

**ВІДГУК**  
**офіційного опонента на дисертацію Кірдеєвої Майї Олексіївни**  
**«Інтерпретація картин А. Бекліна як відкритих творів у музичній**  
**культурі кінця ХІХ початку ХХ століття»**  
на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 034 «Культурологія»  
(03 «Культура»)

Не буде перебільшенням вважати, що твір швейцарського живописця та графіка Арнольда Бекліна «Острів мертвих» є однією з загадок в історії європейського мистецтва, оскільки є знаменитим не стільки за власними мистецькими достоїнствами, скільки за якістю художнього та культурно-сміслового резонансу, що переходить межі образотворчого мистецтва й сягає інших візуальних, вербальних, нарешті – музичних мистецьких сфер.

Саме інтерес до даного твору послужив відправною позицією на науково-дослідному шляху М. Кірдеєвої. Звертаючи увагу на певну сукупність інтригуючих фактів, а саме, на те, що «Острів мертвих» А. Бекліна є не одним твором, а серією картин, побудованих навколо одного екзистенціального сюжету з явними символічними інтенціями, також знаходячи широке текстове поле музично-мистецьких відгуків, резонансів-рефлексій щодо інших живописних ідей (картинних циклів) Бекліна, вона використовує художні концепти Бекліна у вибудуванні власної теорії «відкритого твору» – як *теорії культурно-символічної інтерпретації, що проходить крізь різні шари художньо-виразових засобів*, тобто переломлюється у мовних площинах різних видів мистецтва, але завжди зберігає зв'язок з вихідним текстом – тим, який можна сприймати як *головний прецедент* інтерпретуючої художньо-образної логіки.

Вже вибір теми та відповідної до неї проблематики визначає *актуальність дослідження та аспекти його наукової новизни*, адже проблема взаємодії різних видів мистецтв, особливо у добу полілінгвальної медіа-комунікації, завжди постає в осередку культурологічної уваги; саме

через неї найкраще розкриваються й вирішуються питання про семантичні домінанти культури, про її «велику символіку». У цьому відношенні дисертація М. Кірдеєвої є *дуже послідовним визначенням та аналітичним розв'язанням завдань вивчення внутрішнього, художньо-іманентного, механізму функціонування культури* – і як не-успадкованої пам'яті людської спільноти, і як прояву особистісної активності творчої людської свідомості, і як артефактної символічної площини життєвої дійсності.

У відповідності до вихідних пізнавальних настанов виявляється загальна логіка дослідження, що визначає основні етапи становлення авторської наукової думки. Так, у першому розділі створюються загальні теоретичні координати роботи, що відразу дозволяють вбачати в категорії відкритого твору та у концепції синтезу мистецтв (разом з явищем художнього універсалізму), головні пізнавальні конструкти.

Другий розділ переводить науково-когнітивну дію до вже артефактно конкретизованої площини художньої інтерпретації, зі звертанням до творчості А. Бекліна та музичної пролонгації його образотворчих ідей, з безсумнівним домінуванням творчої постаті С. Рахманінова, завдяки чому й починається розмова про важливий символічний зміст – глибокий трагічний естетичний підтекст творів Бекліна. Третій розділ одночасно виконує функцію соціоестетичного контекстуального розширення проблематики дослідження та її аналітичного й жанрово-композиційного уточнення, що також сприяє смислому поглибленню загальної концепції дисертації.

Вже при такому, початковому, ознайомленні з побудовою тексту роботи, варто зауважити, що наукова праця М. Кірдеєвої є дуже показовою, можна сказати симптоматичною, для тих культурологічних досліджень, що, по-перше, існують на межі декількох дисциплінарних галузей, насамперед філософської естетики, з помітним феноменологічним нахилом, мистецтвознавства, з відчутним психологічним наголосом, та історії культури – з переважаючим крос-аналітичним підходом; по-друге, відрізняються помітною дискурсивною свободою, яка дозволяє вносити

багатоголосся до проблемного змісту та індивідуально-авторизовані оцінки до термінологічного апарату роботи. І дані загальні риси дисертації Кірдеєвої не просто свідчать про інтердисциплінарні тенденції або про помітну авторизацію наукового мовлення – вони дозволяють констатувати проникнення до методологічного апарату сучасної української культурологічної науки принципів метамодерну, з підкресленням першої складової даної номінації, а саме – *мета*. Звісно, ця дисертація не є будь-яким оновленим «маніфестом метамодернізму»<sup>1</sup>, але дуже виразно виявляє деякі його інтерпретологічні тенденції, найперше це – намагання подивитися на сукупність явищ зверху та разом, в умовній одночасності, тобто долаючи часові межі та, взагалі, сприймаючи час культури як єдину континуальну даність; це також прагнення виявити нескінченну множинність смислових значень стосовно кожного явища культури та невичерпаність, здатність до постійного розширення кола цих явищ; нарешті – це цілком позитивне сприйняття та схвальна наукова рефлексія щодо феномена культурного досвіду, що є явною епістемологічною пролонгацією «класичної» ідеї «естетичного виправдання життя» засобами мистецтва.

В усякому разі, матеріал роботи відразу привертає увагу настійливим подоланням меж між дійсними історичними подіями, фактами життя – як культури, так і окремої культурної (мистецької) особистості – та художніми творами, саме цим підтверджуючий у цьому напрямі розвиваючи ідею «відкритого твору» У. Еко. До цього додається ще й доведений до статусу головного методичного принципу компаративний підхід, який дозволяє долати межі і між окремими творами, авторськими поетиками, стильовими та жанровими системами, врешті-решт – між видами мистецтва.

Внаслідок цього певним чином організований (між іншим, дуже чітко структурований, у цілому) матеріал роботи М. Кірдеєвої створює ефект глибокого й довірливого занурення до смислового, тому й до символічного, змісту культури, причому як до такого, що містить відчутні константи, тобто

---

<sup>1</sup> Див. про це: <http://www.metamodernism.org/>

канонічні ознаки, але більше прагне динаміки, тому, як будь-яка вільна природна субстанція, набуває змін на кожному новому кроці, іноді – впродовж одного мистецького «кроку», як акту здійснення художньої ідеї.

Ось таким «мистецьким кроком» – через усю перехідну добу, від кінця XIX до початку XX століття – постає в роботі М. Кірдеєвої творчість А. Бекліна, або, як сама вона зазначає «життя картин А. Бекліна в образотворчому і музичному мистецтві», тобто їх значення як певного *мистецького прецеденту*, що провокує не лише до відтворення, а й до перетворення-продовження, з переносом художньої ідеї, навіть скоріше – естетичної ідеї, з одного виду мистецтва до іншого, з однієї предметної галузі культури – до іншої, нарешті, з одного історичного часового виміру – до іншого. Причому дисертантка з легкістю наближує до себе інтерпретологічний контекст задуму Бекліна, так би мовити, запрошує його до найближчого з сучасних «часового поясу», до сьогоденності, коли вказує на різноманітні умовно-артефактні контексти, в яких опиняється ідея «Острову мертвих»<sup>2</sup>.

Задяки даній «трі з контекстами», що також є важливою методичною ознакою та суттєвим чинником наукової новизни даного дослідження, ідея «Острову мертвих» (як і деякі інші творчі задуми Бекліна) переростає у певну універсалію культури, дозволяє ставити питання про «художній універсалізм у культурі», тобто про не лише інтертекстуальне, а й транснаціональне та

---

<sup>2</sup> Див. про це наступні спостереження М. Кірдеєвої: «Картина А. Бекліна «Острів мертвих» стала джерелом натхнення для багатьох музичних композицій між 1890 і 1925 роками у різних музичних жанрів. Вона є показовим прикладом картини, яка мала надзвичайний резонанс, викликала багато імітацій, інтерпретацій, та слугувала джерелом натхнення для багатьох митців у різних формах мистецтва. Проміжні транспозиції сюжету відбулися в мистецтві кінематографу, архітектурі, літературі, коміксах, цифровому мистецтві, театрі, в декораціях до опери та в скульптурі. До того ж, можна згадати навіть драму А. Стріндберга «Соната для привидів» (1907), яка закінчується зображенням «Острова мертвих» у супроводі меланхолійної музики, або науково-фантастичний роман Дж. Балларда «Світ, що потонув» (анг. *The Drowned World*) 1966 року, де картину та її атмосферу використано для зображення початкової сцени в Порт-Матарре. Серед відомих митців, натхнених картиною, були М. Ернст, С. Далі та Г. Гессе.

Існує навіть парфум під назвою «Острів мертвих міст» (інді-бренд авторської української парфумерії «Чар-Зілля»). Таким чином, картина А. Бекліна є показовим прикладом для крос-медійного нарративного аналізу. Тож, враховуючи таку велику кількість прикладів та різноманіття проміжних транспозицій «Острів мертвих» функціонує як графічна модель» (с. 138 дис.).

крос-історичне значення художніх творів, зокрема тих їх змістових сторін, які поєднані з *ідеєю руху*, власне самі й втілюють ідею руху у просторі та часі, як це й відбувалось на картинах Бекліна, усіх п'яти, що входять до циклу «Острів мертвих».

Можна сказати, що *рух*, як одна з *суттєвих культурних універсалій*, постає провідним символом при дослідженні процесу трансляції образотворчого задуму до сфери музичного мистецтва, підтверджуючи розуміння «відкритого твору» як саме «твору у русі», за У. Еко.

Як пише М. Кірдеєва, «рух від художника до художника спостерігаємо через передачу основної ідеї – наприклад, у житті картини «Острів мертвих»: від художника до графіка (мова йде про офортиста М. Клінгера), від графіка до композиторів (Г. Шульц-Бойтен, А. Галлен, С. Рахманінов, М. Рeger та ін.), від композитора до диригента (Г. Фельтц, Е. Гурлай та ін.), насамкінець, від диригента до оркестру (Філадельфійський оркестр, Лондонський філармонічний оркестр, Голландський Королівський оркестр Concertgebouworkest та ін.)» (с. 53 дис.). Звернення до ідеї (образу, концепту) руху, як здається, найбільше провокує до проведення паралелей між образотворчими та кінематографічними задумами, яких немало у тексті роботи і які запроваджують до наукової концепції додаткову «точку зору», зовсім з «часового краю» історії досліджуваного явища (що є, між іншим, типовим для «метамодерністичної епіки»).

Причому вільний «трансерфінг» історичної реальності доповнюється широкими «ковзаннями» по літературних матеріалах, з залученням думок з найрізноманітніших джерел, завжди доречним. Так, з приводу символіки руху, М. Кірдеєва відмічає, що існують спеціальні психологічні дослідження «сприйняття руху», стосовно яких «американський теоретик М. Бетанкур стверджував, що рух, видимий у фільмі, ідентичний руху, видимому на картинах. Він називає це живописним рухом і стверджує, що рух, який

сприймається в обох варіантах, створений суб'єктивним сприйняттям глядача...» (с. 61 дис.)<sup>3</sup>.

Разом зі зверненням до понять символу та символізму та до герменевтично-розуміючого підходу, майже неминучого при вивчення художньої інтерпретації, до роботи входить *тема художньої рефлексії* як психологічного чинника синтезу мистецтв, тобто шлях до проблеми міжвидових взаємодії у мистецтві розпочинається зсередини, від розуміння-усвідомлення як основи процесу художньої інтерпретації. Навіть варто зауважити, що у *тематичному багатоголоссі* даного дослідження проблема особистісної художньої інтерпретації та явище взаємодії образотворчого й музичного мистецтв, деяких інших художніх форм, розвиваються у майже симультанній єдності, підштовхуючи одна одну та прямує до виокремлення категорії «художнього синтезу».

Як зазначає М. Кірдеєва, «На нашу думку, поняття взаємодії мистецтв і синтезу мистецтв близькі один до одного. Власне, взаємодія мистецтв і народжує їх синтез...», а «символічний і міфо-поетичний синтез» «породжує символіку, яка вирізняється глобальним масштабом узагальнень» (див. с. 69 та 73 дис.). З явищем художнього синтезу виявляється тісно пов'язаним і художній універсалізм, «як фактор інтеграції та диференціації тенденцій синтезу мистецтв» (с. 83 дис.), і, у цілому, головною опорою наукової розвідки постає «ідея взаємодії і синтезу мистецтв як культурологічних інструментів вивчення життя картин А. Бекліна в образотворчому та

---

<sup>3</sup> Дуже показовим щодо дисертаційного дискурсу є звернення до категорій Вічності та Часу у зв'язку з кіномистецтвом; наведемо приклад: «...гучний і довгоочікуваний блокбастер К. Нолана з паліндромною назвою – «Тенет». Фабула і відеоряд фільму будуються на принципі інвертованого руху, гри з часом (втім, як і в інших фільмах режисера – «Початок», «Інтерстеллар» та ін). Ця візійна тенденція багатогранної колаборації з часом присутня ще в двох новітніх серіалах німецьких авторів Б. бо Одаром і Янте Фрізе – «Пітьма» та «1899». Серіал «Пітьма» («Dark») побудований на філософських концепціях Ф. Ніцше (його «вічне повернення») і А. Шопенгауера (проблема детермінованості вільної волі).< ... > ...Всупереч звичній нам сюжетної моделі подорожі в часі, в світах «Пітьми» людина може зустрітися і вступити в контакт з самим собою – більш молодим або більш старим» (див. с. 115-116 дис.).

музичному мистецтвах». Адже «європейська культура XIX ст., на відміну від попередніх історичних періодів свого розвитку, створює надзвичайно сприятливі умови для взаємопроникнення й взаємовпливу різних форм мистецтва» (с. 82 дис.).

Треба відзначити, що, разом з широтою та певною свободою у виборі та поєднанні власних теоретичних інтерпретативних моделей, дисертантка дуже прискіпливо ставиться до об'єктивних чинників історичного часу, тобто до фактології та хронології культурної історії, як історії європейського образотворчого та музичного мистецтва, насамперед. Тому будь які концепційні позиції базуються на чіткому прокладанні «хронотопічних маршрутів», у повній відповідності до розробленого С.В. Тишком методу об'єктивованого наукового коментаря, на який дисертантка неодноразово посилається впродовж тексту роботи.

Іншим фактом верифікації науково-теоретичних положень є аналітичні характеристики (найбільш послідовні та розвинені щодо музичних творів, написаних «за мотивами» картини Бекліна; зібрана дисертанткою «колекція» музичних композицій вміщує понад 22 твори), серед яких виділяються твори С. Рахманінова, Г. Шульца-Бойтена, А. Галлена, Б. Мартіну, М. Регера. Причому цілком оригінальним ходом виявився зв'язок есхатологічної теми «Острову мертвих» з темою ностальгії та самотності, що дозволяє розширювати коло імен європейських композиторів, які розвивають специфічну трагічну музично-мовну символіку, також коло аналізованих музичних творів. Так, може дещо несподівано, але дуже гармонічно з боку музично-образного мислення, входить до контекстуального поля роботи творчість Ф. Шопена (див. підрозділ 2.3 дис. роб.); значення явища синтезу мистецтв в музиці у добу романтизму розкривається з залученням лаконічних характеристик творчості Ф. Ліста, Р. Вагнера, О. Скребіна.

Окремим феноменом (та категорією), що є дієвим при встановленні семантичних засад художньої інтерпретації, постає *творча біографія*; вона передбачає врахування життєвого шляху митця у його досить

безпосередньому розумінні, тобто як тих вражень, що приходять до художника, композитора, поета під час мандрів – як від навколишньої дійсності, так і від власних почуттів, роздумів, виникаючих від її впливом. Зокрема, особлива увага до *біографічного автора* дозволила дисертантці більш детально розібратися з предметним наповненням, пейзажним природним підґрунтям картин Бекліна, також з причинами, які зробили ці живописні твори (особливо їх третю монохромну версію) настільки значущими для С. Рахманінова, деяких інших митців.

Разом з цим, у роботі зауважується, що «творча біографія музиканта невідривна від його культурного оточення, ширше – від культурних явищ, котрі супроводжували його життя й учасником яких він був, і ще ширше – від загального стану культури у відповідні часи, починаючи з хронологічних координат, і до провідних закономірностей» (с. 94).

У цілому, завдяки аналітичному входженню до мовного середовища музичних творів, також їх розгляду у різноманітних контекстах, культурно-історичних та особистісно-біографічних, дисертантка приходить до обґрунтованого висновку, що низка композиторів «активно використовують образи А. Бекліна як певний культурний код». А «звернення різних митців до ідеї А. Бекліна наочно ілюструє велику ступінь відкритості картин художника, так як кожен з поетів, композиторів, зіткнувшись з ним, продовжували створювати й трансформувати образи по-своєму» (с. 85-86).

Цікаво, що вивчення Балади «Вілла біля моря» Б. Мартіну, написаної за образним змістом «Вілли біля моря» («Villa am Meer») А. Бекліна (як вказує М. Кірдеєва, це «загальна назва п'яти варіантів картин з однаковим характерним сюжетом», с. 161 дис.) та циклу «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» М. Рegera водночас «працює» і на визначення специфічного музично-мовного інструментарію «синтезу мистецтв», тобто на внутрішньо-аналітичний контекст, і на встановлення нових стильових меж у запровадженні беклінівської образності та живописних циклічних ідей до



музичного змісту, а це вже виводить на рівень культурних ідеацій (див. підрозділи 3.2 та 3.3 дис. роб.).

До комплементарного аналітичного матеріалу також виявляється залученою Прелюдія сі-мінор №10 С. Рахманінова, написана від впливом картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину», причому обидва твори пов'язуються Кірдеєвою зі станами ностальгії та самотності, навіть встановлюється «психологічний портрет» головного персонажа: «На полотні А. Бекліна герой картини зображений спиною до глядача, обличчя ж його звернуте до рідного дому. Подібно художнику, С. Рахманінов відсилає слухача до внутрішніх переживань героя за допомогою поступового динамічного розвитку музики з кульмінаційним висхідним ходом у середній частині прелюдії» (с. 129 дис.).

Таким чином, усі контекстуальні та інтекстуальні підходи, композиційно-аналітичні диференційовані та культурно-стильові узагальнені, сходяться навколо питань про своєрідність художньої символіки, зокрема у *текстах музичних творів*, як результату активної взаємодії різних видів художньої виразовості, різних мистецьких мов. Взагалі текст роботи є надзвичайно насиченим інформативно, надає багато нового фактологічного матеріалу широкого культурологічного спектру. Справедливим та достатньо передбачуваним є також узагальнений та опосередковуючий висновок про те, що саме символічна ускладненість художнього образу, водночас культурний універсалізм художнього діяння, є проявами «відкритості» (відкритої форми) мистецького твору.

Саме у зв'язку з проблемою «відкритості» – твору, форми, смислу, процесу трансляції смислу тощо – дозволимо собі перейти до *полемічної площини відгуку*.

І розпочнемо з того, що питання про «відкритий твір», взяте «з рук» (з тексту праці) У. Еко, виявляється одним з найбільш значущих для даної дисертаційної концепції, але, водночас, не розгорнутим з достатньою широтою – навіть стосовно праць Еко. Адже Еко висуває поняття не лише

відкритого твору, а й *відкритого тексту*, і останнє є для нього базовим, оскільки безпосередньо вводить до категоріальної сфери теорії комунікації і семіології, до якої і прямує вчення Еко, пов'язуючи явище «відкритості» (твору, тексту, смислу) з процесом «необмеженого семіозису» та побудовою «можливих світів»<sup>4</sup>. Даний аспект теорії Еко надає можливості більш аналітично-плідно використати поняття реінтерпретації – у його взаємодії з категоріями інтерпретації та розуміння, також з явищем та поняттям тексту.

Думаємо, що доцільно звернути увагу на те, що «відритий твір» як семіологічний феномен спонукає до більш активного розвитку текстологічного підходу – як такого, що дозволяє пояснювати перехід образного задуму у художньо-мовне здійснення, у конкретне композиційне рішення, й навпаки, виявляти концепційно-сміслові проєкції художньо-виразового прийому, здатні засвідчувати його інтерпретативну специфіку.

Залучення текстологічних оцінок спроможне було б посприяти й більш розгорнутому обговоренню міжвидових художньо-мовних відмінностей в інтерпретації спільних «мігруючих» образів, тим більше – складних символів, одним з яких є «острів смерті», також спільних та відмінних рис музичних композиторських інтерпретацій умовного сюжету А. Бекліна. Враховуючи жанрово-стильову широту даних інтерпретацій, варто було б конкретизувати й більш точно визначити, якими є головні результати «порівняльного аналізу» «між втіленням сюжету «Острова мертвих» у симфонічних творах Г. Шульц-Бойтена, А. Галлена, С. Рахманінова та М. Рegerа», названого дисертанткою на с.191 дисертаційної роботи.

*Інше міркування* стосується того, що не все й не завжди є зрозумілим стосовно походження й призначення видової художньої символіки або нової

---

<sup>4</sup> Див.: Еко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Symposium, 2004; Еко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Пер. с англ. И итал. С. Серебряного. 2005 (2016).

синтетичної *символічної форми*, що виникає на засадах міжвидової трансляції. Починаючи розвивати доволі інтенсивно «тему символу» на с. 45-52, узагальнюючи положення низки робіт інших дослідників, дисертантка залишає ці, попередні щодо логіки дисертації, міркування (теоретичні передумови розгляду символічного змісту живописних та музичних творів) без помітних змін та власних дефінітивних уточнень – включаючи завершальні висновки. Тому залишається неясним, що включає до себе та як саме будується – у композиціях твору та в уяві реципієнта – «образ острову» як символічно значущий, тобто яким є семіологічний механізм утворення символічної художньої фігури, також що відрізняє цей механізм у музичному творі, в композиторській мові?

Деякі роздуми з цього приводу знаходимо на с. 77, але вони видаються занадто спрощеними, процитуємо: «відомо, що саме музику художники на межі ХІХ-ХХ століть вважали найдосконалішим видом мистецтва. Так як вона ідеально виражає символ. Як вважалось, саме тому символ завжди є музичний. Це безпосередньо відноситься і до досліджуваних нами музичних творів за картинами А. Бекліна, адже тут присутній символічний зміст. Ми можемо зробити припущення, що найбільш вдалою квінтесенцією синтезу мистецтв і взаємодії виду мистецтв та стилю є символізм у музичному мистецтві. Композитори за допомогою музичних звуків зуміли передати символи живопису А. Бекліна» (див. с. 77).

Подібний спосіб теоретичного обґрунтування є й тавтологічним, й недостатньо переконливим, але варто виокремити цікаву думку щодо «символізму у музичному мистецтві» як «квінтесенції синтезу мистецтв і взаємодії виду мистецтв та стилю». Адже вона відразу породжує питання про особливу природу символізму та символу на засадах «синтезу мистецтв» – «художнього універсалізму», також стосовно музичного символізму, що виростає на основі програмності та постає її подальшим перетворенням у добу пізнього романтизму й надалі. Достатньої відповіді на це питання (чому та як це відбувається) дисертація не надає, хоча й містить деякі спроби

узагальнення «програмних відносин» між твором Бекліна та музичними композиціями, тобто між живописними зображальними засобами та мовно-виражальною музичною системою<sup>5</sup>.

Звісно, природа художнього символу навряд чи може буде достатньою мірою розкритою та проясненою поза вивченням часових та просторових особливостей художніх образів, і як видових, і як таких, що претендують на пограничний видовий статус (хоча все рівно доведеться визначати домінантні художньо-мовні ознаки), тобто *поза явищем хронотопу (часопростору)*. І хоча дисертантка торкалась питань про час та простір «мистецької комунікації» (про простір частіше), але їх методичне з'єднання у категорії хронотопу так і не відбулося.

*По-третьє*, відзначимо, що так само не відбулося виявлення в оркестровій поемі С. Рахманінова тих принципів монотематизму, які, власне, й зумовлюють образний паралелізм твору відносно живописного задуму А. Бекліна, причому саме стосовно монохромної третьої версії з циклу картин «Острів мертвих».

Вважаємо за необхідне звернути уваги на той факт, що Рахманінов будує свою симфонічну композицію відповідно до образотворчої ідеї «добором» певних жанрово-стилістичних комплексів, що упередметнюють однорідне моноінтонаційне розгортання опусу, створюють поступовий перехід від одного образного плану до іншого з подальшим поверненням до початкової стадії. А головна монотема опусу – *Dies irae* – набуває значення символу саме завдяки тому, що у своєму найбільш «буквальному» завершеному «вигляді», з'являється лише в заключному розділі, підсумовуючись, «поглинаючи», приводячи до єдиного знаменника усі тематичні варіанти, що прозвучали раніше. Однак, ледь оформившись, ця

---

<sup>5</sup> Див., напр., на с 140: «З 22 творів «Острова мертвих» сім є симфонічними творами для оркестру, три твори – це композиції для фортепіано, два твори для концертного органу і дві постановки присвячені жанру опери. Крім того, принаймні вісім творів додатково програмують літературну складову. Через злиття живопису, літератури та музики, синтез мистецтв досягає надзвичайної кульмінації, значно розширюється виразність та приховану силу найпотемніших почуттів».

тема «йде» до педально-фонової фактури, розчиняється в динаміці PP, в *divisi* і *pizzicato*, виявляючи й багатозначність підсумку образного розвитку, і недомовленість – тому й смислову відкритість (принципову незавершеність) як дві рівною мірою необхідні сторони *музичного символу*. На нашу думку в інтонаційно-тематичному-драматургічному сенсі твір Рахманінова є найбільш повним і точним музично-символічним втілення ідеї Бекліна, а безсумнівним новаторством Рахманінова є те, що він використовує той самий музично-мотивний матеріал і як провідну тематичну «фігуру», і як фонову, і у часовому розгортанні композиції, і у фактурно-просторовій симультанності, створюючи особливий ефект «перемикання погляду», наближення й віддалення образу; образ острову, який ущільнюється та розмивається водночас, виникає як символ трагічного переживання саме внаслідок такої «хронотопічної гри».

Як відомо, трагічне, пов'язане з передчуттям смерті, завжди було важливою особистісною інтенцією для Рахманінова, що й зумовило проведення теми *Dies irae* крізь значну частину його творів, у єдності з інтонаціями знаменної монодії, але також із залученням типової західноєвропейської формули хоральності. Дана стилістична контамінація стає для композитора способом створення складної трагедійної музичної символіки.

Тому, *по-четверте*, і не лише у зв'язку з творчістю Рахманінова, а й у цілому, у контексті загальної проблематики роботи, варто було, на нашу думку, зробити більш відчутний наголос на *проблемі трагічного* – як такого способу світосприйняття та розуміння дійсності, який придбає нового екзистенціального значення на початку ХХ століття, програмуючи ті нові ракурси культурно-сміслової реальності, що є актуальними і сьогодні.

Але, водночас, підкреслимо, що усі наведені зауваження мають скоріше комплементарний характер, вказуючи на множинність теоретичних та фактологічно-емпіричних складових матеріалу й концепції дисертації М. Кірдеєвої, що внаслідок значного інформативного навантаження та

проблемної складності також постає свого роду «відритим науковим текстом».

У цілому, підсумовуючи враження від ходу та результатів роботи, треба зазначити, що дисертація М. Кірдеєвої є оригінальним науковим культурологічним дослідженням, котре дозволяє поглиблювати методологічні засади історії та теорії художньої культури, теорії художньої інтерпретації та мистецького синтезу, в їх певній взаємозалежності, також дозволяє оновлювати аналітичний культурологічний дискурс та категоріальні обрії сучасного вивчення культурної семантики як крос-історичного явища. *Жодних порушень академічної доброчесності в ньому не виявлено.*

Насичена різноманітною, завжди добре згрупованою інформацією, логічно вибудована, дефінітивно розвинена й послідовна дисертація Майї Олексіївни Кірдеєвої вповні відповідає тим вимогам, що висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня доктора філософії у галузі культурології. 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 034 «Культурологія» (03 «Культура»).

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



О. І. Самоїленко

