ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Гончара Олексія Юрійовича**
«“НОВИЙ БАЙРОЙТ” У РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВІ ІСТОРИЧНИХ ЗМІН»
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

На с. 175 своєї дисертації О. Гончар застосовує поняття augmented reality – «доповненої реальності», як такого специфічного явища, що дозволяє продовжувати й розширювати певні предметні осередки, тим самим сприяючи виявленню їх головного смислу й призначення. Це, на перший погляд, маргінальне та побіжне зауваження виявляється «підказкою»-ключем до ідеї та концепції його власного дослідження, що очевидно *прагне відновити – відбудувати – історичну дійсність знаменитих байройтівських оперних фестивалів* таким чином, щоб вони постали важливою, необхідною частиною сучасної культурної реальності – «доповнили» її, стали супутниками еволюції сучасної європейської музичної культури в її найбільш складних та, водночас, витончених, взірцях.

Матеріал дисертації О. Гончара дозволяє переконуватись в унікальній природі та історичній ролі усіх театральних ініціатив Р. Вагнера – від задуму ним оперної композиційної реформи до побудови, матеріальної організації спеціального простору та приміщення (приміщень) задля абсолютизації – з усіх боків – авторських оперних ідей.

Саме тому «байройтський фестиваль» є достойним й вимогливим предметом наукового дослідження, адже він став знаряддям створення одного з найбільш елітарних, водночас широко відомих та масово прославлених осередків світової культури; цей *фестиваль постає хронотопічною основою унікальної авторської оперної міфопоетики* – тобто стає потужним гарантом збереження й трансляції у часі «авторського міфу» – як не лише «міфологічної царини оперних персонажів», а і міфу про митця,

самим Вагнером (включаючи, звісно, музичне діяння його опер) та його родиною створеного.

Шлях байройтського фестивалю в історичному часопросторі, при якому, власне, змінюється саме час, а простір настійливо зберігає свої складові та функції, навіть своєрідно протистоїть історично-часовим змінам – постає *головним предметом* дисертаційного вивчення О. Гончара. Причому титульне поняття – міфологізоване ім'я – «Новий Байройт» – постає подібним до концептуальної метафори, навіть символізується, адже поєднує у собі реальне та віртуальне, історично здійснене та передбачуване-наступне, унікальне особистісне – та культурну універсалізацію.

До історико-фактичного «Нового Байройту» дисертант добирається лише у третьому, заключному, розділі роботи, а стосовно матеріалу двох перших розділів вираз «Новий Байройт» набуває дещо утопічного відтінку, бо вказує на домінуюче, впродовж усього періоду існування Фестивалю, прагнення дійти до найкращої, найдосконалішої форми оперної постановки – максимальної реалізації авторського вагнерівського «бачення-уявлення» вистави, яке передається, як найдорожча спадщина, від одного покоління вагнерівської родини до іншого, але завжди залишається *саме сімейною святинею.*

Прокладені у дисертації дослідницькі траєкторії є розгалуженими в історичному та теоретичному напрямах, дозволяють поєднувати теоретично-концептуальні позиції та життєво-творчі кроки самого Ріхарда Вагнера в єдине діяльнісне ціле з буттям й працею його дружини та дітей. О. Гончар робить методичний наголос на праксеологічному підході, тобто оцінює як пріоритетний практичний досвід самого Вагнера, також європейських оперних театрів відповідної доби, зі спеціальною зупинкою на будівництві «Фестшпільхаузу» та на організації тих перших фестивалів, до яких встиг долучитися композитор безпосередньо (фестивалі 1876 та 1882 років).

Явище «фестивальної діяльності», що виявляє охоронно-консервативну та реформаторську тенденції, в залежності від особистісних позиції

представників (представниць) сім'ї Вагнера та запрошених ними митців (режисерів та диригентів), виявляється багатоскладовим та «нерівномірним», причому це найбільше залежить, як справедливо зазначає дисертант, від «екстра-музичних елементів», під якими розуміються позахудожні обставини, але також і такі художні чинники, що входять до оперної форми з боку її візуального та суто технологічного боків.

Окрім цього, «до екстра-музичного» змісту фестивалю входять і певні соціокультурні ідеологічні настанови, що, будучи пропущеними, переломленими крізь особистісні творчі ініціативи, здані змінювати не лише контекст проведення фестивалів, а й *текстові параметри оперних постановок*.

Тому до передумов *інноваційних знахідок* дисертанта варто віднести встановлення відповідності між «кардинальними змінами постановочної традиції» та певними запитами соціоісторичного середовища, зокрема намаганням «очиститися» від деяких політичних подій минулого (в першу чергу 30–40-х років XX століття), тобто *встановлення взаємозалежності між життєво-прагматичною та художньо-смисловою реальностями*. Іноді саме з боку останньої, тобто з боку художніх запитів оперних постановок, приходили ідеї, що змінювали дійсно-звичаєве сприйняття… (прикладом слугують характеристики творчих позицій А. Аппіа).

Не менш показовою щодо *новаційних рис* методології та предметної сфери роботи є *поглиблене вивчення біографічних праць*, тобто індивідуально-особистісний підхід, розрахований на системне виявлення відносин в родині Вагнера впродовж декількох поколінь, тобто в історичній динаміці, також в залежності від соціополітичних обставин.

Відтак хронотопічний підхід, в єдності його історичних та особистісних чинників, стає провідним напрямом розвитку дисертаційного дискурсу. Це дозволяє не лише «дати характеристику періодам фестивалю та діяльності його керівників», «розглянути особливості постановок та методів їх реалізації», як це зазначається у постановці завдань дослідження, а й

поставити запитання про «відмінності *стильового втілення*» оперних постановок в різні історичні періоди, простежити «зміни мистецько-*стильових засад* фестивалю», дотримуючись певного хронологічного порядку…

Щоправда тут відразу виникає питання, наскільки широко та наскільки *конкретно «прицільно»* розуміє О. Гончар *категорію стилю* – щодо оперної діяльності з її неминучою багатоскладовістю, художньо-мовною синтетичністю.

Подальший виклад матеріалу впродовж усіх розділів дисертації переконує в тому, що дана категорія належить, скоріше, до «екстра-музичного» рівня, хоча генерується з вивчення філософських й художньо-естетичних поглядів Р. Вагнера, з його ідеї «цілісного мистецького твору» (Gesamtkunstwerk) (див. с. 26 дис.), тобто з міфотворчих художніх утопій німецького майстра, що з типово пізньоромантичних еволюціонують убік експресіоністичних.

Враховуючи те, що О. Гончар в оперному методі Вагнера (та його теоретичних пролегоменах) виявляє *пошук того мистецького ідеал*у, який вбачається «у давньогрецькій театральній традиції й орієнтується на її відродження у тому вигляді, як це досягалося в умовах XIX століття», пошук *нової «високої символики»*, здатної транслювати глибинність античного етосу, доречним видається залучення поняття про трагічний катарсис (особливо орієнтуючись на міфологічне підгрунтя античної практики «очищення»). Але О. Гончар обирає інший ракурс розгляду стильових засад оперно-фестивальної діяльності, відходячи від високої художньої (міфопоетичної) героїки до *мережі родинних відносин*, до тієї життєвої дійсності, що переростала у *мистецьку атмосферу* – комунікативне середовище, у котрому народжувались стильові оперні ідеї.

Таким чином, «опероорієнтована життєтворчість» (варто було б пригадати у зв’язку з поняттям життєтворчості ім’я Н. Савицької), транслюючись від Р. Вагнера членам його родини, переростаючи у певні

практичні форми, утворювала *єдине стильове живильне середовище для різноманітних фестивальних проектів,* необхідними константами яких залишались партитури вагнерівських опер. Якою мірою на це середовище впливала музична мова композитора – найголовніший для нього спосіб художньої символізації – про яку дисертант пише (на с. 33) як про створену «вольовими зусиллями», «нову» та «унікальну», як засіб втілення «досконалої музичної драми» – ідеалу «мистецтва майбутнього» (див. с. 35 дис.)?

Не відповідаючи прямо на це запитання, О. Гончар перемикає увагу з музично-мовного начала феномена оперності на принципи оформлення сценічного простору, які Вагнер «вважав доречними для реалізації музичної драми», тобто на сценографію, що «максимально розкриває сюжет твору», дає змогу створення «максимально повної ілюзії», тобто буквального втілення міфологічної образності, стосовно якої музичні характеристики, зокрема система лейтмотивів, виявлялися «додатковим джерелом предметної насиченості» (див. с. 41-42).

З іншого ракурсу, розглядаючи «живописний принцип декорацій, який саме в опері найбільш яскраво виявляв активне значення сценічного оформлення у формуванні зорового образу вистави», дисертант відзначає його активне стильове значення (див. с 52 і далі). Таким чином, у дисертації формується *розширено-узагальнююче розуміння оперного стилю*, як такого, що відповідає синтетичній природі оперного твору – у його діяльнісно-динамічному втіленні, тобто у сценографічному вирішенні-діянні, розпочинаючи саме з цієї, найбільш помітної та ефективної, *візуальної художньо-мовної сторони*, тому з домінуванням режисерської складової у «виконавській формі» оперного твору.

Дуже красномовним у цьому сенсі постає наступне спостереження О. Гончара (яке перегукується з думками інших, цитованих ним, авторів) щодо відповідності постаті Вагнера добі становлення «режисерського театру», причому, серед інших, ця постать сприймається, оцінюється як одна

з найбільш передових та впливових, включаючи навіть медіа-засоби… (див. с. 56 й далі).

Це дозволяє знаходити і особливий «вагнерівський режисерський метод», котрий «вимагає від виконавця глибокого драматизму гри, здатності на новому рівні взаємодіяти з музичною складовою вистави, запропонованим оформленням сцени та сценічними засобами» (с.57).

«Вагнерівський режисерський метод» стає у тексті дисертації другим за значущістю, після «Нового Байройту», *наскрізним та інтегративним поняттям,* яке, набуваючи різних оцінних концептуальних модусів, концентрує навколо себе увесь головний наративний, подієво-фактологічний та інтерпретативно-аналітичний матеріал дослідження,

У цьому сенсі дослідження О. Гончара є надзвичайно деталізованим та ретельно виконаним, не пропускає жодної важливої дати та постановки, збирає усі суттєві кількісні показники та індивідуально-життєві хронологічні віхи, іноді навіть перетворюється на таку собі «музикологічну сагу про родину Вагнерів», включаючи деякі драматичні й навіть трагічні моменти сімейної історії. **З**окрема, високо оцінюючи роль дружини Вагнера, автор відзначає, що «Козіма провела п’ятнадцять фестивалів, здійснивши шість самостійних постановок. За роки її керівництва відбулось 220 вистав», а це є досить високим показником, враховуючи відносно обмежений термін її керівництва… (див. с. 96 та деякі інші)

Також вельми продуктивним, хоча також відносно недовгим, постає так званий «період Зігфгіда», сина Р. Вагнера, що провокує до виокремлення питання про «диригентський корпус Байройту і розповсюдження виконавських принципів вагнерівських партитур» (див. с. 104), претендуючих на довершене втілення вагнерівських ідей та творів. У цьому підрозділі дослідження (2.3) виникає огляд – справжня панорама – диригентських імен **(**Ганс Ріхтер, Герман Леві, Фелікс Моттль, Антон Зайдль, Карл Мук, Франц Байдлер, деякі інші), яка дозволяє засвідчувати зростаючу світову популярність фестивалю, хоча твердження дисертанта, що «саме ці

диригенти заклали основи виконавських традицій, які потім будуть продовжені наступним поколінням виконавців XX століття» сприймається як формально-риторичне, тобто не отримує подальшої верифікації (див. с. 117).

Значно глибше та послідовніше розкриваються у тексті дисертації «реформаторські ідеї А. Аппіа, який бере «за вихідну точку живого актора» й створює «бачення спектаклю» у лінії «актор+музика-простір-світло-живопис», коли «простір був заданою константою відповідно до живописного вирішення» (див про це с. 124).

Не побоявся О. Гончар торкнутися й такої гострої теми, як вплив ідей Р. Вагнера на Гітлера та зворотній вплив ідеології фашизму на долю родини Вагнерів, дотримуючись, таким чином, вимог об'єктивного історичного аналізу та враховуючи залежність окремих людських особистостей від потужних ідеологічних впливів. Втім дана тема не заважає дотримуватися головного напряму дисертаційної розвідки, а саме – вивчення та теоретичногоу обгрунтування долі вагнерівського фестивалю у суперечливих історично-часових обставинах.

Найбільша увага до окремих постановок виникає, як видається, у третьому розділі роботи, тобто вже у найближчому до сучасності стильовому часовому вимірі, до якого виявляється причетним і автор дисертації. Інакше кажучи, цілком закономірно, найбільш послідовно та інтерпретативно-поглиблено представлені ті оперні постановки, які «автор дисертації бачив власними очима, включаючи трансляції з фестивалю, що останніми роками, зважаючи на особливості функціонування мистецтва в умовах пандемії та інших соціальних потрясінь, стали частиною мистецької політики багатьох театральних інституцій» (див. с. 169). Це постановки «Парсіфаля» Еріка Уве Лауфенберга та «Тангойзера» Тобіаса Кратцера.

Кульмінаційним моментом третього розділу дослідження постає спроба визначити стиль «Нового Байройту» (знову ж таки виходячи зі сценографічних режисерських поглядів та потреб, див. с. 154-155), тобто перехід до оцінки сучасного стану й долі «фестивального дива» Ріхарда

Вагнера; зокрема, це запрошення французької групи постановників, П. Булеза та П. Шеро, які, на думку дисертанта та інших авторів, буквально втілили переконання Вагнера в тому, що «національна приналежність не має ніякого значення (див. с. 164-165 й д. ін.).

Що стосується «виконавської традиції сьогодення», яку О. Гончар також повязує саме з «особливостями режисерських інтерпретацій сюжетів», то вона постає гранично технологізованою та такою, що перетворює оперний текст на новий інтермедійний художній простір, візуальні складові якого дещо відсторонюють не лише від способів музичного інтонування, але й від вихідних семантем словесного матеріалу.

Як пише дисертант: «Останнім часом режисери вдаються до все більшої трансформації образів та тем творів, поринають у більш тонкі іронічні посилання на політичні теми, а пальму першості перехопили актуальні для сучасного суспільства теми рівності і соціальної взаємодії, які по-різному трактуються постановниками. Масштабність і багатоплановість вагнерівської спадщини прекрасно дозволяє знаходити лінії зіткнення з гострими питаннями нового історичного часу» (с. 185). І це твердження цілком слушне й справедливе, але виникає питання, якою мірою це змінює характер й смислове призначення *музичного звучання і сприйняття*?

Взагалі, головне та майже єдине *зауваження*, яке виникає впродовж усієї праці О. Гончара, це певні недомовленості щодо ролі, змін, образного впливу *музичного матеріалу* – цього провідного компоненту опери, зокрема вагнерівської; тому поза увагою дослідника залишаються і імена тих співаків – виконавців головних партій в оперних творах Вагнера, які вплинули на долю фестивалю в Байройті не менше, аніж його організатори-«влаштовувачі» та режисери-постановники; тому зовсім невисвітленим залишається й вагнерівський вокальний виконавський стиль, зокрема феномен вагнерівського або героїчного тенора тощо…

Наприклад, на с. 87 роботи, О. Гончар зазначає, що «основне місце у тематичній структурі "Парсіфаля" займають мотиви, що узагальнюють

психологічні стани (розпач, безвихідь тощо)…<…>…Це дозволило композитору відійти від предметності та персоніфікованості, що досить рельєфно прописана у «Персні» та досягти атмосфери сакрального дійства, де містично-релігійному переживанню надано центральне місце у розгортанні дії – від не усвідомлення ритуалу до прозріння та звершення того, що не було доступно членам братства: повернення реліквії та відродження його ритуалів». Але у цій характеристиці оперного тексту не згадується його важлива музична – мелодійна, навіть полімелодійна складова, як є визначальною для художньої мови пізніх опер Вагнера; це особливо дивно, коли йдеться про характер переживання...

Також стосовно діяльності Віланда Вагнера, у роботі відзначалося, що він прагнув перетворювати «характери драматичних людей та богів на носіїв символів, деперсоналізуючи образ…; …в результаті його сценографічної роботи глядач бачив сценічний простір, де майже не було місця виражальним засобам сценографії та предметного наповнення. Саме музика ставала головним носієм ідей та смислів, а світлове вирішення та гра актора, у своєму поєднані створювали символічне полотно твору» (див. с. 160). Але, знову ж таки, не знаходимо, здавалося б, очікуваної, спроби дисертанта виявити спосіб (тип) взаємодії між візуальними та музичними (музично-поетичними) чинниками оперної композиції у її динамічному сценічному розгортанні.

Зрозуміло, що дисертант дуже зосереджений на загальних зовнішніх, що перероджуються на внутрішньо-інституціональні, чинниках формування й існування у часі байройтського фестивалю, а це потребує охоплення величезного обсягу матеріалу та особистих імен, дискурсивного поєднання їх таким чином, щоб перетворити біографічний та фактологічний профілі у вивченні вагнерівських Фестів на контекстуальні художні, тобто надати їм мистецтвознавчих оцінок…. Звідси – головні міркування й запитання опонента стосуються саме цієї дослідницької інтенції.

Так, бажано, як один з висновків, все ж таки уточнити, який з основних періодів – етапів розвитку – вагнерівських Фестів можна вважати

визначальним саме для «Нового Байройту» – такого, який збереже своє значення й призначення унікального мистецького осередка у майбутньому. Не зайвим видається запропонувати більш чітку заключну підсумкову типологію різновидів «вагнерівської» байройтської режисури та сценографії, особливо враховуючи перехрещення певних способів постановки опер з тими процесами, що відбуваються сьогодні у світовому оперному просторі, тобто є загально-притаманними оперній театральній дійсності…

Виходячи з тексту роботи, головна історії байройтського фестивалю, як унікального мистецького явища, розгортається як, переважно, режисерсько-постановочна, тобто історія вагнерівської опери постає історією «режисерської опери», тому виникають й наступні запитання:

по-перше, як узгоджується з тенденціями еволюції режисерської інтерпретації вагнерівських оперних концепцій диригентський досвід, конкретніше, «виконавський стиль» диригента – диригентів (адже дисертант достатньо часто вживає поняття про виконавський стиль саме стосовно диригентської сторони оперних постановок[1]);

по-друге, чи завжди стосунки режисера та диригента постають достатньо гармонічними?

У цілому ж, підсумовуючи враження від ходу та результатів рецензованої роботи, треба зазначити, що дисертація О. Гончара є оригінальним науковим, культурологічно збагаченим, музикознавчим дослідженням, котре дозволяє поглиблювати методологічні засади сучасного вагнерознавства та історичного музикознавства, теорії оперного жанру та мистецько-діяльнісного синтезу, що виникає у випадку поєднання різних художньо-творчих видів й форм у межах однієї жанрової сфери, дозволяє також оновлювати контекстуальні фактори аналітичного музикологічного

[1] Зокрема, на с. 189 читаємо: «Ще за його життя та мистецького управління у Байройті сформувалась виконавська традиція, представники якої стали визначними інтерпретаторами вагнерівського доробку на рубежі століть. Диригенти вагнерівської школи відіграли надзвичайно важливу роль у популяризації його творів, їх появи у репертуарі найкращих театрів та виникнення запитів на них серед публіки». Але що містить у собі дефініція «виконавська традиція» - як інтерпретативно-диригентська - залишається невизначеним…

дискурсу й поглиблювати підходи до вивчення життєтворчості видатних композиторських особистостей.

Жодних порушень академічної доброчесності в даному дослідженні не виявлено.

Насичена різноманітною, завжди добре згрупованою інформацією, логічно вибудована, дефінітивно розвинена й послідовна дисертація Олексія Юрійовича Гончара вповні відповідає тим вимогам, що висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі музичного мистецтва. Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей (у яких добре *відображені головні ідеї дослідження*) відповідають вимогам МОН України.

Відтак автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво).

Доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи
ОНМА імені А. В. Нежданової О. І. Самойленко