Рецензія на дисертацію

ДАШАКА ЄВГЕНА ЛЕОНІДОВИЧА

«Фортепіанна творчість Йозефа Маркса: специфіка перетворення традицій»,

представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»)

Одним з основних рушіїв розвитку мистецтва ХХ століття, в тому числі і музики, було прагнення до постійного оновлення. Міра новизни твору мистецтва часто ставала головним критерієм його цінності. Музична наука і критика, на відміну від концертної публіки, нехтувала творами і персоналіями, що не відповідали уявленням про сучасне як про неодмінно новаторське. До таких недооцінених особистостей відноситься і фігура Йозефа Маркса, творчості якого присвячена дисертаційна робота Є. Л. Дашака. Ця робота знаходиться в руслі дедалі поширеного останнім часом погляду на розвиток музики в ХХ столітті як на надзвичайно складний багатовекторний процес, у котрому такі потужні творчі постаті, як Е. Корнгольд, С. Барбер, Дж. Менотті, С. Борткевич та багато інших, що ігнорували або навіть протестували проти новаторських пошуків своїх сучасників, складають свого роду «альтернативну» історію музики.

Отже, жодних сумнівів не викликає актуальність та наукова новизна дослідження фортепіанної спадщини композитора, чия творчість залишається в Україні *terra incognita*. Дисертант чітко і вдало окреслює об’єкт та предмет дослідження, його мету, обгрунтовано визначає основні завдання і методи дослідження. Майже повна відсутність в українському музикознавстві наукових праць, присвячених творчості австрійського композитора, зумовлює структуру роботи, в якій перший розділ та перші два підрозділи другого розділу присвячено максимально повному огляду життєвого та творчого шляху композитора, висвітленню загальних засад його творчого світогляду, а підрозділи 2.3 – 2.5, третій та четвертий розділи – власне аналізу фортепіанної творчості композитора. Також, традиційно та відповідно до вимог, робота містить вступ, висновки, список використаних джерел та п’ять додатків (включно зі списком опублікованих праць та відомостями про апробацію результатів дослідження).

В результаті складається багатогранний творчий портрет композитора, чітко визначаються та обгрунтовуються його естетичні устремління, вповні висвітлюються індивідуальні стильові риси у контексті боротьби різних напрямків і течій у бурхливому музичному житті першої половини ХХ століття. Багато уваги дисертант приділяє виокремленню характерних

національних рис у творчості композитора, що значно збагачує уявлення про австрійську музику в українському музикознавстві. Важливе практичне значення має і детальний аналіз майже усіх основних фортепіанних творів Й. Маркса. Розуміючи свою роль першопрохідника у вивченні та популяризації доробку австрійського композитора на теренах України, дисертант намічає й подальші шляхи дослідження різноманітної діяльності Й. Маркса. Так, надзвичайно важливим для музичної україністики видається вивчення зв'язків композитора з українськими музикантами, вплив його діяльності, зокрема педагогічної, на розвиток українського музичного мистецтва.

Дисертація написана на високому науковому і методологічному рівні. Є. Дашак вільно оперує категоріями і поняттями музикознавчої науки, виклад є логічним, послідовним і переконливим. Список використаних джерел містить 181 позицію (з них 64 – англійською та німецькими мовами), переважна більшість яких цитується в тексті дослідження. Утім, як будь-яке актуальне й цікаве дослідження представлена робота не може не викликати певні зауваження і запитання.

Так, безумовною заслугою здобувача є те, що він не оминає прикрих сторінок біографії австрійського композитора, пов'язаних з його взаємовідносинами з нацистським режимом. Хоча дисертант дає детальну характеристику поведінки композитора, згадуючи такі неприємні факти біографії, як підтримка націонал-соціалістичної культурної політики, співпраця і отримання нагород від нацистського керівництва, основним висновком є прикра випадковість збігу «культурно-мистецьких поглядів митця та офіційної культурної ідеології нацистів» (с. 59). Це твердження здобувач обгрунтовує зокрема тим, що щире прагнення Й. Маркса «"захистити та донести крізь темні часи високі духовні ідеали, яким він завжди слідував" постало в свідомості митця задовго до формування націонал-соціалістичної ідеології» (с. 41). Дійсно, Націонал-соціалістична партія була організована у 1919 р., а основні постулати музичної теорії композитора були чітко сформульовані, як зазначає дослідник, у 1909 р. Утім, дозволю собі не погодитися з цим аргументом, оскільки нацистська ідеологія виникла не на порожньому місці. Її витоки вбачають в германському *Völkische Bewegung* (Народному русі) кінця XIX століття, у діяльності вплинувших на Гітлера австрійських політиків Шенерера (Schönerer, 1842-1921) та бургомістра Відня Карла Люгера (1844-1910). На мою думку, питання зв'язку між естетичним традиціоналізмом та націоналізмом (зокрема і в музиці) і зародженням нацистської ідеології не може бути відкинуте як випадкове і потребує глибшого дослідження, яке стає дедалі більш актуальним у світлі нагальної

зараз потреби переосмислення російської культури з точки зору її імперськості. Очевидні аналогії між нацизмом і рашизмом, між поведінкою німецьких і російських діячів мистецтв під час вчинення їх державами нелюдських злочинів, робить таке дослідження болісним, але необхідним.

Здобувач описує різні ставлення інших дослідників до співпраці композитора з нацистським режимом, але все ж таки не формулює власну чітку позицію, схиляючись, скоріше, до виправдання Й. Маркса. Так, на с. 41 читаємо: «Е. Коймен влучно називає це (уникнення будь-якої політичної діяльності та приєднання до нацистської партії, коли це було йому вигідно – О. Б.) "хамелеоновою зміною ідеологічного забарвлення" і вважає, що такі дії роблять честь стратегічному мисленню Й. Маркса». З тексту дисертації не зрозуміло чи поділяє її автор таку оцінку відносин Й. Маркса і нацистської влади.

Також не дуже переконливим виглядає пояснення самовизначення митця як «романтичного реаліста». Цей вираз декілька разів цитується в тексті дисертації, але спробу його пояснення знаходимо тільки на с. 60, де наводяться й інші стильові атрибуції композитора дослідниками його творчості, жодна з яких (як не дивно) не містить слова «реаліст»: «пізній романтик», «пізньоромантичний імпресіоніст», «неоромантик», «постромантичний імпресіоніст», «не лише романтик, але й класик» тощо. У примітці до цитованого самовизначення композитора дисертант пояснює його так: «Очевидно, що під поняттям "реалізм" Й. Маркс мав на увазі здатність мистецтва відбивати навколишній світ у високодуховних образах: "Саме тому, що життя багато в чому завдячує реальному світу, людина шукає притулку у мистецтві і знаходить його у високій духовності, яка споглядає Вічність і втішає людську душу"». Втім, уважно вчитуючись у наведену цитату, я не знаходжу тут цілком «марксистське» (але від іншого Маркса) розуміння мистецтва як відбиття навколишньої дійсності. Скоріше, навпаки – очевидним є протиставлення реального життя і мистецтва, яке покликане втішати через споглядання Вічності. На жаль, мої спроби відшукати цю цитату з метою ознайомитися з оригіналом, не були успішними, оскільки в англомовному інтернет-джерелі, на яке вказує бібліографічне посилання, аналог цитати знайти не вдалось. Тому прошу Євгена Леонідовича пояснити більш розлого, без апелювання до поширеного на пострадянському просторі, але досить спрощеного розуміння мистецтва як відображення дійсності у художніх образах, що саме міг мати на увазі Й. Маркс, називаючи себе «романтичний реаліст».

Не зовсім вдалою, на мою думку, є назва другого розділу дисертації «Основи творчого методу композитора і його фортепіанна складова». По-

перше, у цьому розділі та його висновках не дається, як можна було б очікувати, чітка характеристика саме творчого методу композитора. Дисертант обмежується цитуванням образного та багатозначного твердження Л. Неболюбової, що «феномен романтизму» сприймався «і як стиль, і як метод…» (с. 61), цитуванням самого Й. Маркса, який досить зверхньо ставиться до «старанних вправ в технологічних методах» (с. 69), та побіжно (в дужках) відмічає, що «контрастне співставлення невеликих розділів є чи не основним методом розвитку в опусах Маркса» (с. 74). Тільки у загальних висновках дисертації на с. 209 знаходимо досить опосередковане визначення творчого методу композитора як «відображення "діалогу з традицією", шанобливого погляду сучасника в мистецьке минуле».

По-друге, словосполучення «його фортепіанна складова» у назві другого розділу вочевидь означає фортепіанну складову творчого методу композитора. Слід визнати, що це досить незвичне поняття і воно у дисертації зустрічається лише один раз, саме у назві другого розділу. Мабуть дуже близьким за значенням до цього поняття, або ідентичним йому, є вираз «фортепіанний творчий метод». Його ми зустрічаєм у дисертації два рази: на с. 19 одним із завдань дисертації вказано «охарактеризувати еволюцію фортепіанного творчого методу», а на с. 210 у Висновках зазначається, що в дисертації «окреслені етапи розвитку фортепіанного творчого методу Й. Маркса». Мушу зізнатися, що це перший раз, коли я зустрічаюсь з поняттям «фортепіанний творчий метод» або будь-який інший «інструментальний творчий метод» (наприклад, скрипковий, кларнетовий тощо). Досить поширений в англійськомовній спеціальній літературі вираз «piano method» означає певну методику навчання гри на фортепіано. Звісно, що в дисертації це поняття використовується в зовсім іншому сенсі. В контексті роботи я його розумію як метод створення музики саме для фортепіано, а не для якогось іншого інструмента. В зв’язку з цим виникає декілька запитань: 1) Чи правильне моє таке розуміння поняття «фортепіанний творчий метод» («фортепіанна складова творчого методу»), яке є ключовим для роботи, оскільки згадується у таких важливих її місцях, як завдання, висновки та назва одного з розділів? 2) Враховуючи що цей термін («фортепіанний творчий метод») є доволі незвичним та, принаймні, не є вельми поширеним у вітчизняному музикознавстві, чи може дисертант надати його точніше визначення? 3) Чи дійсно дисертант вважає, що при створенні музики для різних інструментів у композитора змінюється творчий метод? Я маю на увазі не розуміння специфіки того чи того інструмента, прийомів виконання, письма та всього того, що складає професійні композиторські знання та навички. Я маю на увазі те глибинне розуміння творчого методу, яке дисертант виявляє у

вищенаведених визначеннях на с. 61 та на с. 209. Тобто, якщо, наприклад, для фортепіанного творчого методу визначальним є «діалог з традицією», чи залишається він таким і для скрипкового (кларнетового) творчого методу. Якщо так, то в чому тоді буде різниця між різними «інструментальними творчими методами»?

Насамкінець зазначу, що висловлені зауваження, запитання й побажання ні в якому разі не зменшують цінність роботи, а навпаки, викликані її високим науковим рівнем та свідчать про її актуальність й дослідницьку перспективність. Враховуючи те, що дисертація Є. Л. Дашака «Фортепіанна творчість Йозефа Маркса: специфіка перетворення традицій», представлена до захисту за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»), відповідає всім установленим вимогам, має високу наукову цінність, новизну й актуальність, вважаю, що її автор заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент,
в.о. завідувача кафедри
спеціального фортепіано № 1
НМАУ ім. П.І.Чайковського **Безбородько О.А.**