ВІДГУК

офіційного опонента
кандидата культурології **Романенко Анастасії Романівни**
на дисертаційну роботу
КОЗУБА ОЛЕГА ВАЛЕРІЙОВИЧА
на тему:
«ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ НІМЕЧЧИНИ В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ 30–40-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ»,
подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 034 «Культурологія»

Дослідник-культуролог, понад усе, має уособлювати талант «досвідченого дипломата» із системною проникливістю (зчитування тепліших/холодніших емоційних станів, мотивів очевидців-уцілілих, пошук відповіді на питання, на кшталт, що вони відчували і чим жили?) та неквапним самовладанням (спробою вкласти складний підтекст у доволі лаконічні репліки). Адже він має упіймати погляд реципієнта у вирі історії («м'ясорубці, що перемелювала людські мрії» за Томасом Кініллі, див. [Keneally Thomas. *Searching for Schindler* : *A Memoir*. New York : Nan A. Talese / Doubleday, 2008. 288 p.]) і захопитися його безпосередньою «розмовою»/наративом. Навіть якщо серед його «давніх друзів» у ракурсі поля досліджуваного постають такі постаті, як Адольф Гітлер чи Йозеф Геббельс, та суперечливий феномен тоталітаризму з його власним культурним контекстом і системою смислів. Ба більше, він має проявити здатність переконувати, що між минулим, теперішнім і майбутнім існує «особливий зв'язок» (на кшталт, внутрішньої еволюції особистості: «від людини, яка користувалася системою» до «людини, яка стала її запереченням»/«таємний спротив» чи «явний спротив» за класифікацією дисертанта). Тобто спрямувати власну уяву туди, куди вона, можливо, ніколи не прагнула б дістатися самостійно, відкриваючи нові горизонти інтерпретації людського вибору, відповідальності та культурної пам'яті.

Для досягнення поставленої мети дисертант Олег Валерійович Козуб насамперед звернувся до інструментарію мнемотехніки, творчо інтегрувавши його у культурологічний аналіз. Зокрема, було використано принцип «ланцюга», що забезпечив поєднання розрізнених історичних фактів у цілісну смислову конструкцію; принцип «мікроскопа», спрямований на «укрупнення» смислового поля дослідження та виявлення прихованих взаємозв'язків; принцип «піктограми», який уможливив осмислення подій і вчинків представників музичного простору Німеччини 1930–1940-х років крізь призму символічних образів і продуктів пропагандистської ідеології Третього Райху; принцип «зачіпки», що передбачає уважний аналіз окремих деталей (in-ductio) як відправних точок для ширших культурологічних узагальнень. Водночас застосування принципу «римської кімнати» (методу локусів) сприяло дослідженню «інших просторів» шляхом їх просторової візуалізації та культурологічного картографування, тоді як метод уявної «прогулянки» та система фонетичних (звукових) асоціацій дозволили відтворити своєрідний «зоровий образ» досліджуваної епохи, сформувати її символічний «шифротекст». Доповнює цей комплекс метод «склеювання», спрямований на реконструкцію цілісності історико-культурного явища через конкретизацію абстрактного (руйнування звичної логіки), або формування «уявного конкретного».

Особливу увагу привертає міждисциплінарний характер дослідження. Залучення концепцій просторовості (Д. Бахманн-Медік, А. Лефевр, А. Моль) у поєднанні з теорією гетеротопій Мішеля Фуко надало дисертантові можливість комплексно осмислити тоталітарний простір як специфічний соціокультурний феномен із властивими йому механізмами репрезентації, символічними кодами та культурними пріоритетами. Такий підхід дозволив простежити не лише функціонування окремих культурних практик – кабаре (яскраво репрезентованого, зокрема, у фільмі Лукіно Вісконті «Загибель богів», 1969), джазових клубів, що існували попри офіційне нацистське

засудження цього жанру як «декадентського», чи здобутків тогочасних театру, кінематографа та радіомовлення, – а й виявити специфіку їхнього впливу на академічне музичне середовище.

Особливо переконливо дисертант демонструє різні моделі взаємодії митця із тоталітарною системою: від опортуністичної позиції Ріхарда Штрауса (1864–1949) до вимушеної еміграції Пауля Хіндеміта (1895–1963) та своєрідної спроби Карла Орфа (1895–1982) вибудувати завуальовану ідеологічну «нову реальність» у сфері музичної педагогіки й культурного життя. Саме така багатовимірність аналізу дає змогу розглядати тоталітаризм не лише як політичний режим, а й як складний соціокультурний простір, що формував художні практики, світоглядні орієнтири та моделі творчої поведінки.

Питання щодо обов'язковості пам'ятати, «як це бути меншиною», яке порушують Джорж Орвелл («1984»), Вільям Голдінг («Володар мух»), Іван Багряний («Сад Гетсиманський»), Микола Хвильовий («Я (Романтика)»), а також шок від усвідомлення того, що зло не є лише справою його безпосередніх виконавців, а функціонує як суспільний механізм («хворе» зло), до якого тією чи іншою мірою можуть бути причетні різні форми співучасті, байдужості (прояви «моторошної похмурості» нацизму, якщо послуговуватися концепцією «темної естетики» (dark aesthetics) за Тармо Куннасом, с. 119 дисертаційної роботи), набувають особливої ваги й сьогодні. Саме ця «банальність зла», матеріалізована в образах тонкостінних бараків концентраційних таборів, газових камер та інших матеріальних свідчень злочинів нацистського режиму, не втратила своєї актуальності в умовах сучасних гуманітарних катастроф, етнічних чисток і російської агресії проти України. Не менш промовистим є усвідомлення того, що зло рідко постає винятково як прояв окремих злочинців. Значно частіше воно набуває форми повсякденності, стає частиною соціальних практик, бюрократичних процедур і мовчазної згоди (перекладання усієї провини

лише на опосередкованих винуватців; культура замовчування/«наші батьки ніколи не говорили нам про це…» [Keneally Thomas. *Searching for Schindler* : *A Memoir*. New York : Nan A. Talese / Doubleday, 2008. 288 p. P. 300]). Приміром, після другої світової війни утвердився міф, ніби Голокост (проходження через голод, виснаження і близькість смерті, зокрема через катування, биття, впровадження медичних експериментів) був виключно «німецьким злочином». Цю тему воліли не порушувати на загал, адже це означало би розділити провину між громадянами усіх дотичних до трагедії Голокосту країн. Тобто пам'ять про тоталітарне минуле має не лише історичне, а й моральне значення. Вона покликана не стільки відтворювати події минулого, скільки формувати здатність суспільства розпізнавати механізми дегуманізації (наприклад, особливості класичної моделі фашистського режиму в Італії часів Беніто Муссоліні, с. 43 дисертаційної роботи), протистояти їм і не допустити їх повторення.

Дослідника Олега Валерійовича, очевидно, зацікавив феномен життєтворчості композиторів у контексті їхньої діяльності в умовах «темного, тісного простору» Третього Райху. Адже музичне мистецтво, а ширше – культурна сфера, багато в чому перетворювалися на форми ідеологічної маніпуляції.

Так, діяльність Ріхарда Штрауса була пов'язана із обійманням посту президента Імперської музичної палати (1933–1935) та апелюванням до категорій «спасіння», «захисту». Це стосувалося не лише прагнення митця захистити мистецтво, а й цілком конкретних спроб убезпечити свого лібретиста Стефана Цвейга. З огляду на це його позицію можна інтерпретувати як своєрідне оціпеніння, вимушену паузу або зовнішню бездіяльність, що відображає складне співіснування між співпрацею з режимом і феноменом внутрішньої еміграції. Категорія «перетворення» уособлює для композитора трансформацію усієї європейської цивілізації, усвідомлення провини за її руйнацію та одвічне прагнення повернутися до

витоків крізь хаос часу. Ця ідея перегукується із творчою інтенцією режисера Крістофера Нолана у сучасній екранізації «Одіссеї». Найповніше зазначена категорія втілилася у музичному реквіємі Ріхарда Штрауса «Метаморфози» (1945), який композитор написав як відповідь на руйнування оперних театрів Мюнхена, Дрездена та Відня наприкінці Другої світової війни.

Інший видний композитор, Карл Орф, звертався до «праведності» у руслі ідей руху Thing («народних зборів», «тотального театру»). Його концепція поєднувала особливий «гармонізуючий рух», споріднений із танцем, разом із «поетичною мовою»/музикою (єдність музики, ритму та руху підтримував і композитор, музичний педагог Еміль Жак-Далькроз). Найяскравішого втілення вони набули у сценічній кантаті «Карміна Бурана» (1937) Карла Орфа, створеній на основі середньовічної поезії XII–XIII століття. Музична епопея відтворює світогляд мандрівних спудеїв та кліриків (голіардів), у центрі якого перебуває мінливість fortuna (людської долі).

Натомість у культурно-ідеологічному дискурсі нацистської Німеччини багатошаровість елементів («пластична ясність» за дисертантом) модерністської музичної мови Пауля Хіндеміта викликала несприйняття. Передовсім це стосувалося його новаторської симфонії «Mathis der Maler» (1934–1935), яка спочатку задумувалася як опера. Цей музичний твір постає масштабним архівом культурної пам’яті, адресованим майбутнім поколінням. Завдяки своєрідному «хору мідних духових» слухач може не лише почути музичні «голоси» окремих персонажів, а й зіставити їх між собою, розкриваючи різні смислові й духовні виміри агіографічного – «Концерт ангелів», «Покладення в труну», «Спокуса святого Антонія».

Отже, недосліджені історичні артефакти для Олега Валерійовича Козуба уподібнюються до уламків кам’яних плит, які в добу тоталітарного режиму, втративши своє первісне значення, вбудовувалися у стіни цвинтарів, пороги будинків чи інші споруди як будівельний матеріал. Така метафора

відтворює образ покинутого або забутого простору, де надгробки залишаються «все ще непрочитанними», а відтак, зберігають приховані свідчення культурної пам'яті. У цьому котексті простежується перегук із концепціями Жака Дерріди та Алейди Ассман, які розглядають пам'ять як багатошаровий процес збереження, втрати й повторного осмислення культурної спадщини.

Наведені нижче запитання виникають у процесі ознайомлення зі змістом дисертаційного дослідження. Водночас вони мають на меті лише доповнити, уточнити чи розвити авторську концепцію.

1. На перший погляд може здатися, що жорстокість Третього Райху, уособлена каральною системою СС (Schutzstaffel, з нім. «охоронні загони») цілковито заперечувала культурну велич Європи. Проте чи не полягає трагедія саме в тому, що значна частина освічених людей, погоджуючись на безмовну присутність або пасивну співучасть, фактично ставала причетною до цих злочинів? Чи можна вбачати у такому разі наступний взаємозв'язок: чим витонченішою й інтелектуально розвиненішою стає культура, тим легше вона, за певних історичних умов, починає вибудовувати ієрархії людської цінності, сприймаючи одні народи як «вищі» («підпорядкованість і слабкість почали подавати як чесноту», с. 35 дисертаційної роботи), а інші – як менш вартісні, втрачаючи, за висловом Томаса Кініллі, «людяність від людини до людини» [Keneally Thomas. *Searching for Schindler* : *A Memoir*. New York : Nan A. Talese / Doubleday, 2008. 288 p. P. 275]?

2. Інше питання стосується ніцшеанського поняття «ресентименту», на якому Ви акцентуєте увагу на с. 36 дисертаційної роботи. Чи можна припустити, що саме неможливість безпосередньо реалізувати власну волю або відповісти на пережиту несправедливість («розчинення особистого в об'єктивному», с. 151 дисертаційної роботи) у тоталітарному просторі сприяла накопиченню ресентименту, який згодом набув руйнівних форм (історичне пригнічення)? Чи не став цей процес своєрідною Немезидою –

невідворотною відплатою, яка зрештою обернулася проти самого культурного простору тоталітарної Німеччини й визначила його трагічний фінал в останні роки війни?

3. Чи не вважаєте Ви доцільним розвинути лінію Пауль Хіндеміт та радіомистецтво, а саме розробку композитором нових форм звукового мистецтва? Мова йде зокрема про трансформації радіомовлення із суто технічного засобу передачі музики на самостійний художній медіум. Адже П. Хіндеміт був одним із перших композиторів, хто усвідомив потенціал радіо як самостійного художнього простору, здатного формувати власну естетику, композиційні принципи та нові способи взаємодії зі слухацькою аудиторією. Чи не відкриває саме цей аспект творчості П. Хіндеміта перспективу для ширшого осмислення історії медіамистецтва?

Загалом дисертація О. В. Козуба «Формування музичного простору Німеччини в умовах тоталітарного режиму 30–40-х років XX століття» є завершеним, самостійним науковим дослідженням, яке збагачує сучасну вітчизняну культурологію та мистецтвознавство, інтегруючи строкату сукупність свідчень, фактів, аналізів музичних опусів та повсякденного побуту Німеччини означеного періоду в єдину концептуальну систему. У дисертації послідовно розглянуто та аргументовано такі концептуальні пари, як час та історія, простір і географія, що дає змогу глибше осмислити структуру музичного простору через його складові – соціокультурні практики, а також крізь понятєвий «уроборос» взаємозумовленості репрезентації простору та просторів репрезентації.

Таким чином, німецький тоталітарний простір 30–40-х років XX століття постає своєрідною аналітичною лінзою, крізь яку дисертант інтерпретує ширші історико-культурні процеси, демонструючи високий рівень теоретичного узагальнення та міждисциплінарного мислення.

Дисертаційна робота Олега Валерійовича Козуба відповідає вимогам, що висуваються до дисертацій на здобуття доктора філософії, а її автор

заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» галузь знань 03 «Гуманітарні науки».

Офіційний опонент
кандидат культурології,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка А.Р. Романенко