

## ВІДГУК

офіційного опонента, доктора мистецтвознавства СТАШЕВСЬКОГО Андрія Яковича на дисертаційне дослідження БІЛОУСОВОЇ Світлани Вікторівни «Донецька школа домового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару», подане на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Як відомо, у вітчизняному музичному мистецтві ХХ століття відбувся прецедентний процес, що засвідчив народження, формування й усталення нових видів академічного інструменталізму, одним з яких по-праву є домове виконавство. Приклади такої сутнісної трансформації, тобто перетворення фольклорного, побутового за своїм призначенням інструментарію в музичні знаряддя з високою художньо-виражальною спроможністю, відбувалися й у попередні часи та непозбавленими такої долі у своєму розвитку виявляються фактично усі музичні інструменти, які ми сьогодні класифікуємо як класичні. Ale ж, що стосується домри, як втім й інших українських народних інструментів, то процес її академізації в часовому форматі здійснювався доволі рухливо й енергійно. А детермінантами його виступали як об'єктивні, насамперед соціокультурні чинники, так власне й суб'єктивні, пов'язані з діяльністю окремих постатей, творчих формаций і осередків. Фокусуючи погляд на хронологічній панорамі процесу академізації домового виконавства в Україні у другій половині ХХ століття, ми відразу ж зіткнемся з постаттю неординарного митця – виконавця-віртуоза, композитора, педагога, диригента, науковця Валерія Микитовича Івка, який уособлює собою фронтмена створеної ним в Донецьку широковідомої авторської мистецької школи академічного домового виконавства.

Саме донецькій домовій школі, в особі її керманиця та інших найяскравіших представників в останні десятиліття ХХ та на початку ХХІ століть, довелося вийти на передові позиції в процесі академізації

четиристрінної домри в Україні, здійснити динамічний в часі та фактично революційний за художньо-естетичними показниками переворот в домрово-виконавському мистецтві, піднявши його на олімп академічного інструменталізму та реально урівнявши домру з іншими класичними інструментами. І цьому не треба довго шукати підтверджені! Адже, концертні програми Валерія Івка, від самого початку його мистецького сходження, орієнтувалися переважно на перлини класичного скрипкового репертуару; виконання ним на домрі скрипкових інструментальних концертів у супроводі філармонійних симфонічних оркестрів відбувалося завжди як мистецька подія і сприймалося повністю природньо, тобто без будь-яких нарікань на так би мовити художньо-інтерпретаційну недосконалість цього інструменту; фактично всі виконавські конкурси по домрі, що проводилися у зазначений час в Україні закінчувалися близкучими перемогами учнів Валерія Івка; ретельно розроблене й успішно впроваджене у власну практику науково-методичне підґрунтя у вигляді «концепції інструментального іntonування», що стало теоретичним знаряддям для виховання виконавської майстерності в класі домристів В. Івка, отримало статус визнаного й універсального вчення, котрим користуються також і багато інших молодих фахівців-інструменталістів (гітаристів, бандуристів, баяністів-акордеоністів тощо); багато сучасних вітчизняних композиторів (насамперед, донеччан) присвятили свої твори домрі, а точніше виконавцям-домристам донецької школи, продемонструвавши тим самим увагу, визнання й шану домровому мистецтву донецького осередку; й нарешті, доволі плідна й тривала діяльність створеного В. М. Івко унікального музичного колективу – оркестру домристів «Лик домер» стала широко відомою як в Україні, так і далеко за її межами та остаточно утвердила мистецьке кредо донецького домового інструменталізму вже в його оркестрово-колективній формі.

Усі ці факти є лише окремими, хоча і дуже влучними маркерами, що безапеляційно засвідчують функціонування у вітчизняному мистецькому просторі високопрофесійної творчої спільноти під назвою «Донецька школа

домового виконавства», яка вже давно вийшла на лідерські позиції українського та східнослов'янського академічного домового мистецтва та безумовно представляє своєрідний мистецький феномен в музичній культурі сьогодення.

Разом з тим, актуальність вивчення передового мистецького досвіду, напрацьованого донецькою домовою школою В. М. Івка, а саме її творчої сутності, організаційної системи, теорії і практики виховання виконавської майстерності, художніх досягнень тощо назріла давно та на сьогодні виявляється не просто важливою, а вельми затребуваною, а значить не викликає сумнівів. З іншого боку, по-справжньому повноцінне й ґрунтовне здійснення такого дослідження може бути підвладним науковцю, котрий не лише володіє аналітичним мисленням і вмінням обробки загальної інформації, а який досконало знає й максимально оперує усією «потаємною» стороною процесу створення і функціонування цього творчого «ордену», тобто особі, яка сама пройшла через нього й відбулася в ньому. Тому, Світлана Вікторівна Білоусова, яка, на мою власну думку, в ієархії донецької домової школи фактично уособлює собою «постать №2», цілком природно і закономірно стала авторкою такого дослідження та повністю з ним впоралася.

Слід відзначити, що дисеранткою в її дослідженні було обрано вірний і логічний ракурс, що передбачає вивчення художнього явища донецької домової школи в системній взаємозумовленості основних музикознавчих векторів, тобто: музично-історичного і культурологічного, що надав можливість простежити еволюційний процес розвитку домового виконавства та формування академічної домової школи на Донеччині, а також вистроїти його періодизацію (І розділ); виконавсько-музикознавчого, спрямованого на осмислення сутності виконавської технології і специфіки втілення музично-мовленнєвого процесу засобами інструментального іntonування у виконавській дії домиста (ІІ розділ); музично-теоретичного, що реалізувався в аналітичній площині висвітлення жанрово-стильових,

музично-мовних та інтерпретаційних ознак масиву оригінальної музики, створеної для домри та домового оркестру донецькими композиторами (ІІІ розділ). Обрана спрямованість роботи обумовила й вибір широкого набору пошукових методів, що склали її методологічну базу та забезпечили досягнення необхідних результатів.

Отже, мету роботи здобувачка визначає дещо розгорнуто – як «виявлення комплексної взаємодії історичних, виконавських, навчально-освітніх, теоретико-методичних, художньо-естетичних, аспектів і чинників формування та функціонування донецької домової школи». Можна з упевненістю відзначити, що таке формулювання мети дисертаційного дослідження дозволило здобувачці чітко окреслити й підпорядкувати обраній меті цілу низку завдань та успішно їх вирішити. Тематика цих завдань повністю відповідає закладеній концепції роботи, що концентрується у її тематиці, позиціях наукового апарату, тобто в об'єкті й предметі дослідження.

Зміст І розділу «Історичні аспекти становлення школи домового виконавства на Донбасі» свідчить про особливу увагу авторки до ключових питань, пов'язаних зі систематизацією джерельної бази, аналізом і висвітленням історіографії щодо обраної проблематики. На основі багатьох даних, зібраних з різноманітних джерел, авторка роботи вибудовує реконструкцію розвитку домового виконавства на Донбасі від його генези й до сьогодення. Еволюцію цього виду музичної творчості в дисертації також розглянуто у двох соціокультурних зрізах – зародження і функціонування його у сфері самодіяльної творчості та в період становлення професіоналізації через формування системи музичних навчальних закладів. Узагальнюючи напрацювання первого розділу своєї роботи авторка пропонує періодизацію еволюційного процесу домового виконавства на Донбасі.

Другий розділ роботи – «Методологічні засади донецької школи домового виконавства» – виявляється центровим в тектоніці дисертації,

оскільки відбиває основні сутнісні характеристики досліджуваної проблеми. В ньому авторка опрацьовує основний понятійно-термінологічний масив, пов'язаний з тематикою дисертації. З різних позицій і соціокультурних практик розглядається і розробляється поняття «школа», «виконавська школа» та пропонується до вжитку формулювання нової дефініції стосовно поняття «донецька школа домового виконавства». Природно й логічно в середину розділу вписується розгорнутий портрет засновника і лідера школи В. М. Івка, що висвітлює усі напрями і грані його творчого життя, систематизує й узагальнює значення цієї неординарної мистецької постаті у справі розвитку академічного домового мистецтва, формуванні ним власної авторської школи домового виконавства. Своєрідною квінтесенцією розділу і всієї роботи виявляється останній підрозділ 2-го розділу, присвячений концептуальним зasadам інструментального іntonування, що складають науково-теоретичне підґрунтя виховання виконавської майстерності донецької домової школи. Цей підрозділ слід відмітити особливо. Він представляє собою ємний і насичений спеціалізованою музикознавчою лексикою дискурс, в якому ретельно викладено не тільки головні художньо-технологічні «секрети» школи. Дисерантці вдалося вистроїти стрункий і логічний теоретичний трактат законів інструментального втілення музичного змісту – від аналізу ідей інтонаційної теорії «музикознавців- класиків» й до подальшої власної деталізації і розробки виконавської концепції В. М. Івка. Матеріал цього розділу повною мірою претендує на окреме видання у вигляді підручника чи монографії.

Вельми цікавим і логічним з точки зору «драматургії» роботи виявляється третій її розділ – «Домрова творчість донецьких композиторів: жанрові, стилеві та виконавські особливості» в якому авторка дисертації розкриває повну панорamu створених за останні десятиліття композиторами Донбасу композицій малих і великих форм для домри і домового оркестру. Розгляд усього масиву домових творів здійснено авторкою через його систематизацію за двома блоками, що є повністю закономірним, тобто: а)

композиції з фольклорною першоосновою та стилізації в народному дусі; б) музика, що створена в академічних жанрах без втручання фольклорної тематики та яка представляє основні стильові течії ХХ століття (необароко, неокласика, неоромантизм), а також сучасні впливи з точки зору композиційних технологій. Окремим підрозділом дисертації висвітлює композиторську творчість для домового оркестру, підкреслюючи тим самим і обсяг, і художнє значення такого репертуару. Здійснений авторкою роботи аналітичний екскурс в площину домової творчості донецьких композиторів виявив доволі високий рівень владіння нею базовими зasadами музикознавчого аналізу. Здобувачка характеризує і висвітлює не лише жанрову й мовно-стильову специфіку творів, їх художньо-образне наповнення, а й розкриває проблеми та особливості виконавської інтерпретації цієї музики, що виявляється цілком доречним.

Висновки наприкінці дисертації носять достатньо вичерпний і переконливий характер. В них здобувачка у стислому вигляді подає основну суть своїх наукових пошуків, що дає реальні підстави вважати тематику дослідження С. В. Білоусової такою, що відзначається конкретною новизною отриманих результатів, високим рівнем наукового мислення дисертантки, глибиною проникнення в обрану тематику, переконливим для рівня кандидатських дисертацій ступенем узагальнення досліджуваної проблематики.

Але, не зважаючи на загальну позитивність роботи, вважається за доцільне висловити деякі зауваження й запитання.

1. Відзначаючи доволі ретельний підхід в даній роботі щодо опрацювання історичних фактів у цілому й реконструкції еволюційного розвитку домового виконавства в Україні й Донбасі зокрема, все ж таки іноді зустрічаються хронологічні неточності й прорахунки, що в решті-решт призводять до помилкових чи сумнівних суджень. Так, авторка робить припущення, що «...домра на терени Донбасу була завезена приблизно у кінці XIX ст.» (стор. 38 дис.), а в автографераті (стор. 6) вказує, що «домра в

Донецькому краї побутувала вже у 1890-х роках...». Такі висновки здобувачка робить на основі викладених нею з окремих першоджерел фактів про існування вже у 80-ті роки XIX століття любительського оркестру робітників Юзівського металургійного заводу, який успішно функціонував у той час як концертний колектив, виступаючи щотижнево в саду Новоросійського товариства на відкритій естраді. Всупереч цієї позиції авторки виступають декілька моментів. По-перше – в обох наведених джерелах щодо аматорського оркестру Юзівського заводу не лише не згадується домра, а не йде мова взагалі про оркестр народних інструментів, а любительський оркестр того часу міг складатися з будь-яких інструментів. По-друге: офіційна історіографія в галузі народних інструментів (а це, насамперед, роботи М. Імханицького й ін.) датує знахідку старовинної домри на в'ятських землях сподвижницею В. Андреєва А. Мартиновою 1896 роком, після чого В. Андреєв з С. Налімовим узялися за її реконструкцію. Тобто, час введення домри до андреєвського оркестру в Перербурзі вчені визначають останніми роками XIX ст., а оркестрових різновидів домри (тенорових, контрабасових) – початком 1900-х років. Що стосується чотириструнної домри, то, знов таки, згідно офіційних джерел, П. Любимов сконструював її лише у 1908 році. Тож, потрапити на терени Донбасу в останнє десятиліття XIX ст. і закріпитися там в музичному середовищі домра реально ще не могла. Вірогіднішим часом для цього можна вважати середину першого десятиліття нового ХХ століття, коли розпочинається діяльність по створенню оркестрів народних інструментів домово-балалаечного типу В. Комаренком у Харкові.

2. Викликає нерозуміння формулювання назви першого підрозділу «Історичні аспекти становлення школи домового виконавства на Донбасі», а саме заявлений історичний аспект. Усі три підрозділи цього розділу демонструють інформацію значно ширшу за рафіновано-хронологічні дані процесу становлення домового виконавства в його історичній ретроспективі. Авторка подає безліч фактичного матеріалу не лише про час

появи і функціонування того чи іншого колективу (музичного діяча тощо), а розкриває широкі особливості їх творчості, характеризує репертуарну політику, акцентує увагу на мистецьких досягненнях, наводить фрагменти рецензій і відгуків з періодичної преси, виділяє головні персоналії та аналізує їх внесок у розвиток колективного і сольного домового музичування окресленого ареалу. Більш того, періодизація розвитку домового виконавства на Донбасі, яку вибудовує авторка у цьому розділі, логічним чином спирається на соціокультурні чинники й закономірності розвитку держави й суспільства. Тож, аспект, зазначений у назві цього розділу, на думку опонента, мав би бути окреслений як культурно-історичний.

3. Періодизація становлення домового мистецтва на Донбасі, яку авторка справедливо і логічно вибудовує в історичній ретроспективі, в якості окремого (останнього) етапу виділяє увесь період формування і розвитку донецької домової школи. Але ж, звертаючи увагу власне на тему дисертації (тобто «Донецька школа домового виконавства: етапи розвитку...») зрозуміло очікуєш в результатах дослідження періодизацію розвитку самої донецької домової школи. У цьому випадку – запитання авторці роботи: чи можна виділити окремі періоди в процесі еволюції саме донецької професійної школи домового виконавства В. Івка, зміни яких корелюються з певними якісними зрушеними цього процесу, виводячи школу та її мистецькі результати на новий етап розвитку? Наприклад, період становлення школи, пов’язаний з початком педагогічної і сольної концертної діяльності В. Івка; період накопичення науково-методичного підґрунтя і створення методологічної бази подальшого розвитку школи; формування мистецько-педагогічної системи школи через створення широкої мережі учнів-послідовників у форматі декількох поколінь; вихід на жанрово-специфічну колективну виконавську творчість через створення унікального оркестру домристів «Лик домер» та ін. Чи доречною була б така «внутрішня» періодизація? І якщо так, то чому авторка дисертації не скористалася цим?

4. Підрозділ 1.2. «Аматорські форми домового музикування: персоналії, самодіяльні колективи, культурні ініціативи» подає широкий огляд функціонування домового виконавства (переважно в його колективних формах) в середовищі аматорського музикування на Донбасі, що на певному історичному етапі безперечно підготувало зародження й подальший розвиток власне професійної ланки домового виконавського мистецтва. Авторка роботи, посилаючись на різноманітні джерела, висвітлює велику кількість фактів, що підтверджують значний масштаб існування цього виду музичної творчості на Донбасі в період 1930-40-х років та особливо у 1950-60-ті роки. Значно менше приділяється увага висвітленню цього процесу у 1970-80-ті роки та майже не згадуються в цьому аспекті останнє десятиліття ХХ і початок нового ХХІ ст. Тож, чим викликана така диспропорція? І чи спостерігається такий потужний художній зв'язок самодіяльного і професійного домового виконавства в останні десятиліття яким він був у третій четверті ХХ століття?

5. У підрозділі 1.3. «Навчальні заклади як фактор академізації домового виконавства» дисерантка розкриває процес становлення системи музичної освіти на Донбасі, повноправним учасником якої були й домові класи в різних навчальних закладах. Висвітлюючи хронологію розвитку цієї системи, дисерантка дістає висновку про поступове утвердження триступеневої вертикалі музичної освіти, а саме – музична школа – музичне училище – ЗВО (інститут-консерваторія-академія), що забезпечило необхідні умови для створення повноцінної школи домового виконавства. Але ж не зрозумілим вбачається ігнорування четвертої найвищої ланки освіти тобто асистентури-стажування та невключення її в єдину систему підготовки музиканта-домриста. Слід нагадати, що асистентура-стажування при Донецькій консерваторії, яка була відкрита у 1993 році, від свого початку існувала саме по класах домри і баяна (а вже потім і по інших інструментах), а нинішня здобувачка в ній стала першою асистенткою-стажисткою. Як відомо, асистентура-стажування, що представляє окремий навчальний рівень,

передбачає подальше й остаточне професійне ствердження музиканта-виконавця вже як завершеного митця (і вже під проводом не викладача, а творчого керівника), захищаючи в якості іспитів власні концертні програми. Отже, освітню систему домристів, яка стала основою донецької домової школи, на наш погляд, доречніше вважати чотириступеневою.

6. Відповідно до концепції своєї роботи дисертантка на рівні окремого підрозділу справедливо і закономірно подає розгорнутий творчій портрет засновника і лідера донецької домової школи – Валерія Микитовича Івка, розкриваючи усі грані і риси його постаті, основні мистецькі досягнення тощо. Разом з тим, про послідовників школи в роботі подається надто узагальнена й поверхнева інформація. На мій погляд, «перший ешелон» представників школи, тобто її найкращі учні-послідовники, а тим більше ті, хто вже давно має свої власні відгалужені осередки школи, а їх власна творчість уособлює найкращі мистецькі здобутки всієї школи-колективу однодумців заслуговують у даному дослідженні на особисті нариси-портрети, представлені разом в одному окремому підрозділі роботи, що сприяло б і більш ємній подачі інформації про творчі досягнення самої школи, і наочності внутрішньо-корпоративної структури донецької домової школи.

7. Як вже зазначалося, в роботі дуже ретельно розроблена і представлена методологічна основа виконавської технології, що культивується в середині донецької домової школи та представляє собою струнку й науково-обґрунтовану концепцію інструментального іntonування. Авторка доводить, що «...впровадження цієї інтонаційної теорії в педагогічну й концертну практику забезпечило життєдіяльність і унікальність донецької школи домового виконавства» (що дійсно важко піддати сумніву), а «...іntonована віртуозність» стала однією з її головних ознак». Разом з тим, в узагальнюючих тезах цього підрозділу (та усієї роботи також) хотілося бачити лаконічний перелік інших рис і ознак виконавсько-інтерпретаційного стилю, що виділяють дійсно унікальну й своєрідну

донецьку домрову школу на тлі інших вітчизняних і зарубіжних шкіл домового виконавства.

8. Доволі ретельна, багатоаспектна й аналітично-інформаційна робота С. В. Білоусової гарно є оздобленою прикінцевими додатками, в яких подано фотографії, афіші, концертні програмки, рецензії, відгуки з періодичної преси, фрагменти епістолярної спадщини та інші документи, що дійсно збагачують дисертацію конкретним фактологічним матеріалом. Але ж, на погляд опонента, в додатках роботи все ж таки не вистачає таких першорядних позицій як: 1) генеалогічне древо школи у вигляді схеми з іменами її представників (у зв'язці вчитель-учень) в проекції декількох поколінь; 2) перелік мистецьких здобутків представників школи на ниві конкурсних змагань і фестивалів; 3) географія гастролей і концертних виступів оркестру «Лик домер» та окремих солістів і ансамблів; 4) перелік концертного репертуару оркестру «Лик домер», а також солістів – найкращих представників школи (окрім вже поданого списку оригінальних оркестрових, ансамблевих і сольних творів донецьких композиторів, спеціально написаних для донецьких домристів); 5) перелік наукових, науково-методичних і навчально-методичних праць й інших публікацій представників школи; 6) можливо окремий перелік історіографічних джерел (наукових, публіцистичних, музично-критичної періодики тощо), присвячених донецькій домровій школі. Такого роду розгорнута й, разом з тим, концентрована інформація дала б змогу ще краще охопити і усвідомити основні сутнісні характеристики мистецького феномену донецької домової школи.

9. Підкреслюючи доволі якісний рівень написання і оформлення роботи, іноді в її тексті зустрічаємо окремі смислові, стилістичні або граматичні неточності. Наприклад, перелік самодіяльних оркестрів (стор. 6 автореф.) містить тавтологічні позиції – «Ворошиловграда» і «Луганська»; Донецький державний музично-педагогічний інститут, Донецька державна консерваторія імені С. С. Прокоф'єва та Донецька державна музична

академія імені С. С. Прокоф'єва згадуються не завжди totожно до часу існування цих назв даного закладу; тавтологічні повтори в назві підрозділу: «Аматорські форми домового музикування: <...> самодіяльні колективи...»; «калькування» з російської мови («Імператорське руське музичне товариство» замість *російське*) і навпаки (місто Жданів замість Жданов).

Резюмуючи усе вище викладене необхідно наголосити, що висловлені зауваження та побажання не носять сувороого і принципового характеру та знаходяться, переважно, в дискусійній площині. Також ще раз відзначимо, що поява такої роботи є дуже важливим кроком щодо подальшого наукового осмислення сутності й закономірностей розвитку і такого напряму музичного інструменталізму яким є сучасне академічне виконавство на домрі, і його найяскравішого мистецького феномену, що представляє собою донецька домрова школа.

Автореферат та численні публікації за темою дослідження в спеціалізованих наукових виданнях повністю відповідають змісту дисертації та цілком відображають її основні положення.

Отже, дисертація БІЛОУСОВОЇ Світлани Вікторівни «Донецька школа домового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару» є цілісним і завершеним дослідженням, яке становить реальну наукову цінність та відповідає загальним вимогам, затвердженим нормативними документами МОН України щодо праць, висунутих на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, що і дає підстави для присудження авторці цієї дисертації наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри народних інструментів  
Харківської державної академії культури,  
заслужений діяч мистецтв України

А. Я. Сашевський

