творчість музиканта-домриста виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності Харківської школи)» повністю відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Авторка дисертації **Олена Олександрівна Лермонтова** заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за означеною спеціальністю, згідно Постанови Кабінету міністрів України № 167 від 06.03.2019 «Про присудження ступеня доктора філософії».

Кандидат
мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

Ім'я: Чернішова А. Д.
Засвідчує: [підпис]
Пос. посаду: керівник



[підпис] А. Д. Чернішова

Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової
0304-30/399
18 11 21