ВІДГУК

Офіційного опонента на дисертацію

ГОНЧАРА ОЛЕКСІЯ ЮРІЙОВИЧА «НОВИЙ БАЙРОЙТ» У РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВІ ІСТОРИЧНИХ ЗМІН»,

представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 " Музичне мистецтво", галузі знань 02 "Культура і мистецтво

Фрідріх Ніцше називав Байройтський фестиваль першою навколосвітньою подорожжю у царину мистецтва. Поряд з частково дослідженим історичним минулим фестивалю, міждисциплінарним аналізом специфікації ваґнерівського Gewsamtkunstwerk дослідження унікального феномену Байройту в сучасному музикознавстві завжди пов’язується з новими перспективами. Складний комплекс проблем сучасного функціонування фестивалю успішно висвітлює Гончар Олексій Юрійович в дисертаційному дослідженні «Нового Байройту у ретроспекції та перспективі історичних змін».

Цінним досягненням запропонованої до захисту дисертації постав фокус на практичній діяльності керівників Байройтського фестивалю. В українському музикознавстві автор вперше комплексно дослідив феномен Байройтського фестивалю у перспективі історичних змін на тлі історичної ретроспективи фестивалю. Передумови соціально-історичних змін автор пов’язав з постатями керівника, який, «визначав стильові засади функціонування мистецького процесу та втілюваного репертуару» (О.Гончар, с.2).

Траєкторію розвитку сценічної складової фестивалю від традиційної оперної практики до інновацій модерної режисури –О.Гончар розглядає з 1951 року до сьогодення. Ера «Нового Байройту», що її відкрили онуки Ваґнера – Вольфганг і Віланд завершується діяльністю Катарини Ваґнер.

Слушно обґрунтувана відсутність ґрунтовного наукового аналізу та мистецької діяльності Байройта в епоху нацизму в зв’язку напівзакритим доступом до фестивальних архівів. Поряд з тим вражає обсяг наукових праць

(283 бібліографічні позиції). Автор дослідження використовує як музикознавчі праці, так і актуальні дослідження широкого інтердисциплінарного спектру. Втім, можливо, потрібно до цього потужного списку дослідників долучити важливе інноваційне видання німецьких вчених Wald-Fuhrmann, Melanie / Fuhrmann, Wolfgang (Ahnung und Erinnerung Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner), яке з *науковими традиціями* вивчення творчості Ваґнера обходиться подібно так, як Тобіас Кратцер з театральними традиціями Байройту в постановці «Таннгойзера». Ця праця вважається «бібліографічним ключем» до новітньої музикознавчої думки про Ваґнера на Заході. Стосовно досліджень інноваційних напрямів сучасної оперної режисури не зайвим було би використати також статті Аделіни Єфіменко, що торкаються байройтського питання. Разом з тим, додатки, включені в дисертацію – самодостатній матеріал, що додав важливий український акцент в історію рецепції Ріхардв Ваґнера. Очевидно, включення окремого додатку після р. «Хронологія виконання та особливості втілення ваґнерівського доробку у Києві», Хронології виконання та особливості втілення ваґнерівського доробку у Львові, Одесі, Харкові, Донецьку не виходить за формальні межі дисертації, але може стати також окремим перспективним напрямом подальшого дослідження української Ваґнеріани. Для прикладу, згадаю дисертацію Олійник С.Ф. «Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Ваґнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова), присвячену рецепції музичних драм Р. Ваґнера у Львові.

Насамперед зазначу, що виклад дисертаційного тексту вдало структуровано та збалансовано. Дослідник системно підходить до розгляду матеріалу: від аналізу об’ємного історичного матеріалу, вибудовується оригінальна концепція, яка на відміну від структури багатьох наукових досліджень ваґнеровської творчості запроваджує принцип «концентричного кола подій, відносин та сприйняття» (с.18).

У вступі обґрунтована актуальність і новизна теми дисертації, помітне чітке розуміння мистецьких процесів «Нового Байройту» з точки зору перспектив історичного розвитку. Логічно сформульовані мета і завдання, об’єкт

і предмет дослідження, охарактеризовані аналітичні методи, детально проаналізований і систематизований дослідницький базис сучасної Ваґнеріани, розкрито наукову новизну і практичне значення роботи. Структура дисертації традиційна: вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел, додатки. Беззаперечну значущість змісту дисертації визначають таблиці, що фіксують хронологію здійснених постановок різними керівниками від Ріхарда Ваґнера до Катарини Ваґнер від 1876 до 2022 років.

Перший розділ «ОРГАНІЗАЦІЯ ФЕСТИВАЛЮ ТА ПЕРІОД ДІЯЛЬНОСТІ РІХАРДА ВАҐНЕРА» присвячений науковому дискурсу фестивального культурного менеджменту, починаючи з аналізу *теоретичних праць Ріхарда Вагнера як передумови організації фестивалю у Байройті та концепції мистецтва з огляду на практику* (параграф 1.1.). Детально пророблений аналіз джерел розвитку Gewsamtkunstwerk: античного театру, середньовічної містерії, філософського підґрунтя «Поетики» Аристотеля і розробки синкретичних елементів мистецтва Джоном Броуном, ідей мистецького синтезу Ф. Шеллінг та ін. термінології К. Трандорфа (автора терміну Gewsamtkunstwerk) творчості Е.Т.А. Гофмана і Л. Берговена як базису ваґнерівської музичної драми і створення на її основі ваґнерівського міфу навколо «твору мистецтва майбутнього». Широкий аналітичний ракурс різних передвісників «теорії драми» Ваґнера – важливий, ґрунтовно опрацьований пласт дослідження першого історичного розділу дисертації. На цьому базисі автор систематизував відомі факти біографії Ваґнера – враховуючі різні місцеві театральні контексти (ляйпціґський, дрезденський, вюрцбурзький, маґдебурзький кенігзберзький, ризький), а також, конкретні впливи (Ґретрі, Мейєрбер. Белліні, Россіні) під кутом зору закономірного визрівання центральної ідеї музичної драми Ваґнера. Як слушно зауважує Гончар про роль музичної практики Ваґнера, посадові обов’язки капельмейстера стали «відправною точкою для усвідомлення прогалин мистецького процесу та вироблення *принципів організації* останнього у відповідності до ідеалів

виконання, влаштування сценічного простору та планування особливого типу театрального приміщення.» (курсив мій – А.Є., с.33).

В якості вирішальної думки першого розділу, важливої для сучасних реалізацій ваґнерівської музичної драми і, зрештою, основою явища «режисерської опери» відзначу наступну цитату автора дослідження: «Він (Ваґнер) був переконаним, що мистецтво повинно стати дороговказом для соціуму» с. 35). Цю думку бажано було би розвинути детальніше і пов'язати з організаційним аспектам байройтського фестивалю. Адже втілення Ваґнером утопії досконалої музичної драми – ідеалу «мистецтва майбутнього» невід'ємно пов'язане з ваґнерівським розумінням феномену сучасної публіки.

Автор дослідження наголошує, що «Ваґнер свідомо не ставить музику на вищий щабель у теоретичній розробці ідеї *Gesamtkunstwerk*» (с. 36), з чого логічно виникає питання, що ж тоді є його фундаментальною вершиною? З одного боку, як вказує автор, посилаючись на тексти Хьюстона Чемберлена (с. 38) «текстова організація твору», і з другого, - сценічної реалізації кожного з актів. Адже саме з причини недосконалості театральних будівель, які не відповідали музично-сценічним задумам Ваґнера, виникла ідея «фабричної» архітектури спеціального фестивального театру з особливою акустикою, відповідною оркестровим, динамічним та просторово-сценічним вимогам композитора. Отже, яку роль у цих нових ідеях Ваґнер відводив публіці.

Відповіді на питання про перспективи режисури автор дослідження дає у наступних підрозділах. У параграфі 1.2. «Оперна карта Німеччини середини XIX століття і практичний досвід Р. Ваґнера як капельмейстера та композитора», присвяченому особливостям розвитку режисури, захоплює перелік постановок, які Ваґнер здійснював у різних місцевих театрах Ляйпціґа, Риги, Дрездена, Ваймара. Попри детальний хронологічний і фактологічний огляд не вистачає аналізу музично критичних відгуків на постановки тих опер, якими диригував Ваґнер, особливо на постановки його опер, що не увійшли у байройтський канон. Зокрема, бракує розгляду причин невдач і успіхів постановок з точки зору місцевої критики і публіки. Хоча на с. 50 знаходимо важливу згадку про

неоднозначні відгуки преси на прем'єру «Золота Рейну» і схвальні на прем'єру «Валькірії».

Вагома перспектива дослідження містить зауваження О. Гончара про зародження різних національних традицій виконання ваґнерівських творів, зокрема, «французького ваґнеризму». У додатках міститься хронологічний доказ «українського ваґнеризму», варто згадати також «південноамериканський» – унікальний дочірній ваґнерівський фестиваль. Далі дослідник акцентує суть ваґнерівського бачення сценографії Байройтських спектаклів – візуальність, «живописний принцип декорацій, який саме в опері найбільш яскраво виявляв активне значення сценічного оформлення у формуванні *зорового образу вистави*» (с. 52), вірно пов'язує з впливом французького театру, а саме, паризької традиції театру-феєрії з вагомою роллю візуальних ефектів. Але Ваґнер тяжів не до живописності. Так звана «живописна режисура» ефектний засіб залучення різних кіл публіки до знаменитих імен сучасних митців.

Надважливе спостереження О. Гончара стосовно внеску Ваґнера у становлення режисерського театру заслуговує на відзнаку: «зважаючи на те, що у музичному театрі вироблені протягом століття методи роботи будуть переважати майже до 1970-х років – для свого часу Ваґнер безумовно є прихильником і реалізатором нових ідей. Говорячи про витоки власне режисури в театрі на основі "рейтингових списків", німецькі автори називають Р. Ваґнера серед засновників та впливових постатей європейських національних традицій» (с. 56) У такому спостереженні коріниться по-перше, суть внеску Ваґнера у ствердження «ролі режисера як інтерпретатора твору в більшій мірі, ніж посередника між постановочною групою та актором» (с.56) по-друге, відкриття режисерського таланту самого Ваґнера: «Ваґнерівський принцип постає сполученням вказівок щодо гри актора, її взаємов'язку з музикою, сценічним простором та взаємодії акторів між собою. Його підхід в повній мірі відповідає баченню професії режисера в сучасному її розумінні» (с.58). Саме ця суть ваґнерівської натури – режисерська – спонукала до будівництва театральної зали Фестшпільхаузу на кшталт амфітеатру з ефектом "ілюзіоністського

переповнення", про що йде мова у підрозділі 1.3. Будівництво Фестшпільхаузу. Ідею автор наскрізно розвиває у наступних розділах дисертації. У ході вивчення і систематизації інформації стосовно будівлі Фестшпільгаусу О. Гончар підводить читача до важливого спостереження «про відокремлення ілюзійного простору сцени від реальності». На с.80 автор пише про субординацію сцени та залу, які «виглядали як два різних, незалежних простори… на сцені починався "інший світ"». Яким чином така особливість сцени сприяла розвитку ваґнерівської ідеї виховання публіки, про що Ваґнер неодноразово наголошував у своїх працях.

Розповсюджена думка про те, що Ваґнер рано народився, дозволяє поставити ще одне питання. Чи можна потрактувати його іронічний вислів «Після того, як я створив невидимий оркестр, я хотів би також винайти невидимий театр!», що кіномистецтво могло би стати «невидимим театром, про який він мріяв». Чи Ваґнер мав на увазі щось інше?

В якості кульмінації першого розділу роботи відзначу підрозділ 1.5 Фестивалі 1876 та 1882 років: увага дисертанта на принципах сценічного оформлення прем‘єрних вистав, ідеї співпраці з художниками Бьокліном, Жуковським, Гофманом, братами Брюкнерами, Деплером та ін. сценічної машинерії Брандта приносить вагомі плоди розуміння єдності музичного і сценічного образів, позачасового та універсального і в цілому, тетралогії як відображення ваґнерівської космології, а також плюсів і мінусів традиції "Байройтського натуралізму". Відзначені дослідником протиріччя цієї космогонії у прагненні «створити сценічну дію, при якій глядач сприймав розгортання міфічного сюжету як реальності» (с. 77) торкаються актуальної проблеми медійності сценографії, зокрема, медіа-технології Ваґнера (за Ф. Кіттлером) і музичних драм Ваґнера як першого «засобу масової інформації в сучасному розумінні» (с. 78).

Питання полягає в тому, чи Ваґнер намагався наблизити міф до реальності чи реальність до міфу? Публіка мала відчути себе складовою міфу, за межами міфу, по той бік міфу?

Як фактично функціонує зараз, у сучасних постановках і конкретно в яких постановках «створення театральної ілюзії», «надання фантастичним і містичним подіям міфу максимального відчуття реальності», «репрезентація ідеального альтернативного світу?

З іншого боку, оформлення вистави як простору, «що слугує тлом розгортання психологічної дії та духовних трансформацій», на що дослідник звертає увагу стосовно сценографії «Парсифаля», слушно наголошено на сценографії як засобу «відтвореннясакральної атмосфери» (с. 87).

У другому розділі «ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПІСЛЯ СМЕРТІ РІХАРДА ВАҐНЕРА» дисертанту вдалося розкрити алгоритм еволюціонування ваґнерівських ідей та їх рефлексій у творчості послідовників – керівників байройтського фестивалю, вийти за межі онтологічного осмислення цього феномену на рівень діалектики змін «ваґнерівської традиції» і «байройтського канону». Автор не лише дає оцінку діяльності Козіми Ваґнер, а й аналізує процес зростання інтересу до Фестивалю публіки і світової преси. Відомості, які наводить дисертант стосовно протидії опозиції постановкам Козіми Ваґнер, нагадує ситуацію сучасних нападів опозиції ваґнеріанців до стилю керівництва Катарини Ваґнер. О. Гончар переконливо доводить, як у роки Козіми Ваґнер Байройт ставав "Меккою ваґнеризму", "ваґнерівським бумом" у Німеччині і за її межами. Достойну данину творчій постаті наступному керівникові фестивалю дає автор дослідження у підрозділі 2.2 Фестиваль за часів керівництва Зіґфріда Ваґнера. Роки випробувань. Попри вердикт О.Г. Бауера («Зігфрід одягнув костюм універсального художника, який був йому завеликий» (с. 97), О. Гончар дає позитивну оцінку універсалізму Зіґфріда – диригента, режисера, композитора, менеджера, враховуючи складності, рамки, конфлікти, комплекси, вплив Козіми, з якими митець у тіні геніального батька намагався подолати.

Зауваження дисертанта до сценографії Даніели Ваґнер особливо цікаві в дискурсі "сценічної археології", яку вдалося подолали значно пізніше у період керівництва синів Зіґфріда – Вольфґанґа і Віланда Ваґнерів. Суттєво, що Зіґфрід

міг лише обмежитися «вкрапленням новаційних елементів до традиційних постановок» (с. 99).

Впливи націонал-соціалістичної ідеології у період правління Вініфред Ваґнер дисертант характеризує як етап політизації фестивалю, що визначився у міжвоєнні роки (зокрема, спів публіка по завершенні спектаклю Deutschland-Lied («Нюрнберзькі майстерзінґери», 1924). Відзначені мистецькі інновації, пов'язані з новою кіно-ерою з новими можливостями екранізації елементів декорацій. Які конкретно методи політизації вживалися при постановках Байройту?

Ретроспекції і еволюції постановочних традицій присвячені подальші підрозділи. В параграфі **2.3 Диригентський корпус Байройту…** дисертант здійснює детальний огляд життєтворчості диригентів, але компаративний аналіз диригентських інтерпретацій Ганса Ріхтера, Германа Леві, Фелікса Моттля, Антона Зайдля (засновника американської ваґнерівської традиції), нової плеяди диригентів у XX столітті Карла Мука, Міхаеля Баллінга, Франца Байдлера згаданий побіжно, проте в перспективі може стати темою подальших досліджень.

На зміну диригентам центральною темою параграфу **2.4 Реформаторські ідеї А. Аппіа** стають режисери. Гончар здійснює огляд інновацій авторської режисури, фіксує увагу на видатних постатях Еміля Жака-Далькроза, Рудольфа Штайнера, Леся Курбаса, Всеволода Меєрхольда, Едварда Гордона Креґа, Макса Райнхарда що кардинально змінили картину театрального світу Європи, але не всі з них були ваґнеріанцями. Провідну роль у процесі театральної реформи, «театру режисера» автор відводить ваґнеріанцю Адольфу Аппіа, який цілеспрямовано працював над реформуванням постановочних принципів ваґнерівської драми. Його вислів (в дис. цитується на с. 119) став не лише афоризмом, а поштовхом до дії сучасних режисерів: «Музична партитура є єдиним інтерпретатором для режисера; те, що до неї додав Ваґнер, не має значення...», а також його відкриття софітного світла як засобу створення простіру на противагу ілюзорності простору.

Дисертант влучно підмітив тяжіння Ваґнера до ілюстративного живопису у сценографії як засобу реалістичного відображення міфу (що вже містить суперечність), Аппіа відкрив символічну сценографію як засіб передачі атмосфери твору і висловив своє розуміння Gesamtkunstwerk у наступній послідовності: актор+музика-простір-світло-живопис (с. 124), яке в сценографії реалізував Віланд Ваґнер. У зв'язку з цим хотілося би запитати, які сучасні режисери продовжують ідеї Віланда Ваґнера?

Критичний аналіз байройтського фестивалю як «чорної плями» його історії, Мекки антисемітів, арійських жерців, соціал-дарвіністів і націонал-соціалісті здійснюється у параграфі **2.5 Вініфред Ваґнер, «Фестиваль війни» та наслідки історичного періоду».** Огляд впливів "побутового" антисемітизму Ваґнера і причин, які перетворили композитора на ідеолога націонал-соціалістів, ідеологічні елементи у виставах цього періоду видається доцільною і важливою складовою роботи, присвяченій цілісній історії Байройтського фестивалю. Паралельно аналізується успішна мистецька співпраця Вініфред Ваґнер з режисером Гансом Тітьєном, сценографом Емілем Преторіусом, диригентом Вільгельмом Фуртвенглером. Але навіть ці мистецькі успіхи аналізуються в роботі як акт «пропаганди та демонстрації високого німецького мистецтва, хоча власне пропагандистські елементи у його спектаклях були відсутні» (с. 136). Дисертант не оминув при цьому важливий пункт формування і дії «Фонду Ріхарда Ваґнера», серед різних завдань якого є збереження архіву, здійснення досліджень і видавничих проектів спадку композитора.

З **третього розділу** дисертант розпочинає аналіз ключового етапу свого дослідження – **НОВОГО БАЙРОЙТУ ВІЛАНДА ТА ВОЛЬФҐАНГА ВАҐНЕРІВ.** О. Гончар прослідковує шлях паралельного становлення мистецьких поглядів обдарованого «живописним баченням» Віланда і «практичним, організаційним і комерційним талантом» Вольфґанґа, акцентує роки навчання Віланда у незаслужено забутого в історії фестивалю К. Оверхоффа, ідеологічну невизначеність, військові зобов'язання, оцінює причетність до нацистського режиму і відповідальність у поновленні фестивалю

в якості «Нового Байройту», що нівелює політичні підтексти музичних драм Ріхарда Ваґнера. Окремий розділ роботи дисертант присвятив «Парсіфалю» (1951), інсценованому Віландом під впливом ідей А. Аппіа. Розбір стилю мінімалістичної режисури, деперсоналізації образів, започаткований Віландом 1951 року, О. Гончар чітко окреслює і оцінює інновацію Віланда Ваґнера як «революцію і одкровення» (155) і, водночас, справжнє втілення ваґнерівської концепції драми як відображення античної драми. Цей розділ спонукав автора детально звернутися до суперечливої реакції музичних критиків, глядачів, опору Товариства друзів Байройта, невдоволення меценатів тощо. Вагому сторінку розділу становить висвітлення унікальної режисури у ваґнерівських постановках за межами Байройта. Логічними виглядають також порівняння індивідуальних переваг Віланда і Вольфґанґа (3.3), зокрема, уведення Вольфгангом практики запрошених режисерів, серед яких особистості Гьотца Фрідріха, Крістофа Шлінгензіфа, Патріса Шеро продовжили історію «Нового Байройту».

Вольфґанґ розпізнав майбутнє режисерського театру, який, як справедливо зазначає дослідник, «в 1970-і роки став стрімко розвиватись й донині є пануючою формою побутування опери» (с.161). 1976 рік постановки Шеро-Булеза як "точка неповернення" Байройтського фестивалю, усвідомлення фестивалю як "Байройтської майстерні" відкрив новий шлях усвідомлення ваґнерівської космогонії як актуального засобу соціокультурної комунікації і сучасних контекстів, а зокрема, «Персня» як метафори для "безпосередньо зараз". Естафету батька Вольфґанга Ваґнера, а саме, запрошення на фестиваль найбільш радикальних, провокативних режисерів підхопила Катарина Ваґнер. Особливості співпрацю з різними режисерами дисертант розкриває у підрозділі **3.4 Виконавська традиція сьогодення: особливості режисерських інтерпретацій сюжетів,** аналізуючи постановку «Парсіфаля» Уве Еріка Лауфенберга та «Тангойзера» Тобіаса Кратцера з великими передмовами стосовно філософських, релігійних, історичних впливів на реалізацію Ваґнером цих творів. У постановці Лауфенберга автор виділяє «візуальне наповнення» і «організацію простору», що апелюють «до циклічності та повторюваності

сюжетів, які в історичному розвитку знов та знов повертаються, розуміючи під цим хрестові походи доби Середньовіччя та боротьбу з фундаменталістськими течіями ісламу сьогодення» (с. 174). Проте, важливе спостереження смислу постановки міститься у відродженні "світового порядку" через символічне поховання атрибутів світових релігій, які "грішили" релігійними війнами, ворожнечею кланів, тому ідея цієї постановки досі актуальніша, ніж технічно оздоблена новітніми 3Д-технологіями версія «Парисфалю» американського медіа-художника Джея Шейба. Однак цікавий ракурс виправдання ідеї постановки дослідник вбачає у «десакралізації ваґнерівського міфа», що «переходить у поле значень, які характеризують суспільні відносини сьогодення». Ідею межі актуалізації і Werktreue автор вдало порівняв зі сценографією, застосованою С. Кубриком у фільмі «Космічна Одісея». З іншого боку, надважлива оцінка автором застосування доповненої реальності як продовження ваґнерівської ідеї "сценічної ілюзії", яку композитор міг свого часу втілити лише засобами сценічної машинерії, оптичної перспективи (перший розділ дослідження).

Підрозділ **3.4.2 «Тангойзер» Тобіаса Кратцера** завершує практичні спостереження дисертанта навколо сучасних сценічних реалізацій. Згадуючи різні сучасні постановки, автор вірно виділив інноваційну режисуру цього спектаклю – ідею, що закручена навколо нерозв’язного мистецького конфлікту свободи і традиції. Нові не-ваґнерівські персонажі (Оскар Мацерат, драг-перформер Le Gateau Chocolat, емансипантка Венера) плакатно демонструють ваґнерівське кредо «Вільні в бажаннях, вільні у діях, вільні в насолодах», яке завдяки влучно цитованим в роботі фрагментам з інтерв’ю постановників, розкривають цілком критичну позицію митців у сучасному світі, що якнайбільше кореспондує з заповітом самого Ваґнера «Діти, творіть нове!»

У цьому розділі найбільш детально і вдало розкрита роль сценографії публіки і медіа-технологій, про які Ваґнер, очевидно, міг лише мріяти: поєднання фільму і сценічної дії «у реальному часі», що «надає сюжету просторовості, в якій глядач опиняється буквально» (с. 180).

Додам, що у цій виставі йдеться не про посилення емоційного сприйняття глядачів, як пише дисертант, а про партиципацію публіки у виставі: принцип дзеркала (замість пілігримів – на сцені діє фестивальна публіка), участь у озерному хеппенінгу біля Фестшпільхауза під час перерви, «де компанія на чолі з Венерою, зійшовши з екрану, стає частиною оточуючої дійсності» (с. 182). І що може краще активізувати публіку до змін світу (про що не лише мріяв, а й діяв Ваґнер) замість *інтерпретації історії та сучасності,* як не перформативне відкриття на сучасній сцені «глобального простору та суспільства, яке живе одночасно в кількох світоглядних парадигмах»? У цій виставі режисер завуалював поряд з проблемними контекстами Байройтського фестивалю позачасову актуальність Ваґнера. В аналізі нових постановок автор дослідження вловив головне: «Порушення норми стало нормою через постійну динаміку» (с. 186).

Спорадично висловлені у відгуку міркування і рекомендації опонента жодною мірою не применшують цінності дослідження. Конструктивні **висновки** Олексія Юрійовича логічно і виважено підсумовують отримані результати дослідження історії і сучасності Байройтського фестивалю і переконливо свідчать про новизну та концептуальність виконаних завдань. Серед технічних зауважень зазначу лише випадки невірної транскрипції імен, поодинокі описки та відсутність імен авторів опублікованих знімків за європейськими вимогами дотримання авторських прав (©Bild- und Fotorechte).

Підсумовуючи, зауважу, що дослідження Гончара Олексія Юрійовича «Новий Байройт» у ретроспекції та перспективі історичних змін», подане на здобуття наукового ступеня доктора філософії, являє собою цілісне, актуальне на часі дослідження, що демонструє широту джерелознавчої бази, містить науково обґрунтовані результати, збагачує перспективи українського сучасного музикознавства і має велике методичне та практичне значення для подальших досліджень української Ваґнеріани. Дотримані всі обов'язкові пункти про дотримання академічної доброчесності та відповідність публікацій дисертанта до теми дослідження.

Тож, вважаю, що представлена на розгляд робота цілком відповідає кваліфікаційним вимогам до досліджень такого рівня, а її автор, Гончар Олексій Юрійович, заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальності 025 – Музичне мистецтво галузі знань 02 – Культура і мистецтво.

Офіційний опонент,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри мистецтвознавства
Львівської музичної академії імені Миколи Лисенка
завідувач кафедри мистецтвознавства
Українського Вільного університету, Мюнхен

ЄФІМЕ́НКО Аделіна Геліївна