ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Посікіри-Омельчук Наталії Миколаївни «Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

Музикознавчі дослідження, які розглядають інструментальні артефакти у міждисциплінарному дискурсі, у численних багатогранних зв'язках музики з літературою, поезією, живописом, архітектурою, мають доволі давню історію. В наш час ця тематика вкотре актуалізувалася через поширення теорії інтермедіальності. В дисертації вірно зазначено, що такі інструментальні твори пов'язані передусім з програмністю, в тому сенсі, в якому її трактував Ференц Ліст: «Програма - викладена загальнодоступною мовою передмова до чисто інструментальної музики, за допомогою якої композитор намагається застерегти своїх слухачів від довільного поетичного тлумачення і наперед вказати поетичну ідею цілого, навести на його найважливіші моменти»[1]. Втім, не лише програма як попереднє словесне окреслення авторського наміру, подане самим композитором, здатна викликати яскраві асоціації, паралелі й аналогії до інших видів мистецтва. Музика володіє таким багатим арсеналом виразових засобів, що й сама здатна до «живописання», «поетизування», розгортання сюжетних фабул і без програмних вказівок у заголовкових комплексах.

Саме до такої тематики звернулась у своїй дисертації Наталя Посікіра-Омельчук. Із надзвичайно широкого поля звукописних і поетичних прообразів інструментальної музики вона звернулася до конкретної і дуже цікавої верстви: західноукраїнської фортепіанної музики ХХ століття, в якій живописність і картинні алегорії втілюються вельми розмаїто. Вибір матеріалу влучний з кількох оглядів: саме на початок ХХ століття припадає розквіт фортепіанної творчості українських композиторів Галичини, більшість з яких мали

[1] Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. С. 285.

можливості навчатися в провідних музичних закладах європейських міст, таким чином, адаптувати і переосмислювати новітні естетико-стильові тенденції музичної культури, синтезуючи їх із національними фольклорними і професійними витоками. В другій половині XX століття оновленій когорті західноукраїнських композиторів довелося виборювати право на художнє самовираження в несприятливих умовах комуністичного ідеологічного тиску – попри них, це їм блискуче вдавалося. Внаслідок цього фортепіанний доробок львів'ян і інших митців, пов'язаних з Галичиною, не лише імпонує широтою тематики і цікавими зображально-виразовими знахідками, але й підхоплює традицію видатних попередників.

Перед тим, як приступити до аналітичних студій обраних фортепіанних творів, п. Посікіра-Омельчук у першому розділі докладно розглянула засади знаковості у різних видах мистецтва. Апелюючи до відповідних праць із філософії і семіології, приходить до слушного твердження, що «підґрунтям для розуміння предмета… дослідження цінними є ідеї, пов'язані із трактуванням мистецтва в цілому та його окремих видів як знакових систем. Сукупності «знаків» у мистецтві у їх послідовностях і переплетеннях творять «коди», гра яких – «гра кодів»…, є письмом, читання якого здійснюється за допомогою занурення у текст – свого роду «безкінечний простір» із множинними «входами» і «виходами» (с. 24). І завдяки цим спостереженням над знаковою природою художнього виразу, трактованим в широкому інтонаційному спектрі музики для певного інструменту, в конкретній національній і регіональній локації, дисертантка вибудувала аргументовану теоретичну основу свого дослідження. Спираючись на неї, авторка послідовно проводить паралелі між живописними техніками і природою музичної виразовості – так, як вона сформувалась у пропонованому міжмистецькому фокусі.

Живописність музичної мови у фортепіанній творчості названих композиторів (а дисертантка залучила до аналітичної бази понад 20 персоналій) виступає у дисертації в кількох смислових іпостасях: в найбільш очевидній формі втілення програмної назви, що містить живописну асоціативність романтичного плану (нп. «Пісня до схід сонця», «Пісня ночі» С. Людкевича); у

п’єсах, розрахованих на дитяче сприйняття, що належать до дидактичного репертуару («Квочка» С. Людкевича, «Горобчик» С. Туркевич); у творах з умовною фабулою, де звукописні елементи також відіграють важливу роль (цикл «Любов» В.Барвінського, Маленька сюїта «Листи до неї» Н.Нижанківського); у звукописному переосмисленні інноваційних стильових тенденцій і виразових прийомів («Жаб’ячий вальс» В.Барвінського, «Мікроби лірики», «Порцелянові чашки» В. Задерацького, «Гравітації» Г. Гаврилець).

Варто виокремити і програмність особистісно-портретного плану, що репрезентована циклом «Музичні присвяти» Б. Фільц. В цьому ж руслі вирізняється як вельми оригінальна характерна для мистецтва галицького регіону «гуцульська сецесія», що мала якнайяскравіший вияв у живописі і архітектурі, але своєрідно перевтілилась і у фортепіанній музиці («Дрібнички» і Сонатина «Слідами Довбуша» М. Колесси, «Гомін Верховини» А. Кос-Анатольського).

Але, як вже зазначалося, не тільки програмні назви дозволяють виокремити деякі прийоми фортепіанної музики західноукраїнських композиторів, запозичені з малярської сфери. Цілком слушно Наталя Посікіра-Омельчук звертається до численних прикладів непрограмної творчості, і переконливо вказує на їх звукописність, подану в різних вимірах, за допомогою багатоманітних виразових засобів. З цієї позиції доречно аналізуються такі твори, в яких додатковим пояснюючим чинником служить жанрова семантика - «Колискова» В. Барвінського, «Скерцо» С. Людкевича, «Коломийка» Н. Нижанківського. Яскравий фортепіанний звукопис, що сприймається і «декодується» через відповідне зіставлення фактурних конфігурацій, гармонічних барв, регістрової просторовості тощо з елементами «мови» образотворчого мистецтва, присутній в прелюдіях В. Барвінського, П’ятій партиті М. Скорика, «Інвенціях» О. Козаренка.

У зв’язку з новизною обраної теми і багатоаспектністю розгляду трансформації живописних прийомів і образів у фортепіанній музиці західноукраїнських композиторів, виникло кілька запитань, що мають на меті з’ясувати деякі суттєві моменти авторської концепції:

1.Звертаючись до поняття mimesis, можна було залучити естетико-філософські праці, зокрема, епохи Просвітництва, де мистецтва порівнюються відносно своїх можливостей до наслідування. Наприклад, у трактаті Джеймса Херріса вказано на досягнення живописом більшої досконалості в цьому, тоді як музика вважалася ним більш обмеженою у своїх засобах. Музиці доступне відображення лише тих об'єктів і подій, що характеризуються звуками й рухами. Різномінітні класифікації мистецтв, починаючи від Макса Десуара, підверджують належність живопису до просторово-візуальних, а музики до часових. Звідси випливає узагальнене запитання: яким чином композитори долають цю суперечність між ними у своїх творах, де проступає намір їх поєднати?

2.Серед фортепіанних творів українських композиторів небагато таких, що мають безпосередній стосунок до конкретних малярських артефактів. І все ж, варто було згадати п'єси М. Ластовецького «Картина Левченка» та «Картина Пимоненка». Хоча тут також немає точної вказівки, проте прізвища художників служать своєрідними «маркерами» інтерсеміотики, завдяки музичним орієнтирам на своєрідність творчого письма кожного з них.

3.І насамкінець зустрічне питання зі сфери образотворчого мистецтва: чи відомі Вам полотна українських художників із музичними мотивами чи тематикою? Це питання виникло після ознайомлення з підрозділом дисертаційної праці про фортепіанну музику М. Колесси та його власні малярські схильності (с. 138-139). Відомо про його портрет пензля Святослава Гординського. А яких іще українських композиторів увіковічнили у своїх картинах художники?

Необхідно визнати самостійність, теоретико-практичну значущість дослідження і наукову новизну його методичного інструментарію. Висловлені зауваження та запитання жодним чином не впливають на високий науковий рівень дисертації, вони спрямовані на розширення обріїв наукового пошуку авторки, на стимуляцію нових дослідницьких інтересів.

Автореферат дисертації Н. Посікіри-Омельчук та публікації за темою дослідження концентровано відображають його основні положення та ідеї.

Дисертація Наталії Миколаївни Посікіри-Омельчук «Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття» відповідає вимогам ДАК, що висуваються до дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17. 00.03 – музичне мистецтво. Авторка дослідження Н. Посікіра-Омельчук заслуговує на присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17. 00. 03 – музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
О. В. Фрайт

Підпис п. О.В. Фрайта
засвідчую: Начальник відділу кадрів
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
Ш.В. Гаммашик

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
ВІДДІЛ КАДРІВ