

ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертаційне дослідження **Якимчук Олени Миколаївни**
**«Ментальні основи творчості українських композиторів кінця XX – першої
чверті XXI століття: семіотичний дискурс»,**
поданого на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

Актуальність теми дисертації. Дисертаційне дослідження Олени Якимчук, в якому в семіотичному дискурсі розкриваються ментальні основи творчості українських композиторів, знаходиться у фокусі найактуальніших тем українського музикознавства. Зазначений підхід можна назвати новим трендом української науки. Це підсилюється тим, що хронологічні межі дисертації окреслюють сучасний період розвитку української музики, а аналіз включає недосліджені раніше твори вітчизняних митців. Обраний часовий відтинок: кінець XX – перша чверть XXI століття – не часто стає предметом наукових розвідок з музичної творчості в Україні, що також свідчить про новачісність роботи О. Якимчук. Значущим добутком даного дослідження є те, що аналізовані твори, хоча й мають певне практичне використання, але теоретичне обґрунтування та ще й з позицій семіотики отримують вперше.

Вболівання за українську ідентичність, що виражається через національну ментальність, прагнення її об'єктивного тлумачення надають дисертації дещо соціо-політичного, соціокультурного серпанку. Але цей ракурс у сьогоднішніх реаліях сповна себе виправдовує, тим паче, що головним акцентом у роботі є «прив'язка» до творчості українських композиторів. Це характеризує дисертацію О. Якимчук як сучасне дослідження, яке не обмежується рамками вузької спеціалізації, а розширює вектори наукового пошуку за рахунок звернення до суміжних наукових галузей, встановлення міждисциплінарних, інтеркультурних та інтермедіальних зв'язків. Отже, представлені предмет, методологія, історичний період та твори мають безсумнівні *новизну, актуальність, практичну й теоретичну значущість*.

Зв'язок з науковими програмами. Тема дисертаційного дослідження змістовно пов'язана із перспективним тематичним планом науково-дослідної роботи НМАУ на 2021–2025 роки, зокрема темі «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти». Тема дисертації перезатверджена на засіданні Вченої ради НМАУ 30 квітня 2026 року (протокол №12 / Наказ 81-А від 30.04.2026 р.).

Наукова новизна отриманих результатів дисертації не викликає сумнівів, оскільки у вітчизняному мистецтвознавстві *вперше*: висвітлена творчість О. Ільницької, Б. Кривопуста, О. Лис; впроваджено методологічний

підхід, що поєднує семіотичний аналіз із категорією національної ментальності; основним методологічним принципом дослідження обрано трирівневу модель Ч. Морріса (синтактика–семантика–прагматика), що є структуроутворювальним інструментом аналізу. Подальшого розвитку отримало узагальнення національних ментальних ознак, їхня трансформації у сучасних умовах, а також висвітлення ментальних настанов у творах сучасних українських композиторів; застосування семіотичної теорії у музикознавчому аналізі творів сучасних українських композиторів. Здійснено узагальнення стильових рис творчості І. Небесного, Є. Петриченка, Б. Сегіна.

Методологічна основа дослідження спирається на добутки сучасної мистецтвознавчої методології, зокрема, культурологічного, семіотичного підходів. Методологія дослідження визначають підходи: *міждисциплінарний* –(комплексне вивчення музичних явищ на дисциплінарному порубіжжі гуманітаристики); *семіотичний* (вивчення музичного твору як багаторівневої знакової системи, що дозволяє інтерпретувати художні смисли через призму ментальних кодів), *текстологічний* (спрямований на цілісне дослідження музичних партитур, виявлення особливостей музичної мови композиторів). *Основними методами* у дослідженні визначено: історико-культурний; компаративний; інтерпретологічний; синтез; узагальнення та стильовий аналіз.

Теоретичну базу дисертації складають праці з проблем: ментальності, світогляду, національній ідентичності; семіотики та семіотики культури; філософії, філософії культури; літературознавства, мовознавства; етнокультурології; знакової природи музичної мови; фундаментальних категорій музичного мистецтва; експлікації ментальних ознак в українській музиці; міфопоетики; історії української музики; жанрів українського музичного фольклору та української музики: хорової, камерно-вокальної, камерно-інструментальної, симфонічної, музики для театру; феномену композиторської творчості; творів композиторів, представлених у дисертації.

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання її результатів у науковій, виконавській та педагогічній діяльності, зокрема у лекційних курсах закладів вищої та фахової передвищої освіти з історії української музики, композиторських і виконавських стилів, музичної інтерпретації, музичної семіотики, музичної культурології, аналізу музичних творів, спеціальних курсах з фаху музикознавців, виконавців, диригентів, композиторів; музично-виконавській і композиторській практиці..

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею авторки. Усі наукові результати, що висвітлені в ній, отримані особисто. З наукових праць, опублікованих у співавторстві, в роботі

використано тільки ті ідеї, положення й пропозиції, які є результатом особистих досліджень дисертантки

Апробація дисертації. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України та доповідях на наукових конференціях, семінарах, круглих столах, у т.ч. 10 всеукраїнських і 16 міжнародних. Треба відзначити й інші види апробації, серед яких написання передмови до нотного видання, проведення гостьових лекцій (у кількості 3), участь у Міжнародній школі, а також проведення науково-методичних семінарів для викладачів мистецьких закладів, вебінарів для вчителів музичного мистецтва Вінничини і творчих звітів магістрантів (дис. с. 25-26), що засвідчує неформальний підхід і особисту зацікавленість дисертантки темою дослідження.

Повнота викладу основних результатів у наукових публікаціях. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 34 публікаціях (2 у співавторстві), серед яких: 15 статей у наукових виданнях України, затверджених МОН як фахові, 5 статей у періодичних виданнях, які індексуються в міжнародних науково-метричних базах *Scopus i Web of Science* 2 статті у закордонних виданнях, 2 розділи в колективних монографіях та 10 праць апробаційного характеру (у т.ч. 2 – у закордонних журналах).

Структура та зміст дисертації, відповідність вимогам щодо обсягу й оформлення. Структура дисертації Якимчук О. М. відповідає вимогам МОН щодо такого типу робіт, має 6 логічно вибудованих розділів зі вступом та висновками до них, загальними висновками, списком використаних джерел, оформленим згідно стандарту ДСТУ 2015 року, і додатків. Загальний обсяг роботи складає 467 сторінок, з них основного тексту – 325. Список використаних джерел містить 546 позицій (з них 53 іноземними мовами).

Перший розділ присвячено теоретико-методологічним засадам вивчення творчості сучасних українських композиторів. Його складають питання: феномену ментальності в контексті гуманітарних студій (*підрозділ 1.1*), генези теоретичних концепцій семіотики (*підрозділ 1.2*), джерелознавчої й методологічної бази творчості українських композиторів (*підрозділ 1.3*).

Поняття ментальності О. Якимчук визначає «як спосіб світовідчуття, що поєднує свідомі й позасвідомі рівні національної ідентичності й репрезентується в знакових структурах культури» (дис., с. 35), а категорія ментальності виступає у дослідженні «як аналітичний інструмент для інтерпретації музичного тексту в межах семіотичної методології» (там само). Тож абсолютно органічно, що увага дисертантки «сфокусована на виявленні ментального коду в конкретних партитурах творів сучасних композиторів» (дис., с. 53). При тому «структура пропонованої дисертації представлена в

тріадичній моделі Ч. Морріса, міфопоетиці за моделями К. Леві-Стросса, Р. Барта, концепції “відкритого твору” У. Еко» (дис., с. 53), що свідчить про небанальну логіку побудови роботи. За переконанням авторки, це «дозволяє здійснити цілісний музично-семіотичний аналіз творів з акцентом на музично-інтонаційних моделях, символах національної культури, особливостях українського світогляду» (там само).

Для створення методологічної основи аналізу рис української ментальності в дисертації Олени Якимчук широко залучені публікації фольклористів. У цьому зв'язку треба відзначити також оригінальний погляд авторки «на музичний фольклор не лише як сукупність народнопісенних жанрів, а й джерело етнопсихологічних рис української нації і скарбницю музично-мовних знаків, що стають помітними в композиторській творчості» (дис., с. 58). Викладений у розділі матеріал дістає висновку, що «ментальність є динамічним явищем, яке змінюється в часі історичних епох» (дис., с. 66), а «застосування семіотичного підходу дає можливість виявити механізми репрезентації ментальних кодів у сучасній українській композиторській творчості» (дис., с. 67). Думається, що праці з етномузикології О. Гончаренко, І. Довгалюк, І. Зінків, І. Клименко, Н. Супрун-Яремко, М. Хая, не зазначені у списку джерел, збагатили б подану дисертанткою палітру національних психологічних і семантичних ознак українського музичного мистецтва.

У другому розділі дисертації увагу авторки приділено образно-смісловим вимірам національної ментальності в українській музичній культурі. Тематика цього розділу потребувала виявлення особливостей ментальності української нації (*підрозділ 2.1*), в рамках якого було розглянуто методологічні підходи у вивченні української ментальності (*підрозділ 2.1.1*), її особливості в добу бароко (*підрозділ 2.1.2*) та романтизму (*підрозділ 2.1.3*), а також погляди на українську ментальність мислителів ХХ – першої чверті ХХІ століття (*підрозділ 2.1.4*). Авторка констатує основні українські національні риси: антеїзм, пантеїзм, кордоцентризм, ліризм, сакральність, міфопоетичність, а також індивідуалізм і упертість. Але, зважаючи на зазначені хронологічні межі, бажано було б виокремити певні відмінності у ментальності українців доби бароко і романтизму, а також ХХ століття і сучасності.

Як резюме *підрозділу 2.2* («Ознаки національної ментальності в українському музичному фольклорі») наводиться думка, що «жанрова система музичного фольклору постає в дисертації як рівень семіотичного кодування, в межах якого фіксуються, зберігаються й транслуються ментальні коди української культури» (дис., с. 104). Проте серед вітчизняних культурних діячів ХІХ століття, які у своїх роботах відзначали особливості культури та характеру українського населення, не названий Микола Андрійович Маркевич (1804-1860).

Наріжним каменем всіх праць видатного історика, етнографа, поета і композитора першої половини ХІХ століття було твердження, що українці є окремим народом зі своєю оригінальною і самобутньою культурою, що не визнавалось офіційною імперською владою і стало приводом для замовчування праць та імені цього видатного українського діяча.

Потребують уточнення й посилення з праці І. Денисюк, за якою «багатство українського фольклору <...> походить від надбання трипільської культури VI–IV ст. до н.е. із храмами, скульптурами міфологічних божеств» (дис., с. 96), а також А. Іваницького, що «ритмо-інтонаційна організація сягає часів раннього палеоліту» (дис., с. 96). Офіційно існування трипільської культури окреслюється межами III – середини II тисячоліття до н.е., при тому існування храмів чи скульптури там не виявлено, а епоха раннього палеоліту за прийнятим датуванням сягає 2600000 – 120000 рр. до н.е., і свідчень про ритмо-інтонаційну організацію від того часу звичайно не залишилось.

У підрозділі 2.3 «Домінанти національної ментальності в українській композиторській творчості» аналіз жанрової системи української музики здійснено у формі репрезентації ментальних домінант, з позицій чого українська музика постає «простором «втільнення рис українського характеру» (дис., с. 117). Як резюме висловлюється думка, що «ліризм, пов'язаний зі споглядальністю природного простору, та емоційна зосередженість формують кордоцентричний вимір музичного мислення» (дис., с. 118). Поряд з ліричністю, це виражається у пісенності та елегійності творчості українських митців, але це не виключає й процесу оновлення музичного висловлювання у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Щодо останнього відзначається, що під час «опанування нових авангардних композиторських технік ... вітчизняні автори сприйняли технологічність на засадах *національного музичного мислення*» (дис., с. 123). Акцентується, що ментальність у роботі «інтерпретується як система культурних кодів, які знаходять своє втілення в музичному мистецтві. Її аналіз у поєднанні з семіотичним підходом дозволяє здійснити перехід від опису світоглядних домінант до їх дешифрування як елементів знакової структури музичного тексту» (дис., с. 127128).

Методологія **Третього розділу** «Синтатика художньо-філософського виміру в сучасній українській композиторській творчості» спирається на інтонаційний, жанровий, стильовий рівень обраних для аналізу творів.

Так, у **підрозділі 3.1** «Фортепіанна творчість Людмили Шукайло: на перетині традицій харківської композиторської школи» детально розглянуто репрезентативні жанрові моделі фортепіанної творчості композиторки: Партита, «Симфонічні варіації», а також Скерцо (1994), «Токата-кампана» (1996), Равсодія (1998), які осмислюються харківською митцинею «з позиції

власного мовостилю» (дис., с. 134). У цих творах актуалізовано характерні українській ментальності риси – вітальність, життєдайність, ліризм, споглядальність, елегійність. Відзначається, що «основним семіотичним кодом є моторний рух, який реалізується в скерцозності, токатності, дзвоні – основних стильових модусах Л. Шукайло» (дис., с. 141).

Заслугує на увагу огляд фортепіанних *«Симфонічних варіацій»* Л. Шукайло. Порівнюючи семантичний, драматургічний та композиційний рівні цього твору з однойменним циклом Р. Шумана, авторка дисертації робить важливий висновок щодо їх спільності, яка «полягає в опорі на семіотичний код – моторний рух, який реалізується в жанрових модусах вальсу, тарантели, токати тощо. Такий підхід <...> дає змогу розширити образний діапазон циклу й наблизити його до традицій романтичної музики» (дис., с. 144).

Констатується, що звернення Л. Шукайло до сталих жанрів фортепіанної музики (скерцо, токато, рапсодія) є цілком у традиціях харківської композиторської школи. І саме завдяки зіставленню у традиційній тричастинній формі контрастних образних сфер у цих п'єсах «проявляються характерні риси української ментальності – життєдайність, ліризм» (дис., с. 148), а «скерцозність і токатність постають впізнаваними стильовими модусами композиторки» (там само). Ще одним «стильовим модусом, синтаксичною домінантою, репрезентантом ментальних домінант культури» (дис., с. 149) і семантичним кодом у творчості митцині виступає дзвонівість. Не менш виразним виявом національного музичного мислення є притаманна її композиторському стилю рапсодійність висловлення. Опонент погоджується з авторкою роботи, що яскраво виражений у фортепіанній музиці Л. Шукайло семіотичний віртуозно-ігровий код є характерною рисою її індивідуального стилю.

У підрозділі 3.2 «“Пісні з давнини” для голосу та камерного оркестру Богдана Кривоуста: особливості прочитання першоджерела» увагу дисертантки зацентровано на національній ідеї, що реалізується через тематично-інтонаційний рівень, образність, тематику творів тощо. При тому «індивідуально-стильові риси творчості митця (гнучка метроритмічна організація музичного матеріалу, терпка ладогармонічна мова, різнобарвна оркестровка, діалектична взаємодія партій у партитурі) створюють цілісну семіотичну модель, у якій чітко окреслений національно-світоглядний орієнтир композитора» (дис., с. 154).

Звернення Б. Кривоуста до народнопісенних джерел свідчить про його намагання усвідомити глибинні сенси етнокультури. Тож створення сучасних музичних версій в цьому випадку «не порушує глибокий смисл фольклорного зразка» (дис., с. 155). Не безпідставно порівнюється й «інтонаційно близький до народних джерел» пісенний тип мелодики Б. Кривоуста з творчістю О. Киви,

коли «зберігаючи фольклорний зразок, композитор розкриває його семантику засобами сучасної музичної мови» (дис., с. 156). Більш наочно ілюструють цей підхід подані до кожного номеру циклу таблички композиційної відповідності пісенного тексту й музичної структури. Це надало можливість відзначити «індивідуально-стильові риси творчості Б. Кривопуста: тембральний полілог, діалектична взаємодія вокальної та оркестрової партій» (дис., с. 158), а також «метроритмічна гнучкість оркестрової фактури, ... злагоджена взаємодія вокальної і оркестрової партій» (дис., с. 160).

Поряд із загальними, підкреслено й індивідуальні особливості образності, тематизму й метро-ритмічної специфіки кожного номеру циклу. Так, обробка пісні *«Зеленая дібровонько»* «транслює історично-трагедійний наратив, що належить до дискурсу національної пам'яті. Образ діброви постає символом архетипу Земля (Батьківщина), який апелює до глибинних пластів національної культури» (дис., с. 159). Як синтаксичні знаки відзначено тембри в *Колисковій*. Тут «синтагми (репліки інструментів) постають основними структурними одиницями, що складають наратив оповіді» (дис., с. 160). Особливо значущим щодо розкриття теми дисертації є аналіз *Коломийки* (*«Як Господь сотворив жінку»*), де в поєднанні сакрального й профанного відбивається «національний тип мислення, у якому сакральний наратив освячує профанний (побутовий) простір, гармонізуючи його. Жінка постає частиною Божого задуму, що підкреслює її значимість в українській культурі й надає архетипних ознак», а жартівливий характер цього номеру «актуалізує гумор як характерну рису національної ментальності» (дис., с. 162).

Відзначається, що характер старовинної буковинської солдатської пісні *«А вже тому сім літ буде»* відтворено настільки ж цілісно, як і у попередніх номерах циклу. В обробці цього рекрутського голосіння втілено й загальні риси творчого стилю композитора (тембральний полілог, оновлення мелодії пісні, ускладнення ладогармонічної мови), й притаманні тільки цьому твору, зокрема «синтагми (двотактові фрази мелодії вокальної партії), які визначають архітектоніку твору, <...> історико-трагедійний наратив, що апелює до національної пам'яті (дис., с. 166). Висновком стає думка, що «у ментальному вимірі смирення героя, прийняття ним власної долі, яке спричиняє сталий біль, трансформується в загальнонаціональну трагедію» (там само).

У підрозділі 3.3 «Музика Івана Небесного до вистав: динаміка сценічного дійства» на прикладі творчості композитора визначаються форми репрезентації національної ментальності в глобальному мистецькому просторі. Відзначена у І. Небесного стильова багатогранність сценічної музики є цілісною системою принципів музичної драматургії, яку презентує «наявність однієї або кількох основних тем, які набувають тембральних, фактурних, жанрових змін протягом

сценічного дійства» (дис., с. 168) та система лейттембрів. У той же час, не цитуючи автентичні джерела, музика І. Небесного «виразно відтворює етнокультурний код вистави ... за якими глядач зчитує національну приналежність дійових осіб» (там само).

Принципи музичної драматургії і композиторського стилю у дисертації розкрито на прикладах музики до вистав *«Хелемські мудреці»*, *«Політ над гніздом зозулі»*, *«У неділю рано зілля копала...»*, *«Ідзанами... Богиня, яка вабить»*, *«Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами»*. Аналіз музики І. Небесного до комедії *«Хелемські мудреці»*, поряд з використанням характерних для індивідуального стилю митця принципів монотематизму й лейттембрів; відтворення філософсько-іронічної парадигми комедії-притчі; авторської мелодії у якості музичної синтагми, що стилізована під інтонації клезмерської музики й «постає звуковою моделлю вистави, її семантично-інтонаційним кодом, який реалізується в музичному мовленні» (дис., с. 170), виявляє, що національні ментальні основи, на які митець спирався у музичному оформленні вистави, зокрема гумористичне світосприйняття, тут єврейські.

В музиці до вистави *«Політ над гніздом зозулі»*, сюжет якої теж не пов'язаний з українською дійсністю, національні ментальні особливості творчості І. Небесного розкрито більш переконливо. Дисертантка відзначає, що зі всіх тем за семантичним наповненням ключову роль відіграють тема зла – довгий звук (образ авторитарної медсестри Редчед) і тема сходження (добра) – висхідний тетрахорд, який має різне семантичне значення, насамперед пов'язане з євангельською символікою й трансформацією образу головного героя. Резюмуючи, що у музичному оформленні вистави *«Політ над гніздом зозулі»* реалізуються основні принципи музичної драматургії композитора, авторка дисертації наголошує, що «у фінальному звучанні тема добра стає символом перемоги світла над темрявою. Такий наратив <...> корелює з рисою національної ментальності – онтологічним оптимізмом» (дис., с. 174).

Звичайно яскраво виявлено принципи музичної драматургії І. Небесного та відображення етнокультурного коду в музиці до вистави *«У неділю рано зілля копала...»*. Цей сюжет, корінням якого є пісня-балада Марусі Чурай *«Ой, не ходи, Грицю»*, є дуже популярним в українській літературі. Згодом він був покладений в основу повісті О. Кобилянської *«У неділю рано зілля копала»* (1908), за якою у в 1940-х роках на сцені Чернівецького музично-драматичного театру була створена театральна постановка (режисер Василь Василько).

Аналіз музики до цієї постановки виявляє особливості композиторського стилю, притаманні попереднім виставам: інструментальні тембри у якості семіотичних знаків, які вибудовують драматургію вистави; етнокультурний код ромів і гуцулів, реалізований за допомогою етнографічних хореографічних і

музичних засобів, для чого композитор обрав інтонаційно подібні ромський і гуцульський лади; звучання трембіти як синтаксичний код, що виконує кілька функцій: розділяє хронотоп спектаклю, застерігає про небезпеку, прогнозує драматичні події, констатує трагічне завершення та ін.

На думку опонента, у дисертації дуже вдало охарактеризовано застосовані композитором виразні засоби: «Довершеності етнографічним композиціям додає автентична музика І. Небесного, інтонаційно споріднена з першоджерелами. Усі сценічні засоби створюють синергію семіотичних кодів (музичних, візуальних, пластичних), що відтворює динаміку архаїчних обрядів» (дис. с. 177). Особливу роль в цьому відіграє хореографічна сцена свята Івана Купала – одного з найтаємничіших містичних дійств української обрядовості, в якій «образна сфера музики І. Небесного <...> ретранслює національну ментальну рису – вітальність, якою сповнені обрядодії чоловіків» (дис. с. 178).

Акцентується й на важливості етнографічної сцени з рушниками з другої дії, музичним центром якої стає українська народна пісня «*Вербовая дощечка*». За думкою авторки дисертації, відтворена в акапельному жіночому звучанні ця пісня порушує семантичну цілісність вистави, а «емоційний модус тужливості, окреслений у сцені з рушниками, трансформується в трагедію в сцені весілля» (дис. с. 179). Ця сцена, а також сцена весілля, в якій в інструментальному виконанні звучить обрядова пісня «*Горіла сосна, палала*», у тексті якої наявні етнокультурні символи, є безперечним проявом ментальних основ творчості композитора, що підкреслює її аналіз у дослідженні.

Музичне оформлення І. Небесного до вистави «*Ідзанами... Богиня, яка вабить*» продовжують лінію втілення композитором проявів «не української» ментальності, в цьому випадку японської та французької. Здійснений аналіз доводить, що «музика І. Небесного постає медіумом, який об'єднує обидва (східний і західний) світогляди <...> являє собою звукову семіосферу, у якій одночасно співіснують дві моделі культурної ідентичності» (дис., с. 181). Дисертантка відзначає, що, порівняно з іншими виставами, музична драматургія «*Ідзанами*» складніша, «має діалектичний характер – у ній водночас композитор зіставляє й поєднує французькі й японські мотиви, створюючи багаторівневу поліфонічну фактуру» (там само).

Ця особливість позначилась на тому, що «на відміну від інших вистав, в «*Ідзанами*» можна говорити радше про сфери звучання, аніж про теми» (там само). Це виразилось в іншому підході композитора до музичної драматургії, особливістю якої «є поєднання обох ліній у єдину звукову семіосферу, яка увібрала музично-тематичний матеріал японського й французького світів» (дис., с. 182). Підкреслюється, що кульмінаційні зони стають точками семіотичного вибуху, «де японська невідворотність домінує над французькою

лірикою» (там само). Щодо цього важливими є «складні музично-інтонаційний, тематичний, фактурний виміри, поєднання яких ілюструє метафізичний рівень вистави» (дис. с. 183). Як резюме, відзначено «характерний для І. Небесного вибір – на користь життєствердного наративу, що актуалізує рису національної ментальності – онтологічний оптимізм» (там само).

Безспірним щодо розкриття теми дисертації є аналіз музики І. Небесного до вистави «Небилиці про Івана, знайдені в мальованій скрині з написами». Її основними рисами є український гумор і національний колорит. В музичному оформленні цієї вистави композитором яскраво виражений етнокультурний код у поєднанні хорового та інструментального звучання, а «у музикальному тексті, наповненому піснями, жартами, поєднується естетика переберії, карнавалу, побуту селян, глибока філософія життя народу» (дис. с. 184).

Дисертантка вказує на вже відомі композиторські прийоми: поєднання кількох музичних тем, наявність прелюдії та постлюдії. Окремо відзначено коломийки, звукова сфера яких вирішена в жартівливому, карнавальному дусі. Вони органічно зіставні із жанром «*Небилиць*» і «набувають ознак буфонади, у якій помітний відгомін Вашківецької переберії» (дис. с. 185). Важливим є акцетування семантичного зсуву наприкінці вистави (пісня «*Чотири воли пасу я*») (дещо аналогічного із виставою «*У неділю рано зілля копала...*»). Саме тужливе звучання цього номеру «змінює емоційне й смислове наповнення спектаклю. За карнавальним і ярмарковим галасом постає справжнє життя, яке нагадує про себе Іванові Калиті, змушує повернутись його до об'єктивної реальності» (дис. с. 185-186). Отже, «гумор як ментальна національна риса постає семіотичним кодом зміни реальності, захисним механізмом від соціальних негараздів, виконує катарсичну функцію для глядача» (дис. с. 185).

Матеріалом **Четвертого розділу** «*Семантичне поле української поезії у сучасній українській композиторській творчості*» є літературні тексти і музика до них З. Ружин Е. Бриліна та В. Довжика – О. Лис. В аналізованих творах семіотичні знаки, що в даній дисетації трактуються як маркери семантичних модусів національної ментальності, проявляються ніби з подвоєною силою.

У **підрозділі 4.1** виявлено характерні для українського світогляду поетичні образи лірики З. Ружин, «омузикалені» Е. Бриліним. Аналіз обраних творів доводить, що в семіотичному вимірі композитор у своїй музиці зміг донести ліризм як модус ментальності, застосувавши у піснях як форми «другого плану»: танго («*Сонячні мальви*», «*Чарівник*»), романс («*Мавка лісова*», «*Лілія і я*»), елегії («*Мамина пісня*», «*Сива ластівка*», «*Мамини очі*»), вальсу («*Серце кохає*»), гімну («*Свята Україна*» та ін.). Ліричні ознаки міфопоетики віршів З. Ружин на музичному рівні проявляються «в характерних для Е. Бриліна особливостях: мелодійності, ладогармонічній організації,

емоційності змісту, виразній фортепіанній партії» (дис., с. 203). В поданому аналізі авторка тонко відзначає ті своєрідні композиційні прийоми та виразні засоби, за допомогою яких досягається повне злиття тексту і музики, а їх семантичне навантаження характеризує семіотичні чинники творчості. Зокрема, у «Сонячних мальвах» це гнучкий метроритм танго, стрибки на широкі інтервали, нонакорди, *arpeggiato*, що презентують вітальність та оптимізм. У композиціях елегійного плану – характерна для української вдачі тужливість.

Онтологічні та семіотичні національні ознаки яскраво демонструє аналіз солоспіву «Серце кохає». Його музика «у традиційному для швидкого вальсу розмірі $\frac{6}{8}$ » (дис., с. 206) суголосна поетичному змісту, а «лексема “серце” ототожнюється з кордоцентричністю, душевністю – ознаками м’якого, ліричного характеру української душі» (там само). Як прояв категорії «серця» та риса українського характеру, кордоцентричність загалом яскраво виражена в музиці Е. Бриліна. Однак образно-інтонаційна сфера саме цього солоспіву стала підставою, щоб відзначити співзвучність пісень Е. Бриліна з вокальною лірикою А. Кос-Анатольського (дис., с. 207).

Безсумнівно вдалими є вибір та аналіз патріотично-гімнічної композиції «Свята Україна». Прославлення України в цьому творі, «як святої землі» та людини «як найвищого творіння Господа» «у високому слові З. Ружин <...> в поєднанні з музикою Е. Бриліна створює синергію лірико-епічного жанру» (дис., с. 208). Аналіз підтверджує, що музичний рівень виявляє основні ознаки та особливості твору разом із поетичним. Образи твору зерна, колосся – «постають національними символами архетипів Земля – Мати – Батьківщина, які є фундаментальними для українського світогляду. У семіотичному вимірі Україна набуває ознак сакрального топосу» (там само).

Аналіз піснеспіву «Дух Христа» кульмінація ствердження ментальних рис творчості обох авторів. Зокрема тут поглиблюється й урізноманітнюється композиторське письмо, наповнене глибокими релігійними й духовними мотивами. У цьому творі «семіотична структура постає багаторівневою системою, у якій християнські знаки (рибка, Євангеліє) переходять у символи євангельських архетипів (Слово, Спасіння, Жертва) <...> Релігійний кордоцентризм, як ментальна основа, перетворює віру окремої людини на спільну відповідальність за святу українську землю» (дис., с. 209-210).

У підрозділі 4.2 «Смисловий простір українських культурних універсалій у творчості Олени Лис – Василя Довжика» дисертантка вказує на особливості створення, на композиційні та виразні засоби, які допомогли втілити у тексті й музиці світоглядні константи та духовні цінності українського народу.

Так, творення у хоровому диптиху «Сходами до неба...» (присвячено героям Небесної Сотні, 2014), вербального і музичного текстів обома авторами

паралельно, позначилось на особливому синкретизмі слова й музики, що посилило виразність твору. Треба відзначити переконливий семантичний аналіз літературного тексту (дис., с. 215217). Під час аналізу музичної складової дисертанткою тонко відзначено ті музично-виразні засоби, що працюють на семіотику цього твору (дис., с. 218). Особливо гостро це виявляється в другій частині диптиху *«Стелися, барвіночку...»*, написаній для мішаного хору та соло сопрано. Цей монолог Матері є метафоричною молитвою-колисковою, в якій розкривається вся глибина та багатозначність образів і символів цієї частини, що знов таки переконливо констатується в аналізі (дис., с. 218223).

Семіотичні виміри концептуальної моделі Дім – Поле – Храм розкриваються у подальшому аналізі хорових творів для дітей (*«Весняні голоси»*, *«Синім небом»*, *«Думі про Аскольда»*). Через символіку природи, країни, історії українського народу відзначаються особливості національної ментальності. Семіотичний аналіз дав змогу стверджувати, що «дім у хорових творах постає через модель понять «країна Україна – місто Київ – хата – родина» (дис., с. 227); «прикладом всеохопної реалізації Поля» є відтворення в цих композиціях «природи, навколишнього світу, простору існування людини» (там само). Щодо семіотики топосу Храм, то вона «постає у вигляді сакрального простору, у якому духовного значення для українців набувають символи топосів Дім і Поле – Україна, оселя, родина. Саме Храм у тріаді Дім – Поле – Храм надає сенс двом іншим складникам» (дис., с. 229). Зауважується, що за такого підходу «звернення О. Лис та В. Довжика до вічних образів є не реконструкцією минулого, а прагненням по-новому пережити й осмислити духовні цінності українського народу в контексті сучасних подій» (дис., с. 232).

Цікавим ракурсом вирізняється **П'ятий розділ** *«Прагматика релігійно-світоглядних ідей у сучасній українській композиторській творчості»*, де у **підрозділі 5.1** розглянуто *«Регіональний дискурс як модус національного буття в Хоровій симфонії-перформансі “Осяяні чорним сонцем” Євгена Петриченка»*, а в **підрозділі 5.2** – цикл *«“Між Сходом і Заходом. Містерія народження” Богдана Сегіна в контексті культурної парадигми Схід – Захід»*. Дисертантка презентує тут два великих хорових цикли, які демонструють різновекторність художніх пошуків сучасних митців, але у своєму кінцевому результаті вони працюють на популяризацію та ствердження національних культурних цінностей. У Є. Петриченка – це історичні та культурні пам'ятки Донецького регіону, в Б. Сегіна – експлікація релігійних і міфологічних настанов різних культурних моделей (західної та східної християнських традицій, міфології, філософського осмислення) на українському культурному ґрунті.

В аналізі твору Є. Петриченка акцентується на його багатожанровості, оскільки «семантично твір поєднує риси хорового концерту, симфонії,

перформансу <...> Основною змістовною прикметою є філософсько-екзистенційний вимір твору, характерний для симфонії і духовного хорового концерту. Перформативні складники конкретизують семантику хорової симфонії, оптимізуючи її сприйняття широкою глядацькою аудиторією» (дис., с. 239). Як випробуваний раніше прийом композитор і в хоровій симфонії органічно застосовує сучасні технічні засоби (відеоряд, трансляція на кількох екранах тощо) і комп'ютерні технології для відтворення необхідного образу та звучання. У співаків хору також багато «невокальних» звуків: поряд з народнопісними зразками та академічним звучанням, композитор уводить у хорових партіях крики, вигуки, зойки, шепіт тощо. Але всі ці засоби спрямовані на створення певних образів, що працюють на затвердження національної пам'яті та її збереження в сучасному соціокультурному просторі.

Зауважується, що «для Є. Петриченка цикл став виразником болю й втрат, що відбулись на Сході України й водночас – величі й могутності цього краю. Композитор виразно інтегрує регіональний компонент у національний і глобальний контексти. Так, місцеві артефакти дотичні до загальнонаціональних, деякі з них відомі як пам'ятки міжнародного значення» (дис., с. 241). Проте звернення до конкретних історичних об'єктів (кам'яні баби, скам'янілий ліс, луганський «стоунхендж») не передбачає у сценічній дії прямого відтворення архаїчних ритуалів чи давніх практик, як можна зрозуміти із тексту дисертації (дис., с. 258), і які до нашого часу не збереглися у первісному виді. Авторська концепція зовсім інша. Композитор передав тут своє бачення і чуття подібних дій, узагальнивши існуючи уявлення про архаїчні обряди та звучання та підпорядкувавши їх змісту певних частин.

Виявлені в процесі аналізу у дисертації асоціативні, смислові та семіотичні коди безумовно підтверджують прагматичний рівень симфонії, що «визначається осмисленням невідворотності власного шляху, необхідністю внутрішнього очищення по дорозі до Світла, духовного відродження й переродження» (дис., с. 262). Цей розділ, на думку опонента, є кульмінацією представленої дисертації, до того ж він знаходиться у точці «золотого перетину» (на початку останньої третини дисертації), що свідчить про беззаперечну логіку та чітко вибудовану структуру дослідження О. Якимчук.

Порівняно з симфонією-перформансом Є. Петриченка, інструментально-вокальний цикл Б. Сегіна *«Між Сходом і Заходом. Містерія народження»* заснований на іншому концепті. Як відзначається у дисертації – «це сакральний вокально-інструментальний твір для сопрано, альту, тенора, баса, хору, струнного оркестру та органу на літургійні тексти латинською, грецькою, українською мовами та на фрагмент із Софокла <...> Друга частина його назви – *«Містерія народження»* – апелює до важливої події в житті композитора –

народження сина (2016)» (дис., с. 265). Звичайно дихотомія Схід – Захід потребувала визначення цього феномену, що блискуче виконано у дисертації. В ході експлікації щодо зазначеної дихотомії підкреслено, що «особливо гострим питанням дискусій українських науковців постає визначення східності / західності України. На особливості ментальності українців вплинуло її розташування між двома світами – Європою й Азією» (дис., с. 266).

У зв'язку з цим у роботі зауважується, що у творчості українських митців, зокрема Б. Сегіна, звернення до двох глобальних традицій «стало не лише мистецьким прийомом, а й віддзеркаленням сутності української національної ідентичності, яка знаходиться між двома цивілізаціями: східноєвропейською візантійською (православною) і західноєвропейською латинською (католицькою)» (дис., с. 267). Тож у творі композитора проявились релігійні та міфологічні настанови, які виражають відмінності даних культур: «релігійний контекст знайшов реалізацію в християнських традиціях: католицькій <...> і православній <...> Презентацією міфологічного сюжету стала «Пісня про Орфея» (за давньогрецьким міфом). Частиною узагальнюючого характеру є «Метаморфоза», яка втілює загальнофілософську концепцію поняття «метаморфози» як процесу постійного перетворення» (дис., с. 268).

Як і у випадку з відтворенням архаїчних обрядів Є. Петриченком, потребує уточнення твердження, що Б. Сегін «підібрав оркестровку й прийоми, що вдало відтворюють особливості давньогрецької *musice*» (дис., с. 274). До нашого часу не дійшло зразків «давньогрецької *musice*», і щодо її відтворення можна казати лише про авторське чуття, власне уявлення композитора. Це вже на наступній сторінці підтверджує сама дисертантка: «Античний сюжет автор осмислює з позиції сучасної людини. Уподібнення звучання струнних кіфарі є не музичною реставрацією, а інтерпретацією композитором архетипу Митця в образі Орфея» (дис., с. 275).

Також, в низці вітчизняних композиторів, які писали музику до псалмів (дис., с. 275), треба згадати Ю. Іщенка, в доробку якого 13 творів цього жанру на канонічні тексти для різного складу хору а капела. Крім того, помилково вказано авторів Псалма у множині (дис., с. 278), адже їх автором був один цар Давид. Втім, проблематика опрацювання українськими композиторами псалмів на сучасному етапі – є дуже перспективною для вітчизняного музикознавства.

Загалом аналітика циклу Б. Сегіна переконливо виявляє семіотичні ознаки українського менталітету (культурна парадигма Схід – Захід; канонічні тексти як спільна основа для обох культур; морально-етичні риси християнина як фундаментальні загальнолюдські орієнтири; жанр хорового твору *a cappella* як традиційний для української псалмової творчості), а також прагматичний рівень, «пов'язаний з комунікативною спрямованістю твору, у якому

композитор реалізує принцип діалогу між різними музичними семіотичними системами <...> Семіотичний підхід дозволив виявити типологічні коди, у яких реалізована концепція композитора – пошук, вибір людиною духовного шляху, торування його, радість перебування в Господі» (дис., с. 286).

В **Шостому розділі** *«Міфопоетика творчості Олени Ільницької»* для аналізу запропоновано вокально-симфонічні, камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори митчині. Огляд твору *«До Перемоги»* для вокального секстету і симфонічного оркестру (**підрозділ 6. 1**) яскраво виявляє особливості композиторського стилю О. Ільницької: філософське заглиблення, осмислення складних онтологічних питань і глобальних викликів, внутрішній духовний стрижень і стійкість її громадянської позиції. Концептуально цей твір постає «не лише звуковою семіосферою російсько-української війни, а й смислом духовного шляху українців» (дис., с. 293). Це переконливо доводить аналіз співставлення фольклорного матеріалу, використаного композиторкою, – українських пісень *«Вийди, вийди сонечко»*, *«Пливе кача»* та російської *«Калінки»*. Така «музична опозиція у єдиному просторі підкреслює конфлікт ментальностей гуманістичного українського й руйнівного російського світів» (дис., с. 301). У підсумку твір *«До Перемоги»* вважається «показником симфонічного мислення О. Ільницької і міфопоетичним осмисленням нею симфонічної творчості як вищого жанру інструментальної музики й виразника вічних і складних тем, які супроводжують людство в кожній епосі» (там само).

У **підрозділі 6. 2.** *«Камерно-інструментальна музика Олени Ільницької у контексті жанрово-стильових пошуків композиторки»* увага дисертантки зосередилась на фортепіанних *«Ноктюрнах»* та *«Рефлексіях»*. Навіть і у камерних творах цілком відчутний авторський стиль О. Ільницької: «Міфологізація на жанровому рівні позначена педально-обертовою фактурою, у якій відтворюється міфопоетичне відчуття звуку й звукового простору» (дис., с. 302). На думку опонента, можна подискусувати з авторкою музики щодо жанрової належності Ноктюрнів. Незважаючи на назву, наявність певних романтичних елементів й навіть шопенівських цитат, через кардинально трансформований нервично-конвульсивний характер цих творів загальне уявлення «нічної музики» виявляється спотвореним, що дозволяє казати лише про алюзію чи рефлексію на жанр ноктюрну. Це яскраво підтверджує структура другого Ноктюрну, заснована на математичному розрахунку ряду Фібоначчі. Витонченість форми і логіки, на жаль, не відтворює тієї магії звучання, яка притаманна творам Ф. Шопена чи І. Карабиця, вчителя композиторки, стилістичний зв'язок з якими безсумнівно відчутний у Ноктюрнах митчині.

Не є новими й застосовані О. Ільницькою розширені техніки гри на роялі (шарудіння, стрекотання, дзижчання – дис., с. 306). Такі прийоми українські

композитори використовували уже в 1960-х – 1970-х роках (напр., триптих «Драма» В. Сильвестрова, 1970-71; Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано, 1964, ред. 1975, «Константи», 1964, Л. Грабовського; Соната № 3 для віолончелі та фортепіано, 1971, Є. Станковича та ін.). Через це, неоднозначно сприймається й висновок, що «жанр ноктюрна постає семіотичним полем, у якому інтертекстуальний діалог (цитата мелодії Ф. Шопена), ліричний модус актуалізуються як кордоцентризм» (дис., с. 307).

Вдосконалені (однак не нові і не «віднайдені») О. Ільницькою в «Рефлексіях» прийоми розширеної техніки гри на фортепіано більш відповідні до характеру і образів цих опусів, що стали реакцією композиторки на літературні твори, де узагальнено «образ обличчя війни» (дис., с. 308). Але, якщо у «Рефлексії 1» «міфологізація найяскравіше помітна на драматургічному, тембральному рівнях» (там само), то у «Рефлексії 2» її «осердям» та «сміисловою квінтесенцією» (як і у творі «До Перемоги») є мелодія «Пливе кача» (дис., с. 309). В аналізі влучно відзначено фортепіанне викладення цієї пісні, що «за жанрово-стильовими ознаками <...> нагадує фортепіанні транскрипції Ф. Ліста. Впізнавана, ускладнена акордовою фактурою, тема загорнута у віртуозні романтизовані пасажі, які охоплюють увесь діапазон роялю. Подібно до угорського романтика, він набуває семантичного значення оркестру. У розлогій фактурі помітними стають жанрові ознаки дзвону <...> У контексті тривожної кульмінації дзвін стає маркером трагедії» (дис., с. 310). Зважаючи на вище відзначене, дисертантка приходить до ґрунтовного висновку, що «знаки-індекси (мелодія “Пливе кача”, дзвін) формують стійкий семіотичний код національної трагедії, який апелює до історичної пам’яті <...> Таке емоційне наповнення підкреслює ментальну рису – трансформацію особистого болю трагедії у духовну стійкість» (дис., с. 311).

Матеріал **підрозділу 6.3** «Екзистенційний вимір камерно-вокальної творчості Олени Ільницької. Вокальний цикл “Сам на сам” на слова Василя Стуса» «є ознакою її високої культури, визначеної громадянської позиції, філософської осмисленості буття» (дис., с. 312). Як і у попередньо аналізованих композиціях для «відображення шляху людини від внутрішньої та боротьби із зовнішнім світом до духовного переродження й катарсису» (дис., с. 313) композиторка застосовує розширені прийоми звуковидобування (у вокальній партії спів, розмова, шепіт, у віолончелі *col legno, molto sul tasto, sul ponticello, glissando, glissando lento*, у фортепіано нетрадиційні прийоми гри на клавіатурі й струнах), що працюють на семантику художнього образу.

Ці засоби і прийоми використовуються «залежно від смислових констант поетичного тексту», зокрема «широка тембральна й артикуляційна палітра звуковидобування вокалістики посилює значення терпкого слова, відображає

складний філософсько-екзистенційний, експресивно-сюрреалістичний стиль поета» (дис., с. 314). Такий підхід мабуть зумовив вибір ансамблевого складу, в якому, крім вокалу та фортепіано, присутній струнний інструмент – віолончель. Вона виступає начебто у ролі «коментатора» і «надає слухачу можливість осмислити те, що вже прозвучало й те, що буде промовлене» (дис., с. 318). Здійснений аналіз переконує, що «у вокальному циклі на слова В. Стуса “Сам на сам” виразно проявлені екзистенційні мотиви, які в останньому солоспіві трансформуються в онтологічні» (дис., с. 321).

Узагальнюючи аналіз, дисертантка констатує: «Категорія ментальності постає динамічним простором взаємодії історичної пам'яті, архетипів і сучасного досвіду, що функціонує як внутрішній горизонт культури і механізм смислотворення. Такий підхід дозволяє інтерпретувати композиторську творчість як текст культури, де інтонаційні, жанрові й стильові елементи постають носіями світоглядних моделей» (дис., с. 324). Висновок, що «представлена концепція ментальних кодів крізь призму семіотичної теорії дозволяє осмислити композиторську творчість як модель *самопізнання нації*» свідчить про абсолютно повне розкриття теми дослідження.

Дискусійні положення дисертації. Загальне позитивне враження, що склалося у процесі ознайомлення з дисертацією, водночас не виключає необхідності уточнення, розширення й поглиблення деяких аспектів. Отже, у опонента виникли наступні запитання:

1. У дисертації впроваджено методологічний підхід, що поєднує семіотичний аналіз із категорією національної ментальності. Поясніть, будь ласка, яким чином це відбувається.

2. Музичне оформлення І. Небесного вистав «Хелемські мудреці», «Політ над гніздом зозулі», «Ідзанами... Богиня, яка вабить» побудовано на інтонаційних структурах із врахуванням ментальних особливостей відповідних культур. Чи можна казати про прояви української ментальності композитора у музиці до цих вистав? Якщо так, то в чому це виражається?

3. Поряд з різноманітними, навіть несподіваними жанрами (симфонія-перформанс, містерія, твір для вокального секстету і симфонічного оркестру) обраними для аналізу, в дисертації не представлений жанр інструментального концерту – однієї з найпрезентативніших форм української музики у цілому. На початку ХХІ століття до цього жанру звертались З. Алмаші, О. Безбородько, А. Загайкевич, В. Зубицький, В. Рунчак, М. Скорик, Є. Станкович та ін. З композиторів, творчість яких розглянута в дисертації, концерти є в доробку Е. Бриліна та Л. Шукайло (для фортепіано), Б. Кривоуста (для скрипки, 2011), Є. Петриченка (Концертний триптих для органа, 2004), О. Ільницької (для віолончелі, 2010). Чому цей жанр не став предметом Вашої наукової уваги?

4. На вашу думку, яку роль відіграє у виявленні ментальних основ творчості, зокрема у симфонії-перформансу Є.Петриченка «Осяяні чорним сонцем», де використовується навіть шаманський бубон, інструментальна (насамперед тембральна) драматургія композицій? Як це проявляється на семіотичному рівні?

Запитання і зауваження мають загалом уточнюючий характер, не заперечують глибини висновків та положень дисертаційної роботи і не впливають на загальну високу оцінку проведеного дослідження. При написанні дисертації та наукових праць О.Якимчук в цілому додержувалась норм академічної доброчесності. Академічний плагіат, фабрикації, фальсифікації не виявлено. Текст автореферату повністю відбиває структуру і зміст дисертації.

Загальний висновок щодо відповідності роботи встановленим вимогам.

Зважаючи на вищезазначене, дисертаційне дослідження «Ментальні основи творчості українських композиторів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття: семіотичний дискурс» є вагомим внеском у сучасне музикознавство. Дисертація характеризується новизною, структурованістю, логічністю й послідовністю викладу матеріалу, апробація результатів підтверджує, що всі винесені на захист положення та висновки одержані самостійно. На цих підставах дисертаційне дослідження повною мірою відповідає вимогам «Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах)», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 року № 261 (зі змінами і доповненнями від 03 квітня 2019 року № 283), «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України № 44 від 12 січня 2022 року, а його авторка Олена Миколаївна Якимчук заслуговує на присудження наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво.

Офіційний опонент:

докторка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри музикознавства та
культурології Сумського державного
педагогічного університету
імені А.С.Макаренка

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

