

ВІДГУК

офиційного опонента на дисертацію Ян Ірини Миколаївни
«Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних
зв'язків останньої третини XIX – початку ХХ століття»,
поданої на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури
(мистецтвознавство)

Представлене дослідження присвячене класичному періоду буття українського театру, якому неодноразово приділялася увага в академічних, довідкових виданнях, в учебовій літературі. Однак пост-поставангардне сьогодення висуває вимоги, які об'єктивно не могли порушуватися на передуючих етапах вичення вказаного феномену і які пов'язані не тільки з осмисленням видатного художньо-творчого внеску діячів української сцени в індивідуалізованих проявах композицій і їх сценічних втілень (що було базисним у мистецтвознавчих описах артефактів), але виводять на типологію життєвих соціо-культурних перетинів, певною мірою відсторонених від саме художніх ознак вистав і композицій.

Історично-культурно важливим є не тільки втілення тих чи інших творчих здобутків з успіхом чи з байдужим ставленням до них публіки; значущою виступає причина прийняття публікою в ракурсах антitezи захвату чи холодності, детермінованих (чи навпаки) підтримкою адміністрації або ворожим ставленням і т.п. Дисертація має культурологічний ракурс вивчення театрального буття України на грані XIX і ХХ сторіч, у період переходних, стилістично «симультанних» мистецько-культурних виявлень – і це є повчальним для сьогоднішнього буття, в якому «мозаїчність» (за А.Молем) поставангардного періоду змінилася пафосом ствердження життєвої достовірності ідей-образів, встановлюваних часом в мистецький акт і попри авторського задуму, і поза дотримування принципу художньої цілісності вираження, що було святая святих для класики художнього ареалу.

Із сказаного виходить доцільність і глибока актуальність дослідження І.М. Ян, що наважилася осягнути соціально-епохальний тонус розквіту української театральності в умовах певної настороженості відношення до української ідеї в мистецтві, а то і відверто ворожого ставлення до неї. Спрощений підхід до характеристики буття української театральності вказаного часового періоду відзначався посиленням на велику обдарованість діячів сцени і авторів вистав – в противагу суцільного неприйняття українства як в Росії, так і Австро-Угорщині, за якими історичними обставинами закріплени були території Центральної-Східної-Південної і Західної України. Таке тлумачення творчих подій чревате як недооцінкою художнього смислу здобутків, так і невиваженістю соціолого-культурних узагальнень, необхідних для культуробудівних заходів сучасності і пролонгуванням національного індексу на наступні творчі пошуки та прогнозування відповідних відкриттів.

Дисертація І.М. Ян плідно протистоїть спрощеним схемам оцінювання театральних накопичень української класики, вказуючи на те, що «..як компонент системи тогочасного соціуму український музично-драматичний театр вистояв, адаптувався й інтегрувався в полікультурне суспільство Російської й Австро-Угорської імперій останньої третини XIX – початку ХХ ст., виконуючи етнозберігаючу, етноконсолідаційну, націєтворчу функції, пропагуючи національне театральне мистецтво, культурні традиції української нації (с. 362 тексту дисертації).

В роботі дисертантки маємо традиційний обсяг в 5 Розділів, з яких перший присвячений аналізу апарату дослідження («Теоретико-методологічні засади дослідження українського музично-драматичного театру»), де у підрозділі 1.1 («Проблематика українського музично-драматичного театру: історіографічний аналіз») зосереджена аргументація щодо методологічного вибору дослідження, а вже методологічне обґрунтування принципу аналізу артефактів подане у підрозділі 1.2 («Методологічні засади аналізу українського музично-драматичного театру як соціокультурного явища»). Останнє є досить незвичним для культурологічних підходів, що, уникаючи аналогій з мистецтвознавчими студіями, минають аналітичний ракурс подання художніх об'єктів, неправомірно спрощуючи тим самим апарат наукового засвоєння культурних напрацювань.

Безумовно цінний і перспективний в методологічному зразі авторський підхід дисертантки має свою ідею-виток, яка, на погляд опонента, є дискусійною, хоч і усвідомлюваною в її допустимості, головне, в послідовно-логічному втіленні в тексті усієї роботи (а це безумовно високе достойнство викладення дисертаційного тексту). І це дуже елегантно відсторонює заглиблення дисертантки в саме музичну складову українського класичного театру, який справедливо зазначається і в назві роботи, і в певних посиланнях і описах тексту дисертації саме як «музично-драматичний театр» відповідно до реалій його буття у вказаний історичний період.

В даному разі йдеться про посилання авторки на ігрову теорію Й. Хойзенги, що вказує на ігрову природу ритуалу, а, звідти, на діалогічність і ритуала, і театральності як культурного надбання. Однак маємо і позицію багатьох шановних авторів і, перш за все, фольклористів рівня Е. Дюркгейма, К. Леві-Страсса, В. Топорова, В. Тьюрнера та ін., для яких ритуал складає культуротворчий чинник і який, за своїм сакральним коренем, спирається не на діалог, а на монологічність адресації до Вищого. Головне ж, ритуал пронизаний музичними елементами, які іншого, окрім надсобістісно-ліричного вираження, не можуть мати. І згодом, наявність музичної складової, навіть у опері, корегує театральні позиції оперної драматургії у напрямі ліризації-монологізації подання, відчого опера називається *музичною* драмою на відміну від діалогічності мовленнєвого драматичного театру, хай і зі значними музичними вставками. Але в поліметодологічному просторі сьогодення альтернативи трактування першоджерел ритуалу і театральності не аніглюють позиції опозиції.

Український музично-драматичний театр напрямки наслідує практику містеріально-літургічних театрів України епохи готики і Ренесансу – і на це слушно вказує дисертантка на с. 242-245 свого дослідження. І тим український театр зберігає містеріальний колорит у своїх реалістично-психологічних виразних побудовах, успішно қонкуруючи з оперним вагнеріанством і складаючи, на своїх початках у першій третині XIX сторіччя, певну аналогію німецькому піvnічному зінгшпілю і англійській баладній опері (саме цією жанровою відзнакою виділена «Наталка-Полтавка» І. Котляревського – і це ж збережене в інтерпретації-аранжуванні цього твору М. Лисенком як прикладом «співогри», що є перекладом німецького слова «зінгшпіль»).

Український музично-драматичний театр, не менше сакрального у своїх коренях зінгшпіля і вирішого на ньому вагнеріанстві, складає містеріалізоване дійство, в якому, окрім жанрових побутових сценічних перипетій, завжди присутня музика й хореографія в їх високому прояві оперно-балетного подання фольклоризму (а не фольклору як такого, про що мова нижче). Адже поєднання високого, церковного за витоками оперного співу і балетної, духовної від початків, виразності із побутовими, у тому числі комічними сценами і прозаїчним мовленням персонажів відзначає містеріальне дійство, що практикувалося в Західній Європі до середини XVI, а на Русі й в Україні особливо до середини XVII ст.

Прийняття концепції діалогічності як певної універсалії ритуалу й театральності дозволило дисертантці обійти специфічно музичні показники українського музично-драматичного театру, а високий рівень дедуктивного викладення позицій дозволив, як вже показано вище, в процесі аналізу констатувати прохідність класичного українського театру від літургійно-містеріальних візантійських і ягеллонсько-ренесансних джерел. І постає формула дисертантки, яка «вправляє» в ритуально-містеріальному напрямі ігрово-діалогічні ознаки театральності: «Саме завдяки своїй музичній складовій, яка є *універсалією культури* (курсив рецензента), зрозумілою громадському загалу, український музично-драматичний театр пропагував етнонаціональну культуру» (с. 362 тексту дисертації).

Розділ 2 «Український музично-драматичний театр у соціосфері національної культури: трансісторичні, міжкультурні та регіональні зв’язки» розгортає аналітичний заряд в напрямі історичних описів, формуючи узагальнення і спостереження нетривіальні і дотепні, що зазначене в назві вказаного розділу. Авторка ретельно описує театральні поривання найкрупніших і дрібних міст, навіть сел України, солідарних в увазі до театрального вжитку і, додамо, тих що йшли в руслі театрального «провінціалізму», закладеного німецькими «штурмерами» і того, що породив постаті В. і М. Гоголів і випередив утворення італійського веристського усвідомлюваного «провінціалізму».

З якихось причин авторка дуже скupo описує одеські українські товариства, впливові і досить заможні, але, можливо, причина тому розписаність тих актів активності одеського українства в музикознавчих

характеристиках запрошення до Одеси Д. Леонової і М. Мусоргського тощо. Важливим і слідчим моментом характеристики (підрозділ 2.2 «Напрями творчої взаємодії українського музичного-драматичного театру з етнічними театралами Наддніпрянської України») українського театрального буття є виділення хореографічної оздобленості виступів артистів, які підкреслювали козацько-аристократичний тип *сольної* танцювальності (особливо виявленої Х. Ніжинським). Остання не має нічого спільного з гуртовими обрядовими танцями сільськогосподарського циклу і відтворює загальноєвропейські балетні застави «танцю ніг» в «дематеріалізації» руху у високострибкових виходах гопака і козачка чи «остінатних навприсядок».

Підкреслюючи успіхи постанов українського музично-драматичного театру в Росії і формування саме на теренах цієї імперії ядра української театральності, авторка ніяк не пов'язує цей процес із підйомом пансловізму як європейського вираження слов'янства, зовсім не заохочуваного царським урядом в силу певних політичних стосунків з Австро-Угорщиною. Безумовною перевагою викладення фактажу дисертації стає подання української театральності у паралелях її виявлення в Росії і Австро-Угорщині.

У цілому аналітичне напруження викладу дисертації зростає з викладенням матеріалу кожного наступного розділу, оскільки вводяться документи й свідоцтва, які не прийнято було засвічувати при характеристиках української театральної експансії в Росії і поза неї.

Так, у Розділі 3 («Український музично-драматичний театр у системі адміністративно-правових і організаційно-творчих взаємовідносин») подані «культурно-політичні вібрації» особистостей генерал-губернаторів в їх реакції на постанови 1876 і 1881 рр., що відображали етапи втілення «народності», висунutoї російським урядом ще на початку XIX ст. в тріаді «самодержавство-православ'є-народність». Адже цим зверненям до народних коренів культури нації диктувалося те дворянське народництво, яке породило і класику мистецтва в Росії, і самі основи українського театру (адже усі представники української театральної еліти були вихідцями з дворянсько-шляхетських верств). Авторка відверто представила протиріччя відношення російського уряду після подій польського повстання 1863 р. (с. 182 дисертації) до поширення «українського народництва», яке трималося у своєму ліgitимному статусі до 1870-х років, тобто виступів російських революційних народників-терористів.

Далі, у Розділі 4 дисерантка наводить цікаві і багатозначні відомості щодо «народництва» імператора Олександра III, який був у захваті від українських акторів, бенефіс М. Кропивницького і М. Заньковецької пройшли тріумфально в Петербурзі. Якщо пам'ятати, що до виступів у царському палаці перед царською сім'єю запрошувалися і О. Вересай, і капела виконавців спірічуелс із США, то стає ясно, що відношення до українських Майстрів складало логічне продовження відношення уряду до мистецьких позицій народництва. І не будемо забувати, що саме Олександр

ІІІ був неабияким за рівнем виконавцем на тромбоні, особисто шанував П. Чайковського і всіляко сприяв творчим пориванням останнього.

В підрозділі 3.2 («Соціальні детермінанти формування українських музично-драматичних колективів останньої третини XIX – початку ХХ ст.») приведені історично цінні відомості щодо адміністративно-організаційного устрою українського театру, в якому керівник і режисер (часто суміщалося це в одній особі, тоді як з розвитком комерційного тлумачення театральних виступів це вже не дотримувалося) складали вищий щабель адміністративної ієархії, тоді як фінансово-господарське управління було на третьому щабелі (с. 218-221 дисертації). Згодом наростання фінансово-організаційної діяльності в бутті театру виводить на нові рубежі вписування в європейський театральний контекст, відсторонюючись від благодійного дворянсько-шляхетського аматорства, в річищі якого вибудовувалася фундація театрального українства.

Вирішальні акцентуації дослідження, за законами побудови художніх творів, припадають на останню третину викладення, що розміщене у Розділі 4 «Соціокультурні чинники розвитку видів і форм музично-театральної діяльності в Україні», що відкривається, можливо, найсуттєвішим фрагментом дисертаційного тексту, викладеного у підрозділі 4.1 «Шляхи та особливості формування національного жанрово-стильового репертуару українського музично-драматичного театру». Саме в останньому вказується на найважливішу ознаку українського класичного театру як музично-драматичного, похідного від релігійної літургійної драми Візантії, а від XVI ст. – західно-європейської релігійної драми (с. 242-243 дисертації); останнє варто б корегувати збереженістю містерії в Україні, тоді як у Західній Європі це дійство заборонила Контрреформація.

Справедливо наполягаючи на побутово-реалістичному стрижні вистав українського театру, все ж недооціненою стає його просимволістська парадигма, що складає паралель протосимволізму поетики і драматургічних знахідок Т. Шевченка, який складав гасло і спрямовуючий принцип роботи М. Кропивницького, М. Саксаганського, М. Садовського й інших видатних діячів. Звідти – дотичність до модернізму, особливо що стосується постановок за В. Винниченком і Л. Українкою (сс. 255-256). Знову, звертаючись до гастрольних виявлень носіїв театрального українського достоїнства, авторка підкреслювала особливий резонанс їх виступів у 1905-1906 рр. (с. 308 дисертації) в Україні, Росії, Румунії (і чомусь ігноруючи проверистські настанови театрального мислення корифеїв, про яке говорив М. Вороний, називаючи це «неorealізмом», с. 326 дисертації).

Справедливо відстоюючи музичне наповнення вистав українського театру, авторка неодноразово акцентує фольклорний характер тих музичних номерів (с. 269 дисертації та ін..). Але сама собі опонує, вказуючи на паралелі співу М. Кропивницького і Ф. Шаляпіна (с. 274 дисертації), що наводить зовсім не на народну, але академічну, оперно-церковну манеру співу, тобто тут доречним є термін фольклоризм (навіть в «Наталці-Полтавці» І. Котляревського музичні складові за фольклорними джерелами

виконувалися в оперно-романсовому типу співу). Це ж стосується і подання танців у виставах у балетному переломленні, про що мова йшла вище.

Розділ 5 («Національна театрально-критична думка України останньої третини XIX – початку ХХ століття») явно підсумковує зроблені узагальнення і спостереження – через призму позицій театральної критики, підкresлюючи її національно-універсальний розмах – із солідаризацією діячів Центральної України, Слобожанщини і Півдня із українським Заходом.

У зв'язку з масштабністю, серйозністю і певною полемічною спрямованістю дисертації, виникають закономірні питання, які назрівали за ходом освітлення позицій роботи від розділа до розділу.

Запитання перше: чому авторка ігнорувала стильово-епохальні парадигми в описах українського театру, який явно відповідав злету панславізму від середини XIX ст. і аж до 1910-х років, чому не проведені аналогії до веристсько-натуралістичних тенденцій протомодерну, які явно розрізняються у виражальних засобах театрального українського мистецтва і т.ін.?

Запитання друге: що було причиною крайньою мірою скупої характеристики українства Одеси, яка у статусі Третього міста імперії, за матеріалами дослідниці, вельми лояльно ставилася до українських мистецьких взагалі і театральних самостверджень?

Поставлені питання і зауваження ніяк не закривають того, що виконана І.М. Ян дисертація складає достойне, масштабне, концепційно цілісне викладення. Мета, поставлена авторкою, досягнута всім ходом побудови дисертаційного тексту, автореферат повністю відповідає положенням дисертації, а список публікацій переконливо засвідчує готовність дослідниці до подальшої розробки висунутих положень. Таким чином, дослідження є І.М. Ян є завершеним, самостійним, оригінальним, має безперечну новизну та науково-практичну значущість, здобуті результати складають вагомий внесок в історію української театральної культури як у мистецтвознавчому, так і культурологічному аспектах.

Подана до захисту дисертація Ян І.М. «Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX – початку ХХ століття» повністю відповідає вимогам пп. 9, 10 «Порядку присудження наукових ступенів», затвердженого Кабінетом Міністрів України від 24 липня 2013 р. № 567. Відповідно, авторка вказаного дослідження Ян Ірина Миколаївна заслуговує на присудження їй наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

О. М. Маркова

