

ВІДГУК  
офіційного опонента на дисертаційне дослідження ВАРНАВИ Руслани  
Анастасіївни «**Психологічний портрет композитора**  
**як джерело пізнання «образу автора»**  
(на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)  
на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства за  
спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво*

У нашій музикознавчій науці, як до речі, у мистецтвознавстві, культурології, існують теми, що зачіпають духовний стрижень, сутнісне осердя музичного мистецтва, заглиблюючись у найсуттєвіше – архітиповість, генетико-ментальний шар непересічних творчих особистостей. Намагаючись сучасними науковими методами якнайближче пізнати таїну духу, таїну творчості, таїну особистості наука рухається в сторону найактуальніших проблематик сучасної європейської і світової думки – на рівень онтогенезу світовідчуття, художньо-естетичного мислення.

Саме такою глибинною сутністю можна охарактеризувати проблемний стрижень поданої до захисту дисертації Руслани Варнави.

Дослідниця намагається відкрити перед музикознавчою науковою нові, ще не апробовані обрії, пов’язані з детермінацією «психоособистісної структури і творчого мислення» двох українських історично значкових постатей – Бориса Лятошинського та Василя Барвінського.

Авторка дослідження поставила перед собою надзвичайно амбітне і складне за свою новаційністю завдання – на основі створення авторської робочої гіпотези розглянути названі композиторські особистості з позицій музикознавчого, психофізіологічного, пантографічного, герменевтичного, етнопсихологічного наукового коду.

Не секрет, що саме психологічний портрет митця, особливості його характеру, емоційних реакцій, людського спілкування, психофізичних етногенетичних та інших якостей, особливо з 1930-х років минулого століття, була табуйованою зоною.

Оскільки такі дослідження повинні були ґрунтуватись на основі так званих матеріалів особового походження – мемуарів, епістоляріїв,

щоденників, що нещадно піддавались цензуруванню, якісно робити такі наукові розвідки не було можливості. Знищення, часто фізичне, джерелознавчих, генетичних, психологічних і інших «незрозумілих» шкіл, на багато десятиліть загальмувало процес розвитку цих наук.

Навіть у знакові 1960–70-ті роки ХХ століття можна було спостерігати збірники епістоляріїв та мемуарів, присвячених В. Косенку, М. Лисенку, пізніше. Б. Лятошинському нещадно понівечених, жорстоко скорочених у єдиному тоді музичному видавництві «Музична Україна». Нещодавно студентка Національної музичної академії підрахувала, що з 800 слів листа Віктора Степановича до дружини періоду грудня 1927 року з Донбасу цензори залишили 40 слів, тобто кілька коротких речень: «прибув, зіграв, тощо».

Відома дослідниця творчості Д. Шостаковича С. Хентова, приїхавши до України з циклом лекцій, розповідала про «невідомого Майстра» пошепки, адже ці факти їй заборонено було друкувати. Між музикантами ходили чутки, які були слабким, але хоч якимось фактографічним підтвердженням чи спростуванням багатьох ситуацій біографії митця, або соціально-політичних реалій доби, що впливало на концепції творів митця.

Без листів Шостаковича до Гмири, які на щастя не були знищені, ми можемо спростувати безпідставні звинувачення російських критиків Б. Гмири у невиконанні 13-ї симфонії Шостаковича. Приклади можна безкінечно множити.

Але ситуація почала змінюватися і українська наука 2000-х років підготувала рішучий прорив – правдиве без жодних купюр листування Б. Лятошинського – Р. Гліера, оновлені епістолярії М. Лисенка, матеріали до пізнання постаті В. Барвінського. Це і склало перші підвалини фундаменту можливостей розпочати дослідження глибинної, складної та інтердисциплінарної проблеми таємничого зв'язку духовного світу композитора з його творчістю (стор. 185 дисертації).

Поле цієї проблематики стрімко розширюється, до аналізу творчої лабораторії митця підключаються розвідки з анатомічних досліджень, гіпсовых знімків з черепа (це роблять фахівці з австрії та Німеччини) Гайдна, Шумана, Бетховена, Вагнера Брамса, Малера, з'являються лабораторії дослідження будови мозку, актуалізуються намагання розібратись у вроджених і набутих якостях творчих, зокрема музичних здібностей у митців.

Тобто, ґрунт для перших серйозних розвідок у царині музикознавчої науки, але з міцною опорою на інтердисциплінарний рівень, зафондував і природньо підготував появу дисертаційного дослідження Руслани Варнави. Додам, що така робота, яка глибоко закорінена і опирається на традиції Львівської музикознавчої школи (з опорою на ідеї Я. Якубяка, О. Козаренка, Н. Швець-Савицької) є також продовженням розробок наукового керівника дисертантки професора Л. О. Кияновської.

Які ж актуальні новаційні питання піднімає авторка дисертації?

Першим позитивним стрижнем роботи наземо її методологічну спрямованість. Подаючи у теоретичній частині роботи різні наукові міждисциплінарні підходи щодо вивчення особистісних рис митця, Руслана Анастасіївна не пішла шляхом подання довгого конспекту вченъ, як кажуть, «від Адама...», а сфокусувала робочу теоретичну парадигму за принципом типологічних ідей на основі об'єктивності, безсторонності, відсутності «психічних крайнощів чи будь-яких інших невротичних проявів у поведінці» того чи іншого митця.

Аналіз ретельно відібраних робіт з провідних теорій психології (К. Г. Юнга, А. Ф. Гаррісона, Р. М. Брамсона, К. Леонгарда та інших) спрограмований на ідеї роботи дає можливість по-новому висвітлити проблему «митець–середовище», охарактеризувати якість самого соціополітичного середовища та реакції ендо та екзопсихіки обох аналізованих майстрів. Запропонована вдала модель психограми, що включає соціогенетичний чинник, психологічний параметр на основі матеріалів

особового походження, глибини емоційної збудливості та особистісного спектру ментального психотипу, дозволила авторці проектувати теоретичні параметри на особистості Бориса Лятошинського та Василя Барвінського як на рівнях їх суб'єктивно-психологічних вимірів, так і в творчому процесі.

У цьому цікавому розділі хотілося би застерегти авторку від іноді безумовної віри одній особі – чи то в мемуарах, чи в щоденниках, чи спогадах. Матеріали особового походження можуть бути не завжди точними, тим більше якщо пишуться через багато років потому. В листуваннях, які набагато точніші у фактах, все одно може міститися езопова мова. Перевіряти такі факти можна іншими спогадами або документами. Наведу приклад. На сторінці 37 авторка приводить як «цінні» спогади про Моцарта як людину «без видатного розуму», «неосвіченого» Кароліни Піклер, роблячи при цьому несподіваний висновок: «дані відгуки, що, можливо, є цілком суб'єктивними, підтверджують думку про первинність інтуїтивного начала творчого акту Моцарта» (стор. 37). Важко погодитись з подібними твердженнями.

Висловлю ще одне міркування щодо методологічного розділу, правда, суто суб'єктивне. Задаю собі питання: чи можна полемізувати з нашими незабутніми колегами, що покинули цей тривожний світ? На моє переконання можна і треба, адже вони завжди реально зі своїми думками, висловленними ідеями перебувають у віртуальному діалозі з нами. Гані Руслана приводить яскраву цитату Яреми Васильовича Якубяка з його чудової монографії «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич», де автор опираючись на ідеї М. Бердяєва, будує свою концепцію зв'язку між географічним та психологічним чинником у становленні творчості митців: «Край М. Лисенка – схід України, з її степовими краєвидами, почуттям безмежності...». Робиться висновок про переважання епічного начала у творчості композитора. Але Полтава – це саме осердя, центр України і сьогодні, коли ми так тяжко переживаємо трагедію Сходу чи би вартувало викликати Ярему Васильовича на віртуальний діалог?

Знайомлячись з Другим розділом дисертації, що присвячений психологічному портрету Бориса Лятошинського в інтер'єрі ендо - та екзопсихічних складових, а також взаємозв'язків із соціокультурним середовищем, з'являється відчуття радості (наукової!) та гордості за наше талановите молоде покоління, що продовжує будувати чудовий храм музикознавчої науки України, вміло підхоплюючи усі креативні напрацювання попередників.

Згодна з автором дослідження, що «особистість Б. Лятошинського видається надзвичайно вдячним об'єктом психологічного аналізу» (стор. 7 автореферату), що в свою чергу проектується на онтогенез світовідчуття у творчому процесі.

У дисертації психологічна особистість Б. Лятошинського подається як складне явище, яке можна осягнути в комплексі теорій психологічної типології, оскільки сягає найвищого 3-го рівня, на якому взаємоконтакт особистості і дійсності гранично ускладнений якостями інровертивності, рисами меланхолічно-сангвінічного типу, у поєднанні «пристрасті та сентименту», але при тому за напругою та інтенсивністю душевного життя композитор не лише адаптується до середовища, але і намагається змінити його.

Наважусь дещо підкоректувати висловлені ідеї.

По-перше, Б. Лятошинський 1910–20-х років кардинально відрізнявся від митця періоду 1930–60-х років. Ранній період Бориса Миколайовича – це екстравертівні дії – достатньо ознайомитись з епізодами в його житті, пов’язаними з виконанням Першої симфонії, організацією Вечорів сучасної камерної музики, Літньої філармонії, боротьби з колегою-композитором, який допустив plagiat у своїй творчості. Це яскраво позначається на стилістиці його сучасної модерної музичної мови сонат, квартетів, романсів.

З часом критика творів композитора, страшні удари різних партійних постанов, заборона виконання творів різко змінили світовідчуття митця, змушеної «закритись» від сторонніх поглядів у житті і творчості.

По-друге, цитуючи лист з приводу Третьої симфонії і спроби Л. Ревуцького врятувати свого побратима від неминучих нещасть, радила би чутливіше віднестись до цієї протирічливої ситуації. Так, Борис Миколайович не зрозумів Левка Миколайовича і досить різко, образливо відізвався про нього «візитер». Але ми історики-музикознавці повинні зауважувати на всі обставини психологічного стану Ревуцького того часу, вбивства партизанами його брата, реакцію на нищівну критику його творів, еміграцію племінника тощо. Л. Ревуцький знаходився в стані внутрішньої еміграції, припинивши писати нові твори ще з середини 1930-х років. І Левко Миколайович був не один. Влада «перевиховувала» і тим психологічно знищалась і над М. Рильським, В. Сосюрою, П. Тичиною нещадно насаджуючи в народі щодо останнього частівки: «Та нема в світі гірше, як Павла Тичини вірші. Та всі як один!». Прикинувшись юродивим, здатись чи вмерти – у такому куті опинилася українська інтелігенція, тобто та, що чудом вижила після періоду українізації 1920-х років, платячи податок Богові і Кесарю.

«Так і помер П. Тичина в почестях, як у реп'яхах, ніколи не показавши свого справжнього обличчя» – зауважує Докія Гуменна. А Михайлина Коцюбинська додає: «...коли по скрипці Страдиварі бити молотком, якої музики ви від неї чекаєте? В особі Тичини українська культура мала таку скрипку, а чи вберегла?» До такої частини митців відносився і Л. Ревуцький.

Отже, інший психотип Ревуцького – інше відношення до подій: відректись, щоб вижити.

Ще одне уточнення до стор. 66 дисертації. Ані Ю. Іщенко, ані Л. Дичко не були учнями Б. Лятошинського. Їхнє спілкування могло бути на іншій основі – консультативній.

Підрозділ, що присвячений темі Б. Лятошинського в аспекті його соціокультурного середовища, вже достатньо глибоко проаналізований в нашій музикознавчій науці. Авторка дисертації спробувала подивитись на проблему під кутом зору своєї стрижневої тематики і висловила точку зору,

що не протирічить загальноприйнятій позиції: «За таких умов (тоталітарної держави – М.К.) вперте відстоювання і дотримання чітких принципів в житті і творчості свідчать про неабияку «силу опору» несприятливому середовищу і можуть розцінюватись як геройзм» (стор. 9 автореферату). Красива, яскрава, але дещо ідеалізована і категорична позиція. Правильніше її переформувати так: Борис Миколайович приймав все те в реальній дійсності, що відповідало його морально-етичним, соціальним, історичним переконанням. Все, що виходило за рамки його високих ціннісних позицій – різко не приймав, і по можливості боровся, відстоюючи свої мірила цінностей. Не боявся сперечатись на зборах композиторської організації, підтримувати своїх учнів, колег, які опинялися у тяжких соціально-політичних лещатах, боровся з псевдонародністю, вульгаризмами. Але під тиском тоталітарної машини репресій, іноді йшов як сам писав «на внутрішній компроміс» зі своїми принципами. Як доказ цієї тези варто було би згадати не оперу «Щорс», яку Руслана Анастасіївна причисляє до невдач композитора, з чим важко погодитись, а твір, який називався «Кантата про Сталіна». Його було замовлено Б. Лятошинському до 60-річного ювілею Сталіна (оп. 30, 1939), автором тексту був М. Рильський. Але композитор не був задоволений цим твором, стверджуючи, що «перестав бути самим собою» (лист до Р. Гліера від 01.05.1940). Пізніше твір було названо «Урочиста кантата».

У цьому підрозділі про соціокультурне середовище варто було би згадати ще один надзвичайно показовий і принизливий як для Бориса Миколайовича, так і для всієї української композиторської організації так званий пленум – показ здобутків композиторів, що пройшов у травні 1940 року. У Великому залі Державної консерваторії виконувались твори В. Барвінського, В. Грудіна, А. Філіпенка, К. Данькевича, П. Козицького, Г. Таранова. Р. Гліер різко засудив цей захід, мета якого – навчити, покритикувати українських митців та «вказати» їм на шляхи перевиховання «у дусі соціалістичних реалістичних ідей». Принизливість заходу виявилась у формі підготовки до обговорення: композитори України повинні були

надіслати свої партитури до «старших братів» з Росії і отримати повчальні рекомендації. Цікавою виявилася психологічна реакція Бориса Миколайовича на цей пленум.

Але всі згадані фактографічні додатки тільки підсвічують глибокі концепційні ідеї до психологічного портрету Бориса Лятошинського і екстраполюють особистісні риси митця щодо питань його творчого мислення. Новаційність висловлених дисертантом ідей криється у влучній спробі піднятись навищі щаблі пізнання творчого методу композитора в узагальненому процесі осягнення музичних та психологічних рис феномену його особистості. Тонкі та влучні аналітичні спостереження щодо інтонаційно-жанрових витоків музики митця – в баладі, хоралі, поемі, думі, колисковій, коломийках у сполученні з ладо-гармонічним кодом мислення в акордиці, інтонаційній виразності актуалізує особливості психологічних особистісних рис композитора, специфічну компенсаторну функцію його творчості. Звідси – інtrровертність, філософська самозаглибленість, внутрішня концентрація. Це – найкращі сторінки роботи.

Інша цікава ідея цього підрозділу – синтез етнічних елементів у творах митця скроєний з концепції бієтнічності його самовиразу. Етнічний код роду Лятошинських увібрал багато складових, що окреслило тенденцію до особливої синтезації цих елементів в неповторний генетичний сплав.

Як результат впливу такого поліетнічного вектора автор дисертації констатує об'єктивно-епічний тип світогляду Майстра (стор. 100), що проявляється в творах на польську, російську, слов'янську тематику. Невеличкий, але сутнісний штрих, який можна було би додати – це приведені факти О. Таранченко з родоводу Лятошинських про українську гілку сім'ї Лятошинських–Міяковських, що висвітлює глибинне коріння національного літопису родини Майстра.

Подібна матриця концепції поєднання психовікових змін крізь особливості епістолярно-публістичної та стильової дороги мислення зберігається і у аналізі особистості Василя Барвінського.

Хоча джерельного, фактологічного, аналітичного матеріалу щодо особистості цього українського митця набагато менше, ніж по Лятошинському, можна сміливо констатувати, що висловлені у дисертації узагальнення є вагомим проривом у вивченні цілісного портрету цієї яскравої потужної, але трагічної постаті українського скаліченого Прометея (за висловом Є. Маланюка).

Автор рухається кількома щаблями для відтворення психолого-вікових та структурно-типологічних узагальнень постаті композитора – спогади учнів, колег, політв'язнів, публіцистичні нариси самого митця.

Виводячи особистість В. Барвінського по екзопсихічній шкалі як тип Ідеаліста, пані Руслана вдало поєднує це з багатоманітністю форм професійної діяльності митця та його творчості. Характеризуючи твори В. Барвінського в загальному руслі романтичних тенденцій середини ХХ століття з психологічними підвалинами полістилістичної орієнтації. В дисертації підкреслені особливі орієнтири творів митця на неоромантичні, символістські стильові знаки з яскраво вираженою тенденцією сецесійних проявів.

Цей Третій розділ роботи написаний з надзвичайним пієтетом до урівноваженої, героїчної, делікатної особистості з винятково тонкою душевною організацією, яким закарбувався у історичних матеріалах та пам'яті покоління Василь Барвінський.

І нарешті, синтезуючи динамічну структуру побудови дисертаційного дослідження, вважаємо останній розділ порівняльно-типологічного аналізу психограм та творчого процесу обох митців Б. Лятошинського та В. Барвінського, кульмінаційною точкою роботи.

Окресливши у двох вимірах творчі постаті знакових для української музичної культури Лятошинського і Барвінського – консолідуючому, який актуалізував відносну та об'єктивовану схожість творчих психотипів митців, та індивідуальному, який не дав можливості «загубитись» специфіці

кожного, авторка виявила їх найтиповіші риси особистісних та творчо-композиторських якостей.

Згідна з п. Русланою, що її дослідження має ймовірнісний характер, є новаційним шляхом, провокуючим подальші дискусії та розмисли. Але впевнена в одному – першим завжди важче, але дорога, яку долає дослідниця, без сумніву перспективна.

Оскільки свої спостереження, зауваження, доповнення висловлювала в кожному з розділів, наважусь задати одне запитання: в якому вигляді авторка вважає треба подавати пряму мову композиторів, представлена в епістоляріях, мемуарах, щоденниках, якщо вона написана не українською?

В цілому, об'єм представленого та аналізованого матеріалу, концепційна глибина, висловлені новаційні ідеї, актуальність і затребуваність тематики дисертація ВАРНАВИ Руслани Анастасіївни «Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) відповідає вимогам Міністерства науки і освіти України, що висуваються до такого роду робіт. Автор заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського,  
заслужений працівник освіти

*М. Кониш* КОПІЯ М. Д.

