ВІДГУК

офіційного опонента на дисертаційне дослідження
Шевченко Лілії Михайлівни
«Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття
у світовому просторі»,
поданого на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
за спеціальністю 26.00.01 –
теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Всі теоретичні програми дослідження художньої культури умовно можна поділити за двома принципами: перший формує фактографію історії мистецтва із посиленою змістовністю в межах епохи або її перехідної варіативності; другий – створює загальний конструкт (остов елементів), у якому виявляється особливість окремих художніх амплітуд та циклів (музики, літератури, живопису архітектури, театру). Поняття фортепіанної парадигматики (що і представлено як ключовий предмет дисертаційного дослідження Л.М. Шевченко «Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі») унаочнює другий принцип: парадигмальне маркування як дослідницький підхід – це апеляція до тяглості «великого» культурного часу, який не обмежується культурно-історичними періодами або художньо-стильовими характеристиками.

Зрозуміло, поняття парадигми з'являється у методології наукового пізнання та філософії науки як концептуалізація *дослідницької практики* певного інтервалу історичного часу. Наприклад у Т. Куна поняття «парадигма» висувається як альтернатива поняттю наукової традиції та створює теоретико-методологічний простір для «зустрічі» «правильної» та «неправильної» науки.

В даному дисертаційному дослідженні ми бачимо відхід від класичної кунівської дефініції парадигми як певної стадії розвитку науки. Навпаки, відбувається осмислення та теоретичне застосування парадигматики як *метатеорії*, у якій «знімаються» окремі, часто непаралельні синхронні дослідницькі програми історії мистецтва (музики), теоретичної та історичної культурології, музикознавства, філософії та методології науки. Парадигматика створює необхідну платформу для концептуалізації естетичного досвіду певної доби (піаністичної культури) в його не лінійності та опосередкованості.

Цінність такого підходу, на наш погляд, зумовлена двома чинниками. Перший – парадигмальність вміщує в себе неісторичний вимір, за яким виконавець може «зчитувати» та «переживати» твір за межами культурно-історичного контексту його створення та побутування. І така постановка проблеми є ширшою ніж інтерпретаційний підхід або, наприклад, підхід поінформованого виконавства (які є небездоганними саме в моделях переживання/передачі почуттів, актуалізації минулого досвіду, пошуку того,

що Гадамер називав «опосередкуванням між сучасністю та історією, між наявним сьогоденням та культурою»[1]). Чи можемо ми достеменно пережити чуттєвий досвід композитора минулого? Пряма відповідь на питання апелює до перелічених вище підходів (інтерпретаційного та поінформованого), які реалізуються через об'єктивізацію («разгерметизацію») тексту.

Парадигмальність – це, навпаки, модель, в якій на перший план висувається не дослідження контекстів, а фланування, вільне обертання між контекстами в намаганні створити універсальний культурний хронотоп, поза конкретикою історичності простору та часу. В цьому, на наш погляд, і є сенс стильової парадигми виконавської культури (фортепіанної) як методологічної та дослідницької альтернативи іншим традиційно-звичним лінійним теоретичним моделям історії мистецтва та історій мистецтв.

Аби здійснити дану методологічну процедуру Л.М. Шевченко пропонує комплекс системоутворюючих програм, котрі «синергетично визначають стильову парадигму фортепіанної майстерності як культурно-мистецького феномену» [с. 4]. Їх аналіз і становить змістовну сутність всієї розвідки.

Другий важливий аспект даного дисертаційного дослідження – у пошуку ідентифікаційних локальних (регіональних) маркерів, які, як доводить автор, виступають потужним об'єднуючим механізмом, що, також, спрацьовує поза межами дослідницької «оптики» культурних контекстів. М.Бахтін даний парадокс артикулював наступним чином: перебування у культурному «центрі» не є показником адекватності розуміння культури. Навпаки, чим більшим є розрив із «центром», тим краще можна «вловити», зрозуміти, відчути культурну унікальність. Іншими словами, історичні події, ідеологія, кордони культурних регіонів та держав перестають бути єдино вірним тлом естетико-художнього наративу (того культурного горизонту, що часто автоматично дослідники називають культурно-історичним або суспільно-історичним контекстом).

Усвідомлюючи евристичний потенціал даного підходу досить органічною та цікавою нам видається аргументація дисертантки у представленні ментальних та естетичних перетинів в життєтворчості та світобаченні Шевченка та Шопена. З'ясовуючи константи національно-поетичного мислення обох геніїв, дослідниця торкається таких концептів-вузлів (що створюють ефект діалогізму між двома геніями-романтиками) як фемінність, ліричність, «думність»-кобзарство, м'якість вираження почуттів у оптиці близько-дотичного, безпосереднього свого-іншого.

Що характерно, дана типологія через оптику парадигмальності ліричного термінологічно-точно починає «працювати» і в лакуні піаністики. Цей методологічний прийом стає наскрізним для всього дисертаційного дослідження, дозволяє апелювати до методології фортепіанної

---

[1] Гадамер Г.Г. О праздничности театра / Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 162.

парадигматики як диз'юнкційної єдності локально-культурних особливостей (що і становить суть розвідки Л.М. Шевченко).

Відповідно історія світового фортепіанного мистецтва позиціонується автором як наратив про те, як, в який спосіб гра на генетично німецькому музичному інструменті в історії світової та вітчизняної культури перетворюється на універсальну здатність продукувати художньо-світоглядні смисли. Даний підхід стверджує фортепіанну культуру (в її парадигмальних відмінностях) і як маркер національних ментальних характеристик та потужний ретранслятор національного драматичного мислення через паритет фортепіанної виразності – лінію Баха-Бетховена-Ліста та лінію Моцарта-Шопена.

Парадигмальна типологія раніше була апробована в теорії культури в контексті співвідношення аполонівського (раціонального) та діонісійського (ірраціонального) із подальшим виокремленням європейського фаустіанства (який символізувався готичною архітектурою та мистецтвом фуги, за Шпенглером). Подібний підхід має сталу традицію і у філософії – філософські концепції «пропускаються» через оптику приналежності до двох парадигмальних ліній – лінії Платона та лінії Аристотеля. Або можна навести приклад із вітчизняної філософсько-естетичної думки: професор Личковах запропонував перехідну парадигму від класичної до некласичної естетики як рух від Фауста до Леверкюна (Леверкюн символізує некласичні параметри митця епохи «модерніте» – трансгресивність, ексцентризм, бріколерство, імморалізм тощо).

Ще одним вдалим вектором дисертаційного дослідження Л.М. Шевченко є осмислення та концептуалізація поняття «піаністична культура» із експлікацією його на немузичні або позамистецькі феномени. Це дозволило включити в дану тематично-теоретичну ревізію (і від цього робота лише виграла) такі феномени як таперство, «звуковий компонент Великого німого» [с. 320], театральність фортепіанної естради, шоу-бізнес тощо.

Також об'єм поняття «піаністична культура» очікувано спрямовує дане дисертаційне дослідження у русло музично-педагогічної проблематику: і тут, в контексті стильової парадигматики, дисертантка демонструє цікаві узагальнення, що створюють теоретичне підґрунтя для авторських методик роботи із піаністами-виконавцями (і в цьому ми вбачаємо значущість досягнутих в роботі практичних результатів).

Одним із таких концептуальних вирішень є підхід автора щодо розуміння полікультурних засад українського піанізму: дане твердження дисертантка пояснює парадигмальними витоками салонної культури та її ґенезою в умовах становлення національної стилістики (розділ 2.1). Висновок автора про інтернаціональний базис української фортепіанної салонної культури органічно виводить розвідку на проблему педагогічної роботи з іноземними студентами. Л.М. Шевченко дає цілу низку крос-культурних характеристик сприйняття та формування ритму, образності, стилю у вітчизняних студентів-піаністів та студентів із Китаю. Через розуміння та

інтерпретацію класичних творів європейської музичної культури піаністами-виконавцями різних національних і ментальних традицій автор узагальнює наскрізні принципи роботи з іноземними студентами.

Дане крос-культурне «укрупнення» проблеми дослідження несподівано спрямовує його у бік етнокультурології. Наведемо дотепну та влучну цитату автора: «За спостереженнями Ма Вей, першої аспірантки, музикознавця і піаністки в Україні, відзначено, що при поширенні фортепіанного мистецтва в Китаї ще у XIX ст. найбільш усього іншого подобалися: Моцарт і…Етюди – не важливо яких авторів, головне, щоб очевидним був піанізм типу "перле"» [с. 181]. Або ще приклад «етнопіаністики»: автор пояснює стильові особливості ліричного піанізму канадця Гульда та «фірмові» способи його піаністичної артикуляції через характеристики французької мови – із наголосом на останній склад.

Окремо хотілось відмітити методологічний прийом автора у артикуляції «одеського тексту»: одеська локалістика створює ціннісне ядро всього дисертаційного дослідження. Це реалізується автором завдяки, по-перше, не лінійності викладення матеріалу, що є найкращим прикладом аналізу феноменів та процесів у парадигмальній методології. По-друге, тотальність одеського наративу створює ефект «лакмусового папірця» у апробації авторської моделі фортепіанної парадигматики Європи, світу та України: в одеському тексті перетинаються та взаємодіють всі дослідженні Л.М. Шевченко парадигмальні вектори: від лінії Моцарта (Розділ 1), лінії Бетховена (Розділ 2), через їх сполуки та антиномії (Розділ 3) до так званого сучасного піаністичного регіоналізму (Розділ 4). Тобто, не виносячи одеський культурний текст у окрему тематичну та структурну лакуну (розділ-підрозділ) автор у кращих некласичних дослідницьких традиціях власним професійним, педагогічним, життєвим досвідом ретранслює його, вільно проводячи крізь всі теоретично-концептуальні та тематично-феноменальні «вузли» тексту розвідки. І це, на наш погляд, одна із ціннісних та якісних переваг роботи Л.М. Шевченко: прозорість різних тематичних горизонтів, які «зустрічаються» на сторінках дисертації є свідченням того, що перед нами глибокий теоретик, для якого в даному дослідженні об'єднались особистісні інтенції науковця-дослідника, піаніста-практика, виконавця, педагога.

Необхідною методологічною основою осмислення локальних стильових особливостей став метод *просопографічної оптики* (на наш погляд, даний підхід, що сформувався в межах локальної урбаністики прекрасно «спрацював» і в теоретично-дослідницькій сфері музичної культурології). Просопографія – як дослідження локально-культурних особливостей (характеристик, феноменів, процесів), які відбуваються, формуються, розгортаються, розповсюджуються та стають значущими через особистісні індивідуально-біографічні чинники окремих учасників-акторів – дозволяє персоніфікувати бетховеніансько–моцартіанські виконавські

парадигми через творчі біографії окремих музикантів, педагогів, композиторів (М. Лисенка, В. Горовиця, К. Мікулі, С. Ріхтера).

Загальне враження від тексту розвідки Л.М. Шевченко – це його тематична розгалуженість та об'єктна ризоматичність: генеральні теми дисертації «чіпляють» менш значні, але не менш важливі проблеми. Відштовхуючись від даної теоретично-методологічної настанови автор «пропускає» через оптику парадигмальності не тільки українську та світову фортепіанну культуру (про це заявлено у назві, у формулюванні новизни); також текст буквально зітканий із цікавих «незначних», не генеральних тем, які допомагали автору реалізувати основну концепцію.

Наведемо конкретні приклади. Перший – це осмислення проблеми конструювання *творчої біографії* музиканта: парадигмальна оптика дозволяє інтерпретувати її в такий спосіб, аби уникнути традиційної і не завжди коректної по відношенню до життєтворчості митця (генія) трирівневої типологізації (ранній, центральний та завершальний періоди). Даний принцип автор продемонструвала на прикладі аналізу Дев'ятої сонати Бетховена (с. 240-252). Відповідно «ранній період творчості Л. Бетховена, що у традиційному музикознавчому трактуванні з'являється як би в "неповноті" бетховенської авторської стилістики, у роботах останніх десятиліть усвідомлюється в розмаїтості персоналістських проявів Віденського стилю» [с. 252]. Тобто історико-культурний позитивізм інтерпретації творчої біографії необхідно ревізувати, особливо коли у сучасного гуманітарія є «нелінійні» методологічні альтернативи.

Другий. У протиставленні виконавських парадигм (Бетховена та Моцарта) автор знаходить ще один вдалий методологічний прийом відмежування першої від другої: *трікстерство*. Трікстерство виконавця, виконавця-піаніста – є тим концептом, що апелює, скоріш не до амбівалентності «актора за фортепіано» (це лише перший шар парадигмальної «аксонометрії» музиканта). На наш погляд, більш складний та менш артикульований принцип піаніста-виконавця-трікстера проявляється у розбіжності статусів музиканта перехідних епох: це протиріччя між безперечним авторитетом композитора у встановленні виконавських правил та потужним формуванням виконавських шкіл та традицій поза композиторською обумовленістю. Іншими словами трікстерство у піаністичному мистецтві актуалізується в перехідні періоди, коли система музичних цінностей переосмислюється і виконавець поступово починає «порушувати» встановлені композиторською прагматикою «серйозні» правила гри. Дану зміну влучно формулює дисертантка на сторінках тексту роботи: «Піаністика останніх трьох століть пережила перехід від єдності культурно-мистецьких здобутків клавірності бароко, невіддільних від релігійної цінності музики як частки Богослужіння, – до театралізованого дійства фортепіанних завоювань віденської школи» [с. 66]. Отже «кінець XIX – початок XX сторіччя знаменуються оформленням діяльності композитора й діяльності фортепіанного виконавця в самостійні професії» [с. 99], і саме в

даний період відбувається зміна соціального статусу спеціальної музичної освіти. Також, «від XIX і на все XX сторіччя композиторське подання своєї продукції йшло через фортепіанне виконавство, конкуруючи в цьому плані хіба що з диригентським мистецтвом» [с. 121].

Зазначимо, ще це далеко не повний перелік та аналіз теоретичних методів та підходів у реалізації поставлених дисертанткою завдань. Хотілось би відмітити щільний та щедрий на ідеї та спостереження текст дисертації (кожний підрозділ дає насичений об'єм думок, аргументацій, прикладів та висновків).

Зрозуміло, що коло проблем, до яких звертається та вирішує Л.М. Шевченко у даному дисертаційному дослідженні вимагає певних уточнень, а методи їх реалізації не завжди можна знайти на поверхні тексту, навіть при самому уважному читанні розвідки.

Отже, висловимо декілька зауважень та поставимо запитання, які, можливо, дозволять уточнити дослідницькі позиції автора розвідки.

1. В тексті дисертації часто в різних контекстах вживаються такі поняття як «піанізм» (див. об'єкт дослідження), «піаністична культура» (є наскрізним для роботи, включаючи й її назву), «фортепіанна творчість», «фортепіанна гра». Як співвідносяться на теоретико-концептуальному рівні данні поняття? І який концепт із них є робочим у реалізації задуму створити та обґрунтувати фортепіанну парадигматику?

2. Як відомо, в культурології «національне» в культурі не завжди корелює із «регіональним» і, ще в меншій мірі, «локальним». Як, в який спосіб (в контексті даного дослідження) формулюються параметри українського національного піанізму? Адже аргументація обумовлена тими локальними «мистецькими», «музичними», «піаністичними» центрами, які, у більшій мірі, не апелювали до національного українського дискурсу або, по факту етнічної ідентифікації, не були українськими, отже були полінаціональними?

3. Побіжно зауважимо, що логіка викладення матеріалу та принципи організації аргументації про своєрідність одеської, харківської, київської піаністичних шкіл точніше відповідає локалістиці та локальному дискурсу, який, як нам видається, для даної роботи міг створити більш точний методологічний ракурс – з огляду на те, що регіональний наратив не в повному обсязі редукує наратив локальний (дану невідповідність давні греки виражали протиставленням «поліс-ойкос»).

4. В тексті дисертації неодноразово зустрічається вираз «європейський аристократизм культури Одеси». Що це за характеристика? Як вона корелює із універсальністю фортепіанної парадигматики в аспекті регіональної та локальної самобутності?

Підсумовуючи, необхідно зазначити, що автор здійснив ретельний і всебічний аналіз обраної проблематики, вийшов на рівень вагомих теоретичних узагальнень і ґрунтовних висновків.

Зміст автореферату відображає концепцію та ідеї дисертації.

Дисертаційна робота Лілії Михайлівни Шевченко «Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі» виконана на належному науково-пошуковому рівні, а її автор заслуговує на присудження наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Доктор культурології,
доцент, завідувач кафедри
теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського

Кривошея Т.О.

Підпис Кривошея Т.О.
Засвідчую: начальник загального відділу
Національної музичної академії
України імені П.І.Чайковського