

В І Д Г У К
офіційного опонента дисертації
Деоби Сергія Андрійовича
«ДЕБЮССІЗМ ЯК СКЛАДОВА
МОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ»
на здобуття наукового ступеня «доктор філософії»
за спеціальністю **025 «Музичне мистецтво»**
галузі знань **02 «Культура і мистецтво»**

Модерністська культура зламу XIX–XX століть залишається одним із найдинамічніших об'єктів сучасного гуманітарного наукового дискурсу. Постать Клода Дебюссі традиційно розглядається крізь призму музичного імпресіонізму, проте масштаби його впливу на світовий художній процес виходять далеко за межі одного стильового напрямку. Феномен дебюссізму, який автор дисертації справедливо визначає як персонально-стильове та соціокультурне явище, досі не мав цілісного монографічного обґрунтування в українському музикознавстві. *Актуальність* рецензованої роботи зумовлена необхідністю переосмислення композиторської спадщини К. Дебюссі як наднаціонального інтегратора модерністської парадигми. Автор дисертації пропонує продуктивний вихід із вузькотехнологічного аналізу музичної мови у площину широкого культурологічного та компаративного аналізу. Це дозволяє вписати дебюссізм у глобальний контекст формування /«конструювання» художньої спадщини XX століття.

Наукова новизна дослідження Сергія Андрійовича Деоби є вагомою та репрезентована низкою науково аргументованих позицій. Уперше у вітчизняній науці феномен дебюссізму експліковано не лише як композиційно-технологічну систему, але й як масштабне соціокультурне явище у просторі модернізму. Автор дисертації розглядає цей феномен музичної культури як сформований внаслідок життєдіяльності геніального митця, нерозривно пов'язаний із його ім'ям та повністю ним визначений.

Для європейської культури досить характерною є ситуація, коли ім'я творця перетворюється на глобальний бренд, що асоціюється із суспільно значимим творчим явищем. З часів античності існує практика додавати суфікс «-іσμός» («-ізмос») до імен видатних діячів для окреслення кола їх послідовників (відразу спадає на думку «платонізм»). Пізніше цей суфікс став маркером церковних розколів («кальвінізм») і, нарешті, у XIX столітті ця модель номінування тих чи інших глобальних зрушень у культурі перетворилася на універсальний мовний штамп для визначення авторської системи або культу (бонапартизм, марксизм, фрейдизм, вагнеризм тощо). Але не будь-якої, а саме такої, що надає потужний вектор для оновлення,

прокладаючи річище для ствердження певних ідей, світогляду, стилю мислення, манери викладу думок, письма, навіть цілої історичної епохи. Зрозуміло, що умовою впровадження такого рівня визначень стає потужність декларованих системою концептів, які заряджають енергією змін подальший рух історії.

Відомий письменник-фантаст Айзек Азімов розглядав здатність давати імена об'єктам навколишнього світу як фундаментальну рису людського пізнання. Це – головна місія людини у Всесвіті, що веде до перемоги над хаосом буття через класифікацію, переводячи його із стану невизначеності у поле розуміння. С. А. Деоба у своєму дисертаційному дослідженні хоч і не винайшов нове «ім'я» для впорядкування безмежного простору музичного модернізму, але опрацював існуючий концепт «дебюссізм» як генеральне поняття музичної історії. А значить, перевів його із площини конкретної біографії одного композитора у категорію широкого історико-культурного та теоретичного узагальнення. Дебюссізм у дисертації постає як універсальна модель музичного мислення кінця XIX – XX століття, яка знаменує перехід від романтизму до модернізму, задаючи новий рівень свободи мистецького самовираження.

Концепт «творчої свободи» став осердям сконструйованої С. А. Деобою системи дебюссізму: «...чи не найважливішою його властивістю є пошук свободи: індивідуальної, стильової, громадянської» (с. 74).

Дисертант встановлює обсяг поняття «дебюссізм», не обмежуючись творчістю К. Дебюссі, а охоплюючи колосальний масив музичних явищ (численних французьких наслідувачів-«дебюссістів», бути лідером яких прирекла композитора суспільна думка; стилістику його великих сучасників, течії в національних композиторських школах тощо). Разом з цим у дисертації детально розглянутий багатовимірний спектр цього поняття, його змістовне наповнення та властива йому сукупність істотних\абстрагованих ознак (7 позицій).

Дисертантом запропонована власна історична періодизація експансії дебюссізму в музичній культурі із розподілом на прижиттєвий та посмертний етапи існування, що унаочнює динаміку трансформації персонального стилю в загальнокультурну парадигму. Хронологічні межі присутності дебюссізму у композиторській практиці, за думкою дослідника, принципово відкриті, адже формування та яскрава авторська маніфестація цієї унікальної композиторської системи, пов'язаної із античною міфологією, екзотизацією контенту та поетикою тиші в «опері станів та напіввисловленого» сягає кульмінації ще за життя митця, коли формується «інтенсивний дебюссізм» – тотальна мода та масове копіювання стилю, який виходить на міжнародну

арену. Дисертант пов'язує розширення території впливів композитора з його європейськими гастролями, втім, на мій погляд, більшою мірою цьому сприяло саме постійне перебування митця у фокусі суспільної уваги в Парижі – тогочасній столиці світового мистецтва, куди прагнула потрапити талановита молодь з усього світу. Після 1918 року дебюссізм активно асимілюється («успадкоковується») світовою музикою – від авангарду ХХ століття до сучасного кінематографічного ембієнту, посідаючи ключове місце у системі понять історичного і теоретичного музикознавства.

С. А. Деоба детально простежує процес переходу «дебюссізму» від персонального стилю до стадіальної форми мислення, структуруючи його за трьома рівнями: рівень *персонального здобутку* (індивідуальна авторська концепція мистецтва – суб'єктивна реакція композитора на пізній романтизм та тотальне домінування «вагнеризму»), рівень *рецепції*, коли мистецьке середовище сприймає цю авторську систему як здатну виразити світовідчуття людини модерну, яка резонує із кризою раціоналізму та поетикою символізму, та рівень *стадіальної форми* («загальник» епохи модернізму), яку в той чи інший спосіб засвоїли майже всі ключові фігури модернізму. Це той момент, коли персональний комплекс виразних засобів починає функціонувати як загально прийнятий інструментарій культури, формуючи об'єктивну історичну стадію розвитку музичного мислення, без засвоєння якої рух і до радикального авангарду ХХ століття, з його сонорно-спектральними експериментами, і до конструктивних моделей неокласицизму, і до модерно сприйнятої національної автентики, і до симбіозу з елітарними прошарками академізованого джазу виявився б заблокованим.

Особливо акцентована у дисертації вагомість соціокультурних комунікацій та міжособистісних зв'язків К. Дебюссі як рушійної сили поширення новітніх ідей модернізму. У центрі уваги природно опиняється вузол «*зв'язків–ротистояння*» Вагнера і Дебюссі, які «дійсно відбилися у засвоєнні ними здобутків символізму, що вкупі з імпресіонізмом став визначальним стильовим маркером раннього періоду музичного модернізму» (с. 102). Спостерігаючи, як «взаємовідштовхують ідеали одне одного», С. А. Деоба здійснює справжнє наукове відкриття, вирішуючи, що у дослідженні можна «розглядати опозицію “вагнеризм – дебюссізм” як співставлення рівноцінних і типологічно споріднених культурно-музичних феноменів, які з'явилися за близьких умов та еволюціонували на основі близьких закономірностей» (с. 110). Такий ракурс суттєво оновлює уявлення про історичні процеси у музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століття, розкриваючи базову онтологічну антиномію західної музики, яка не одне

століття у Франції просувалася вперед шляхом суперечок («кварелей») між питомо Своїм і будь-яким Іншим.

Методологічна база дисертації відзначається комплексністю та системністю. Автор коректно поєднує історико-культурний, компаративний, семіотичний та стильовий методи. Джерела дослідження (нотні тексти, епістолярій, мемуаристика, критичні розвідки, публіцистика) є репрезентативними та добре верифікованими. Наукові положення логічно випливають з аналітичного матеріалу, а висновки розділів є чіткими й аргументованими.

Позитивно оцінюючи загальний високий рівень дисертації, хотіла б запропонувати загальні **питання для дискусії**:

1. Чи варто називати «дебюссізмом» (або будь-яким апелюючим до конкретної персони «-ізмом») тематизацію імені митця або назв його творів у полі культури, де немає, як, скажімо, у музичному фрагменті І. Стравінського, копіювання авторського письма К. Дебюссі або властивих його музиці атрибутів (невловимості, плинності, «екзотизму», «красномовного мовчання» тощо)? Інакше кажучи, чи доцільно поширювати поняття «дебюссізм» на прийоми цитування або алюзії та меморіальні присвяти, коли власне ім'я французького композитора і назви знакових його творів трансформуються у самостійні культурні знаки, самодостатні категорії, наскрізні теми та смислові матриці, що вбудовуються у культурний код актуального мистецтва (не лише модернізму)?

2. Серед багатьох композиторів, які вдало скористалися здобутками дебюссізму, можна назвати Дж. Енеску. Він безпосередньо застав розквіт першого етапу дебюссізму під час свого навчання та життя у Парижі. Яку саме функцію для таких представників національних композиторських шкіл, як Дж. Енеску, виконував комплекс прийомів, запозичених з творчої лабораторії Дебюссі? Чи не постає їх творчість і культурна діяльність під знаком іспанського, румунського, угорського, польського, чеського, українського «екзотизму» як епігонство, різновид того самого горезвісного «псевдобебюссізму»? Як саме кваліфікувати їх спроби засвоєння запропонованих К. Дебюссі *стадіальних музичних ідіом*? Це – подолання провінціалізму, засіб модернізації національної музичної мови чи спротив «епохальному дебюссізму» (захист власного художнього суверенітету)? Врешті решт, коли дебюссізм втрачає інноваційність і перетворюється на шаблон, на яких підставах він експлікується у культурну спадщину: як

«місце пам'яті», як канон, як класика, як традиція, як тренд, мейнстрім або об'єкт деконструкції?

Загалом текст дисертації не викликає принципових заперечень. Він чітко структурований, логічно викладений, бездоганно оформлений та написаний яскравою літературною мовою. Праця свідчить про високу культуру наукового мислення та ерудицію дисертанта, взірцеве ставлення до технічних стандартів академічного тексту. У дисертації добре опрацьований та упорядкований науково-довідковий матеріал, ґрунтовно представлено корпус наукових праць, присвячених широкому колу проблем. Аналітичні викладки автора ретельно унаочнені інформативними схемами (таблицями) та нотними прикладами.

Жодним чином не применшуючи наукову цінність дисертації, її оригінальність та довершеність, запропоную насамкінець кілька своїх вражень, міркувань і спостережень, які виникли внаслідок вивчення дисертації. Спрямований на подальшу перспективу розвитку авторської концепції, цей **суб'єктивний коментар** стосується окремих деталей викладу і специфіки осмислення надзвичайно цікавого матеріалу. А саме: подекуди в тексті дисертації трапляється надмірне захоплення загальнокультурологічним описовим контекстом – це дещо нівелює суто музикознавчий, технологічний аналіз трансформації композиторського письма. Досить ризиковано сприймається розділення понять справжнього «дебюссізму» як глибокої художньої рецепції та «псевдобебюссізму» (с. 57; за Барбарою Келлі) як поверхневого епігонства – між ними, на мій погляд, проходить така тонка межа у нотному тексті, що суто технологічний аналіз окремих засобів виразності не завжди дозволяє провести чітку демаркаційну лінію між індивідуальним відкриттям та його стилістичною реплікацією (яка, до речі, не виключає художньої цінності). Для мене так і залишилося не вповні з'ясованим питання: виникнення «дебюссізму» стало результатом цілеспрямованої стратегії паризьких критиків і видавців (соціальний рівень) чи це була стихійна відповідь складної епохи «між катастрофічною поразкою Франції у 1870–1871 роках та її ж катастрофічною перемогою у 1914–1918 роках» (Дж. Барнс. «Людина у червоному халаті»), яка потребувала нового звукового маркера у сутінках вагнеризму.

Далі. Поява поняття «культурна спадщина» датується у дисертації 1970-ми роками. Дійсно, у цей час активізувалися наукові розвідки з цієї проблематики, але сам термін *cultural property*, як відомо, вперше у світовій практиці офіційно був впроваджений у 1954 році під час підписання Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту.

Після руйнувань Другої світової війни був потрібний єдиний «парасольковий» термін, який об'єднав би розрізнені поняття: пам'ятки архітектури, твори мистецтва, археологічні зони тощо. Раніше культурна спадщина (в італійських офіційних перекладах *bene culturale*) потребувала інвентарних списків, внесення до нормативних актів, куди потрапляли «художні об'єкти» та «природні красоти». При цьому викликала занепокоєння не лише неповнота та застарілість критерію, заснованого на переліках, але й естетизуюче розуміння культурної спадщини, розглянутої як статичний, інертний об'єкт, байдужий до перебігу часу. Тому в Італії комісія Франческіні у своїй «Декларації 1» (1964–1967) визначила, що «культурною спадщиною є все те, що становить матеріальне свідчення, яке має цивілізаційну цінність» (італ. «ogni bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà»). У подальшому це визначення («свідчення про цивілізаційну цінність») стало загальноприйнятим. Між тим, у сучасних дослідженнях дебюссізму, в тому числі й у згаданій в дисертації праці Джейн Харрісон (2011 р.) продовжує своє існування ідея інвентаризації дебюссізму, яка, здається, була доведена до останньої межі, тому дуже перспективним у порівнянні з цим постає запропонований С. А. Деобою проблемний ракурс, в аспекті якого чітко фіксується «цивілізаційна цінність» спадщини К. Дебюссі, і не лише композиторської...

Цілком підтримуючи наголошену у дисертації «фавноцентричність» дебюссізму, що «відбивала глибинну архетипну настанову, а поза тим слугувала поштовхом для інших композиторів, які перейняли естафету міфологічного екзотизму у Дебюссі» (с. 129), долучу зразок його рецепції: п'ятичастинний фортепіанний цикл, який згодом став симфонічною поемою «Пан» Вітезлава Новака за однойменним романом Кнута Гамсуна. Згадка про це важлива, оскільки саме з Новаком пов'язана діяльність Львівської Празької школи та вдалі спроби засвоєння дебюссізму її членами – українськими композиторами.

Наостанок припущення: вибір композиторів для створення меморіальної збірки «Tombeau de Claude Debussy» (1920), блискуче охарактеризованої у третьому розділі дисертації, був суто політичним рішенням Анрі Прюн'єра, продиктованим наслідками Першої світової війни. І це не тільки антигерманський синдром і данина національній позиції самого Дебюссі, але й символічне представництво союзників Франції у війні. Виключенням був хіба що угорець Б. Барток – формально громадянин ворожої Австро-Угорської імперії. Проте його включення в паризьку збірку Анрі Прюн'єра було можливим, оскільки Угорщина стала окремою країною, а сам Барток сприймався як незалежний митець, далекий від німецького милітаризму. Без

урахування прагматики коло авторів могло бути іншим. Цей резон був більш важливим, ніж діагностування ознак дебюссізму у творчості того чи іншого композитора.

Отже, підводячи підсумок, зазначу, що дисертаційна робота **«Дебюссізм як складова модерністської культурної спадщини»** за своїм науково-теоретичним рівнем, актуальністю, новизною та практичним значенням отриманих результатів повністю відповідає вимогам Порядку присудження ступеня доктора філософії, затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України, та вимогам Міністерства освіти і науки України, що висуваються до дисертацій на здобуття наукового ступеня PhD. Основні положення оригінальної наукової концепції дисертанта висвітлені у публікаціях, три з яких вийшли друком у часописах, внесених МОН України до списку «фахових». Апробація результатів дослідження відбулася у рамках міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій протягом останніх чотирьох років; окремо відзначу практичну апробацію, здійснену автором дисертації у процесі підготовки концерту-презентації збірки *«Tombeau de Claude Debussy»* 24–25 листопада 2018 року в Національній музичній академії України. Ініціатором, організатором проєкту та одним із виконавців був автор цієї дисертації **Сергій Андрійович Деоба**, який безумовно заслуговує на присудження **наукового ступеня доктора філософії** за спеціальністю 025 *«Музичне мистецтво»* галузі знань 02 *«Культура і мистецтво»*.

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

Ірина Драч