

ВІДГУК
на дисертацію **Білас Олесі Іванівні**
«Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької)»
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

У дисертації Олесі Білас залучаються одне до одного вельми складні явища, що самі по собі передбачають багатовекторні виміри та системні методичні підходи – стилеві чинники композиторської творчості та музичні фактори драматичної театральної вистави в їх спільній семантичній функції надання цілісності художньо-творчому процесу. Дійсно, як стиль є показником найвищого рівня смыслової єдності творчої свідомості, так і музична інтонаційна атмосфера драматичного спектаклю постає тією необхідною складовою театральної форми, завдяки якій здійснюється завершальна образна сугестія, психологічне взаємне проникнення ідейної концепції драматичного твору та естетичних очікувань/сподівань реципієнтів.

Теоретичні пролегомени до предметного вмісту дисертації дозволяють помітити, що, не дивлячись на заголовне поняття стилю, головною «дійовою особою» в дисертації стає жанр – жанрова форма музично-драматичного спектаклю, що набуває неповторних національно-історичних ознак, якостей. Таким чином підтверджується конститутивний зв'язок в мистецтві стилю та жанру як діалогічної категорії. Але таким чином виявляється й особливе місце явища музично-драматичного театру в соціо-комунікативній системі – розкривається специфічна соціоісторична місія українського музично-драматичного театру, що сприяв «театральному утвердженню національної самосвідомості у бездержавного народу», як пише дисерантка.

Увага до епохальних національно-театральних артефактів в їх історичному становленні та структурно-діяльнісному призначені, зокрема до

театру корифеїв, до театральної традиції театру «Березіль» та творчості Леся Курбаса, до творчої практики Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької веде до виявлення ролі музичного тексту (музичного звучання та образного змісту, створюваного ним), дозволяє стверджувати, що «драматичні вистави українських авторів в самій своїй суті мислились як музично-драматичні», тобто музична парадигма вистави забезпечувала цілісний стиль українського музично-театрального твору та знакові для режисерської творчості концепції, що підтверджується творчістю всіх видатних українських драматичних режисерів-постановників (див. с. 101-102 та ін.). За участю останніх відбувається той «символічний діалог» виразових систем та авторських концепцій, що «дозволяє по-новому відчитати ментальний код, зрозуміти питомі архетипи національного світовідчуття в світовому духовному континуумі» (див. с. 194–195).

Таким чином, провідна ідея дослідження розвивається на ціннісно-парадигматичній висоті національно-художньої (української) самосвідомості, передбачає значні узагальнення, але потребує і поглиблено-інтенціонального підходу. У єдності цих двох – вершинного та глибинного – вимірів формується й основний зміст (основна дискурсивна дія) дисертації, що викладається у 4-х розділах-актах, знаходить власних учасників – герой музично-театрального процесу – як серед режисерів, так і серед композиторів. З їх постатей виокремлюються, сприяючи розвитку персонологічного підходу до композиторського стилю в контексті музично-драматичної вистави, творчі особистості А. Кос-Анатольського та В. Камінського; між даними майстрами виявляється своєрідна естафета у ставленні до специфічних жанрових вимог театрально-драматичної галузі.

Таким чином *структура дисертації повністю відповідає її внутрішньому змістовому ритму*, вишукується у русі від загальних історико-теоретичних передумов до індивідуальної творчої практики з її інноваціями та евристичними рисами.

Закономірно персоніфікована щодо індивідуальної композиторської творчості стилюва компаративістика доповнюється порівнянням жанрових настанов музично-драматичної та оперної форм, що підспудно проходить крізь більшість аналітичних спостережень дисертантки. Взагалі таким чином вимальовується дуже *перспективна тема* авторської, тобто індивідуально-стильової, специфікації музичного ряду в різних за жанровим походженням театральних формах, причому *музично-мистецькі параметри драматичної вистави у цьому відношенні не поступаються оперним*, навпаки, набувають особливих семантичних функцій підпорядкування та служіння художньому цілому, звичайно, з врахуванням провідного організаційно-композиційного призначення видовищної та вербальної складових.

Звідси для запровадження «музично-образного струменя» до театрально-драматичної композиції особливо важливим є відчуття форми та мови твору, обох – як синтетичних та виразово багатопланових. Водночас в дисертації виявляється суттєва щодо жанрово-семіологічного призначення музичного компоненту спільна художньо-естетична риса оперного та музично-драматичного діяння – трансляція тих видів та способів емоційно-почуттєвого людського спілкування, що є підвладними саме музичній мові, того процесу переживання, що «мислиться в культурно-діяльнісній психології як особлива внутрішня діяльність особистості, опосередкована знаково-символічними засобами й спрямована на смислове збагачення буття»¹. Як і оперний, театрально-драматичний твір, що включає музичний компонент, розрахований на активізацію певних *регистрів свідомості*, створює *мелодії переживання* та «образи свідомості», особливі синергійні структури, що виникають з взаємодії всіх виразових системних засобів.

Хід дослідження, ініційованого Олесею Білас, дозволяє помітити, що музичні сторони драматичних вистав є самоцінними (можуть виявлятися такими) тому, що індивідуально-стильовим шляхом створюють

¹Василюк Ф. Понимающая психотерапия как психотехническая система. Автореф. дис.... доктора психологических наук; спец. 19.00.01 – общая психология, психология личности, история психологии. М., 2007. С. 19.

метаіндивідуальний художній світ, формуючи своєрідні «емоційні кванти», «якісні вузли» і «наскрізні параметри емоційної тканини, до яких відносяться музично висловлені емоційні уявлення як «згущені якості» переживання (Л. Дорфман).

Відтак вибір об'єкту та предмету у дисертації О. Білас націлений на розуміння того, яким чином у «стінах» драматичного театру взаємодіють композитор як автор музично-театральної вистави та драматичний спектакль як цілісна музична концепція – самодостатній музичний сценарій.

Недарма дисерантка підкреслює, що новаторські пошуки в театрі ХХ – початку ХХІ ст. здійснюються як переосмислення «слова – дії – звуку» у переживанні хроносу «як основної категорії світовідчуття людини доби науково-технічного прогресу, виявились співзвучними художньому осмисленню оточуючого світу» (с. 5–6). Але це надає особливих режисерських функцій композиторській праці над драматичною виставою, і, що принципово важливо, індивідуально-стильовому композиторському вирішенню театральної концепції.

Творча взаємодія композитора та режисера вивчається в дисертації як пріоритетна сторона музично-театральної інтерпретації, за якою композитори все частіше повинні долучатися до оформлення видовищного ряду й визначення композиційно-рольових функцій музичного компоненту синтетичного дійства.

Зауважимо, що в дискурсивному полі дисертації відбувається цікава гра етимологічних ракурсів слів «спектакль» та «вистава», також взаємоперехід понять концепту та концепції та переростання категорії індивідуального у закономірно-типове щодо комунікативного призначення художнього діяння музичної сторони драматичної театральної дії, адже, як вже зауважувалося, в жанровій формі драматичного спектаклю/вистави індивідуальний стиль набуває здатності перетворюватися на метаіндивідуальні якості жанру.

Так, дефініція спектаклю постає з лат. *Spectaculum*, «видовище», тобто орієнтована на візуально-просторовий рівень художньої дії, який має розгорнатися, тобто виявляти процесуальні властивості, тому бути представленим, динамічно-репрезентованим. І тут вступають у дію (буквально) закономірності вистави як актантної системи, що включає у якості драматургічного засобу слово та музичне звучання в їх структурно-семантичній взаємозалежності.

Саме вивчення побудови, образного змісту, виразових якостей низки театральних творів, що демонструють авторські стильові позиції з музичної композиторської сторони, розкриває *суть процесу перетворення театрального спектаклю на музично-драматичну виставу*.

Тому головними провідниками до «світу театру» в дисертації справедливо обрані митці, для яких праця у виставах є методично (концептуально) значущою, А. Кос-Анатольський і В. Камінський; завдяки увазі до їх постатей виявляється можливим відтворити певну історичну естафету в індивідуально-стильовому розвитку музично-драматичної сфери, визначити складові національної композиторської традиції, також значення театралізації та театрального різновиду драматизму в композиторському мисленні; композиторські ідеї названих майстрів спонукають дисертантку до поглиблого аналізу музики до драматичних вистав Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької, зокрема творів А. Кос-Анатольського до вистав “Ніч на полонині” О. Олеся, “Дами і гусари” О. Фредра, композицій В. Камінського до спектаклів “Маруся Чурай” Ліни Костенко, “Павло Полуботок” Костя Буревія, трилогії “Мазепа” Б. Лепкого, «Згадайте, братія моя» Т. Шевченка.

Хоча О. Білас відзначає, що «музику до драматичного театру слід розцінювати як суверенну систему, що потребує власних особливих методів дослідження» (с. 50–51), вона справедливо спирається на спільну основу театрально-дієвої та музично-виразової сфер, передусім на моторно-динамічні компоненти, такі як «рух, темп, ритм, що своєю чергою

обумовлює певний тип емоційних реакцій, особливу природу глядацької емпатії», йдучи за «типами співіснування театральної і музичної художніх систем у синтетичному цілому сценічного твору», котрі «можуть бути різними – від відносної рівноправності до владного підкорення однієї системи іншій» (див. с. 52).

Системне упорядкування жанрово-стильового змісту музично-драматичної вистави відбувається у відповідності до ієархічного представлення індивідуального композиторського стилю, як окремого феномена, що заслуговує спеціального аналітичного, водночас типологізуючого, поняттєвого інструментарію.

О. Білас вирішує, добираючись до побудови «метаіндивідуального світу» композиторського стилю, складне інтердисциплінарне завдання стратифікації мистецької особистості, виокремлюючи генетично-спадковий, епігенетичний (що відображує досвід становлення-дорослішання), онтогенетичний, соціокомунікативний (що включає досвід спілкування композитора з видатними режисерами, акторами, сценографами) та історико-стильовий культурологічний рівні (див., зокрема, с. 58–60 дис.).

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує завершальний, п'ятий рівень, який можна назвати прогностично-розуміючим, коли «через множинність рецепцій» відбувається «імплементація індивідуального композиторського стилю в подальші художні процеси», «коли поступово, як Троя Шлімана, розкриваються приховані змісти і підтексти, закладені автором і спрямовані до нового, відповідного до духу наступних епох прочитання і реінтерпретації» (с. 41).

Найбільш примітним в даній позиції авторки є те, що вона вказує на дивовижну рису буття *артефакту* у ціннісному полі культури – на виникнення тих смислів та функціональних значень, що розмикають межі усталених текстів та змінюють їх семантичну ауру ззовні, з нового контексту сприйняття, надаючи їм концепційних рис, котрих спочатку не було ... Дійсно, так саме, мріючи про Трою, Генріх Шліман захопився та

«прокопався» значно глибше, відкрив інший, більш давній артефактний шар давногрецької культури... (Як стверджують сучасні археологи, шліманівська Троя випереджує гомерівську на ціле тисячоліття.)

Саме так, при зверненні до музично-театрального письма (у контексті життєтворчості) Анатоля Кос-Анатольського у 3 розділі дисертації, О. Білас відкриває ті шари та чинники його композиторського формування, що характеризують глибинні засади художньо-мовної свідомості у цілому (див. с.103 та деякі інші). У зв'язку з цим доречним постає і запроваджене раніше (від с. 46–47) поняття «хронотопу», з його власними різновидами (як реального, концептуального і перцептуального): адже кожен з художньо-творчих феноменів формує власні уявлення про час та простір, але цілісна концептуалізація хронотопу у його мистецькому оформленні здійснюється лише шляхом індивідуально-стильової інтерпретації, тобто на рівні пролонгованої у культурній свідомості стильової семантики. Тут можна порадити дисертантці звернутися до поняття *умовного художнього часу*, зокрема в його літературознавчій версії, запропонованій Д. Ліхачовим, що передбачає суміщення двох темпоральних позицій: постійного теперішнього та не менш настійливого апелювання до майбутнього та Вічності (тобто з доланням перебігу часу взагалі).

Не менш важливою здатна поставати і категорія *особистісно-творчого часу*, як часу усвідомлення та художньо-знакового віддзеркалення реалій буття, адже саме з ним пов'язана стильова свідомість композитора. Її розвитку може посприяти, наприклад, те, що, при зверненні до стилістики творів Кос-Анатольського, у царині музики до драматичних вистав виникають сталі асоціації як з мовою романтичної опери, так і з низкою первинних фольклорних та побутових жанрів, тобто виявляється майже енциклопедичний охват і первинного, і вторинного жанрово-стилістичного матеріалу, з якого виникає особистий авторський мовний компендіум, причому «серйозне» та «легковажне» сусідить у ньому без особливої

напруги, оскільки це дозволяється зовнішньою персонажно-подієвою природою жанру (див. с. 127, 143).

Відтак авторський «музично-мовний універсалізм», що передбачає широту охоплення хронотопічних параметрів та образно-психологічних показників, виступає індивідуальною ознакою стилю Кос-Анатольського, дозволяє визнавати в створеній ним музиці до театру «одну з ключових сфер духовних інтересів», відображення «сповненого розмаїтими відтінками експресії і рефлексії поетичного світу українського символізму», водночас відзначити вищий рівень технологічної майстерності – «володіння розгорнутою драматургічною формою, доречне застосування лейтмотивів, лейтжанрів та лейттембрів» (див. с. 144–145).

Поза усіляким сумнівом, найкращі сторінки роботи О. Білас присвячені творчості Віктора Камінського, взятої у тих її жанрових вимірах, завдяки яким видається можливим пояснити найбільш істотні особливості «драматично-театрального» письма композитора. Дуже вдалий творчий портрет Віктора Камінського, створюваний на сторінках дослідження, дозволяє судити про його біографію як про творчість життя та *життям*, для якого «музика була природним середовищем». Словами самого композитора, наведеними О. Білас: «Скільки себе пам'ятаю, наш життєвий простір увесь час звучав» (с. 147). За спостереженням дисертантки, що набуває парадигматичного значення, В. Камінському вдається відкрити в музиці до драматичних спектаклів «прихованій творчий потенціал» багатьох прикладних жанрів, але також максимально виявити художню енергію «високої» музичної мови.

І тут знову хочеться надати слово самому композитору, з яким дисерантці вдалося провести надзвичайно продуктивну бесіду: «Це тільки так здається, що музика, яка за своєю комунікативною спрямованістю начебто повинна уникати експерименту і скерована на найширшу аудиторію, є менше вартісною і не вимагає від композитора серйозної професійної освіти і того мистецького самопосвячення і озаріння, яке в музичній

психології називається «інсайтом». Насправді, я б сказав, все відбувається з точністю до навпаки: це за авангардовим експериментом можна приховати брак мелодичної інвенції, нездатність точно вибудувати/вирахувати драматургію розгортання музичної ідеї, невміння стисло і завершено вибудувати форму... Натомість у жанрах, що мають свій чіткий, навіть іноді жорсткий канон, який тяжіє над автором, перед ним постійно вимальовується небезпека..., і його музика, може й буде досить новаторською, але ніяк не сприйметься аудиторією...» (с. 158).

Ключові слова тут – мелодична інвенція, музична ідея і жанровий канон – вказують на ставлення композитора до тих стилевих пошуків, на які його надихала праця в Львівському національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької у творчому діалозі з актором та режисером Федором Стригуном, у співдружності з яким було створено «сім вистав різного жанрового спрямування», а це дозволило виявити, що «як театральний композитор», В. Камінський «ідеально відповідав тим естетичним ідеалам, які сповідував режисер» (с. 183).

Відштовхуючись від цього умовиводу Білас, можна припустити, що в творчості В. Камінського формується настільки струнка та продумана музична концепція циклу вистав, що, по-перше, органічно взаємодіє зі «стилем режисерського мислення», по-друге, репрезентує *досконалу модель авторського музично-театрального стилю*, включаючи і поетику трагічного відношення, і різноманітні поліжанрові угрупування.

Висновок, запропонований на с. 172, сприймається як надзвичайно вдала узагальнена оцінка результатів творчої співпраці Стригуна – Камінського: «Найбільш вдалі прем'єри і поновлені вистави театру ім. М. Заньковецької 80-х – 90-х років минулого сторіччя залишились в історії національної сцени як розгорнуті і динамічні «драми ідей», в яких музична складова була вельми суттєвим елементом, надавала образної конкретності, посилювала драматизм, підкреслювала полярність почувань, рельєфніше окреслювала різні пласти змісту, виявляла приховані підтексти та символічні

«послання». В результаті утворювався єдиний візуально-звуковий простір, що ефективно впливав на процес глядацького сприйняття».

У цілому, здійснене у третьому та четвертому розділах дослідження свідчить, що «*ідеальний*» композиторський стиль, здатний ставати чинником художньої цілісності драматичного спектаклю, зорієнтований на відтворення почуттєвих взаємопереходів, амбівалентних станів, імпліцитної логіки психологічного буття, становлення й здійснення особистості, провокує до пропозиції «метаіндивідуальної психології мистецтва». Вже на цих засадах він дозволяє вилучати явище художньо-мовної емотивності; адже, нагадаємо, за думкою А. Зоріна², емоції можуть і викликатися, і передаватися (проявлятися) тільки у мові та мовним шляхом, набуваючи канонічного значення у єдності з мовними нормами.

Тому запропонований О. Білас підхід до стилювих показників композиторської творчості у сфері музично-драматичного театру підтверджує актуальність емоціонології (ім'я даному напрямку дали Пітер і Керол Стернзи, 1985) як нового відгалуження соціальної психології, що вбирає в себе ідеї дослідження «емоційних стандартів» минулого й зіставлення їх зі станом сучасної суспільної свідомості, виявляє зв'язки людської свідомості на її глибинному чуттєвому рівні з соціокультурним генезисом особистості. Хоча, на нашу думку, до запропонованого у роботі стратифікаційного підходу варто було б залучити структурно-функціональну модель К. Юнга, сьогодні успішно розроблену та збагачену соціонічним вченням, зокрема критерії екстра- та інтравертності.

Узагальнюючи, відзначимо, що текст дисертації презентує дуже врівноважену систему підходів та дефініцій, залишає враження повністю завершеного, всебічно обґрутованого та вмотивованого наукового дослідження, котре містить як узагальнення-підсумовування попереднього

² Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

музикознавчого досвіду, так і категоріальні інсайти, передбачення майбутніх можливостей розвитку теорії стилю і жанру в музиці.

Звичайно, знайдуться у дисертації О. Білас, як у всякій оригінальній та достатньо вільно розгорнутій дискурсії, і приводи для полеміки.

Головним з них постає та перевантаженість, водночас незавершеність, що виникає у концептологічному напрямі роботи, коли занадто інтенсивне використання терміну «концепт» не забезпечується конкретними визначеннями явища. Так, в другому розділі дисертації виділені, як фундаментальні, «концепт синтезу, концепт експерименту та концепт суб'єктивізму», що сприймається як еквівокація (двозначність або підміна поняття), адже вказуються методичні позиції, що *здатні породжувати концепти, але не є ними*.

Від 64-ої до 194-ої сторінки поняття концепту долучається до майже всіх творчих характеристик; вказуються режисерські концепції, що водночас іменуються концептами, тобто цей термін втрачає свої специфічні теоретичні межі; називаються концепти музики в спектаклях різних типів, що мають різні типи концептуальних персонажів, тобто поняття набуває персоніфікованого прямування; пропонуються концепт «внутрішньої інтонації» та концепт «інтонаційної дії», згадуються концепт «глибинного рівня образу» і концепт «посилення емоції», концепт «достовірності обставин», що заміщається концептом «музичного плакату», покликаний репрезентувати узагальненість і деяку понадреальність – позареальність подій (див. с 73 та д. і.). Стосовно музики Кос-Анатольського зауважується її вписаність в «духовно-інтелектуальні концепти свого часу» (с. 114), дещо інше.

Тобто одне й те саме поняття узгоджується з явищами різного походження, обсягу та призначення, причому без особливих пояснень, а це не дозволяє поєднати концептологічні характеристики в упорядковану та скеровану послідовність. Мабуть тому у заключних Висновках ця категорія практично відсутня (побіжно використана один раз, на с. 197, у дуже

вільному викладі: «концептуальний рівень таких зв'язків, що обумовлює образно-смисловий тонус вистави»), тобто не доходить до, здавалося б, необхідної інтегруючої фази розвитку.

Думається, що в окремих випадках це, безсумнівно заманливе, слово варто замінити на поняття текстової парадигми або семантичної настанови, тим більше, що в дисертації явно розвивається текстологічний підхід, і на його засадах відкривається цікава контамінація психологічного та текстологічного методів. Також зауважимо, що у Вступі, при обґрунтуванні методологічної основи роботи, концептуологічний підхід навіть не вказується. Отже в багатьох випадках категорія концепту залишається невиправдано надлишковою...

Ще одним вельми цікавим та продуктивним, але не розгорнутим в достатньому обсязі до завершальних етапів роботи, виявляється зіставлення двох типів режисерської організації театральної вистави, що зумовлюють формування двох різновидів театральної умовності, способів інтерпретації образів театральних персонажів – поетики Костянтина Станіславського з його «принципом вживання в роль» (від с. 68–69) та ігрової драматургії Бертольта – Всеvoloda Меєрхольда, з її ефектами учуднення – відчуження (там же), причому особлива «музикальність» меєрхольдівського театру постулюється, але не розкривається як сукупність визначених виразових засобів, тобто залишається «річчю в собі». Надалі, при вивченні режисерських рішень та способів постановки і музичного оформлення театральних спектаклів театру ім. М. Заньковецької 80-х – 90-х років, дисерантка не повертається до цієї важливої двоїчності театрально-постановочної семіології, хоча від неї, безумовно, залежить сутність композиторських стилевих рішень. В Висновках також не знаходимо міркувань щодо впливу типів театральної драматургії на цілісне музично-стильове рішення; лише зауважується, що позиції таких митців «як Адольф Аппіа, Бертольд Брехт Костянтин Станіславський, Всеvolod Мейєрхольд, а також українські новатори, передусім Лесь Курбас» «виризняє синтез двох

театральних концепцій – показу і переживання» (див. с. 197). Але як це відбувається у творчості українського майстра, й головне, як це впливає на музичний лад спектаклю, залишається неясним.

Третій аспект опонентських додаткових роздумів викликає категорія *стильової індивідуальності*, як занадто важлива для того, щоб обмежитись просто наведеними відомими музикознавчими визначеннями (як це робить авторка на с. 37, 98), не спробувавши надати їй окремого тлумачення. При тому виникає закономірне питання: оскільки стиль виступає тим якісним аспектом творчої свідомості, що пов'язаний з її, перш за все, особистісними параметрами, і це обумовлює домінуючий у дисертації особистісний структурно-стадіальний типологічний підхід (з виділенням п'яти основних рівнів формування та збереження у контексті культури індивідуалізованої мистецької свідомості як своєрідного ціннісного утворення, психологічного артефакту), то як співвідносяться між собою творча особистість і творча індивідуальність? На нашу думку, у зв'язку з цим варто було б залучити основні положення теорії композиторської індивідуальності, розроблені Іриною Драч, праці якої, на жаль, випали з переліку наукової літератури, запропонованому у дисертації Олесі Білас.

На останок залишимо два питання уточнюючого характеру.

Перше. Як на думку дисерантки, співвідносяться *жанровий та стилевий «образи автора» в музиці*, який з них є важливішим у розвитку індивідуального композиторського мислення?

Друге. Враховуючи частоту використання даного поняття у тексті роботи та його неоднозначність, на яких рівнях дослідницької концепції та у яких ракурсах – методичних положеннях використовується у дисертації поняття *артефакту*? Що це, власне, таке – стосовно музики та видів, процесу музичної творчості – артефакт, тобто «штучно зроблена річ»?

Усі наведені роздуми та питання засвідчують теоретичну глибину, посправжньому проблемний характер дослідження О. Білас, що входить до розробки такої музикознавчої наукової теми, що претендує на охоплення

феномену композиторської творчості в його і текстовій вираженості, конкретизації, спонукаючи до аналітичної активності дослідницького підходу, і у контекстуальній цілісності з її історичними чинниками та різноманітними інституціонально-функціональними складовими, тобто зсередини, від найбільш важких дискусійних питань. Тому крізь провідні дискурсивні положення роботи проступає основоположна конституція самого музичного мистецтва – як антиномічного індивідуально-універсалізованого особистісно-соціалізованого жанрово-стильового явища.

У цілому, підсумовуючи, зазначимо, що повнота та послідовність у розкритті теми, грунтовність джерельної бази та множинність дискурсивних ходів, цілеспрямованість загальної логіки та чіткість теоретичного призначення кожного розділу й підрозділу дозволяють визнавати відповідність праці Олесі Білас сучасним вимогам до наукових досліджень (кандидатських дисертацій) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Публікації за темою дослідження та автореферат дисертації віддзеркалюють її провідні положення та концептуально значущі позиції.

Таким чином, авторка дисертації заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за означену спеціальністю.

Доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи
ОНМА ім. А. В. Нежданової

О. І. Самойленко

