

ВІДГУК

офіційного опонента на кваліфікаційну наукову працю Кохан Л. Й.
«Музично-драматичний театр Михайла Старицького в контексті часу (1873–
1898 роки)», представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»
з галузі знань 02 – «Культура і мистецтво»

Кваліфікаційна наукова праця Людмили Кохан «Музично-драматичний театр Михайла Старицького в контексті часу (1873–1898 роки)» присвячена вельми важливій темі, яка набуває особливо актуального звучання в сьогоденні, коли доводиться на всіх рівнях відстоювати окремішність і самоцінність української духовної спадщини. Пані Кохан звертається до становлення й досягнення кульмінаційних позицій в українському музично-драматичному мистецтві, пов'язаними як з «театром корифеїв», так і передусім з театром, натхненником, режисером і автором багатьох репертуарних позицій якого був Михайло Старицький. Про колосальну націєтворчу роль театрального руху другої половини ХІХ ст. чи не найвлучніше написав видатний дослідник Дмитро Антонович, зазначаючи: «Над творенням окремого українського театру, *відсепарованого від московського* (розрядка моя – Л.К.), почали працювати спочатку аматори, яких зібралося два особливо видатних кола: одне в Києві, друге – в Єлисаветграді. В Києві справа почалася більш імпозантно: тут вона об'єднувалася навколо двох визначних діячів мистецтва: музики Лисенка та поета Старицького, у якого виявився зовсім винятковий талант режисера і майстра сцени...». Попри доволі значний компендіум літератури, присвячений цьому феноменові української культурної спадщини, поле для дослідження усієї багатогранної діяльності Михайла Старицького все ще залишається вельми об'ємним.

Отже, сам вибір проблематики і прагнення дисертантки окреслити значення Старицького в історії національного і європейського театру викликає велике схвалення.

Тим більше, що авторка власне і ставить собі за мету розкрити «цілісне й системне вивчення музично-драматичного театру М. Старицького як визначного культурно-мистецького явища другої половини ХІХ століття» (с. 26), тобто розглянути його не лише як герметичну діяльність в межах вузького замкнутого кола українського аматорського середовища з поступовою тенденцією до професіоналізації, а як вагоме талановите мистецьке явище, рівновелике з іншими досягненнями європейських театральних сцен означеного періоду.

Дуже цінним видається і ретельно проведена пані Кохан робота над документальними і пресовими джерелами, пов'язаними з багатогранною активністю Старицького як актора, режисера, письменника, антрепренера, глибокий аналіз спільних творчих проєктів Старицького і Лисенка – оперети «Чорноморці» та опери «Різдвяна ніч». Можна цілком погодитись з твердженням дисертантки про те, що обидва твори становлять в певному сенсі експеримент, при тому винятково вдалий і професійно досконалий, у впровадженні національної історичної тематики та обрядовості у форми, які були вже на той час вироблені європейською мистецькою традицією і можуть розглядатись відносно до того часу як прояви модерного художнього мислення. Таким чином, «стартувавши» зі скромного аматорського гуртка студентів і молодих ентузіастів, музично-театральна діяльність найвидатніших представників української інтелектуальної еліти заклала міцний фундамент для подальшого злету національного театру.

Щодо обраних музично-сценічних артефактів – «Чорноморців» та «Різдвяної ночі», то спеціально хотіла би наголосити на ґрунтовності і докладності підходу до аналітичних студій. Авторка звертається і до літературних та драматичних першоджерел, на яких засновані згадані оперети та опера, і до ряду образно-сюжетних змін, які вносить у них Старицький-лібретист, і до практично потактового розбору музичної партитури, зважаючи на особливості жанрів і форм, символіку тональностей, паралелі та асоціації до народних пісень, трактування цитат тощо.

Переконливо представлені узагальнені інтерпретації символічних значень як окремих персонажів, так і сюжетних поворотів і сценічних ситуацій.

Цікаво і доречно висвітлені різні грані режисерської та антрепренерської праці Старицького в четвертому розділі дисертації. Ряд рисунків і графіків дають уявлення про репертуарні пріоритети, про фінансові надходження театру, керованого видатним митцем, а через інформацію про суто матеріальні справи (надходження, видатки тощо) – про специфіку діяльності українського театру в умовах заборон і гноблення в російській імперії. Важливими у інформаційному плані є й об'ємні додатки, особливо репрезентація особистого записника Михайла Старицького, в якому відображений – день за днем – театральний процес у його колективі.

Разом з тим в роботі є ряд позицій, з якими опонент вважає за необхідне доволі послідовно подискутувати і запропонувати дисертантці обґрунтувати деякі свої твердження, оскільки вони видаються не зовсім доречними і логічними стосовно до обраної теми.

З чим дозволю собі ніяк не погодитись – з обґрунтуванням категорії «месіанізм» *in genere* та її застосування до театального феномену Старицького і Лисенка *per partes*. Насамперед нагадаю, що саме поняття месіанізму від часів його зародження в давніх релігіях протягом тривалого часу було надто сильно скомпрометовано, часто супроводжувало і продовжує жити людиноненависницькі ідеології, такі як сіонізм, нацизм і на сучасному етапі – рашизм. Про його негативні конотації пише і сама авторка, проте все ж інтерпретує його щодо українського суспільства означеного періоду як консолідуючу ідеологію, з чим не можу погодитись.

Навіть якщо йдеться суто про романтичну добу, коли месіанство справді зайняло важливе місце в світоглядних концепціях багатьох національних філософсько-культурних осередків, то й тут пані Кохан допускається ряду неточностей. Від своїх витоків, тобто від першого авторитетного теоретика перелому XVIII – XIX ст. Юзефа Гьоне-Вронського,

польського математика і філософа, що жив у Франції, месіанізм мислився як інструмент подолання згубних наслідків Французької революції і відродження втраченого Логосу в людині. Згодом месіанізм особливо активно розвинувся у Франції і Польщі, маючи переважно містичну природу і стверджуючи обраність чи то французької (П'єр Леруа, Луї де Сан-Мартін, Анрі де Сен-Сімон), чи то польської (Зигмунт Красінські, Юліуш Словацький та Адам Міцкевич [trzej wieszcz]) нації. Саме під значним впливом польських поетів-романтиків, включаючи гасло А. Міцкевича з «Книги народу польського і пілігримства польського» (*Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, 1832) «Польща – Христос народів» (*Polska Chrystusem narodów*), була написана праця М. Костомарова «Книга буття українського народу (1845–1846)», програмний документ Кирило-Мефодіївського братства (1845–1847). У ньому, безперечно, присутні постулати месіанізму, що проявляються у трактуванні українського народу як народу-покутника, що страждає через свою вибраність, натомість вселенська рівність і демократія Запорізької Січі визнана відродженням людського суспільства. Ця концепція мала певний вплив на світогляд Шевченка, хоча навіть у спадщині Кобзаря я б не трактувала месіанізм як провідну етично-філософську лінію, враховуючи багатогранність його картини світу.

Підводити ж під месіанізм «консолідацію кращих духовно-практичних проявів спільноти навколо ідеї спасіння, піднесення та реалізації в історичному континуумі культури й самосвідомості українського народу» в ширшому спектрі персоналій, як це чинить дисертантка на стор. 48, напевно, не варто, хоча б тому, що месіанізм завжди передбачає свідомість своєї «обраності», «вищості» навіть у терпінні чи стражданнях. Натомість у доробку літераторів, художників, музикантів утвердження самосвідомості, актуалізація історичної пам'яті, прадавніх обрядових традицій і міфології, як і розвиток інституцій національної культури, в тому числі й театру, відбуваються з цілком іншими намірами. Чи то на романтичній естетичній платформі, чи на реалістичній (або, як частіше окреслюють цей напрямок

зарубіжні дослідники, позитивістичній) митці прагнуть підкреслити окремішність української нації, її непідпорядкованість російським канонам – як це одним з перших зробив той же Костомаров у статті «Дві руські народності». Однак утвердження права на неповторність і самостійність власних національних традицій цілком не означає месіанства і не передбачає вищості над іншими.

Прагнення ж авторки будь-які яскраві явища української духовності підвести під месіанізм грішать значною суб'єктивністю. Так, пані Кохан цілковито права, коли на стор. 84 окреслює головні завдання української інтелігенції – «пасіонарних особистостей» (а це вже вітання Леву Гумільову!) як: «ствердження через мистецтво національної ідентичності; організація культурно-мистецьких закладів, концертних установ; виховання української свідомості народу через музику, літературу, театр; залучення значного числа людей до українського руху через мистецтво», проте така діяльність цілком не має риси месіанства. Слушно окреслити її як «подвижництво», «просвітительство», спрямоване на формування національної ідентичності в тому сенсі, як її розуміє Ентоні Сміт. Тому твердження про те, що «опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка і М. Старицького є яскравим проявом месіанізму XIX століття (с. 139), вартувало б замінити спостереженням, яке, зрештою, сама авторка постійно проводить: про типове для української обрядової традиції поєднання християнського і прадавнього язичницького начала. І вже зовсім не узгоджується логічно наступне твердження на стор. 71: «Месіанство проявляється в цей час передусім на рівні збереження ментальних основ етнічного мелосу».

Друга позиція до дискусії торкається певної змістовної «клаптиковості» тексту і надлишковості у ньому окремих фрагментів. Ніяк не можу зрозуміти, який був сенс у тому, щоби у другому розділі присвячувати підрозділ 2.2.5 «Духовне «звернення» народництва до української спільноти через хорове мистецтво» хоровій творчості галицьких композиторів, а наступний підрозділ 2.2.6 «М. Лисенко – Месія української музики другої половини XIX століття»

– загальному огляду творчості і діяльності засновника української композиторської професійної школи. Адже до основної проблематики дисертації вони мають вельми опосередковане відношення. З іншого боку, докладний аналіз «Заповіту» М. Вербицького та «Заповіту» М. Лисенка теж не надто очевидно перетинається зі студіями над музично-драматичним театром М. Старицького.

Натомість бракує деяких засадничих фрагментів повної картини музично-театрального феномену Старицького: варто було би більше уваги присвятити як власне творчим стосункам Лисенка і Старицького, згадавши і про два вірші, які Старицький присвятив композиторові, і, найголовніше, про інші сценічні артефакти, що виникли в результаті їх співпраці, хоча б в операх «Утоплена» і «Тарас Бульба». Адже Лисенко писав музику ще до ряду вистав М. Старицького, таких як «Спів Офелії» (музика до трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у перекладі М. Старицького), «Циганка Аза», «Чарівний сон», «Остання ніч». Зупинитись на особливостях, подібності й відмінностях опер – і музики до драм вартувало хоча би тому, що це якраз практично нерозкрита сторінка спадщини класика.

Крім того, якими б плідними не були стосунки двох титанів української культури, до п'єс М. Старицького писали музику й інші автори, про що в тексті дослідження згадується лише мимохідь, хоча такі аналітичні розвідки були б вельми цінними з огляду на поставлену проблему.

Третє загальне питання стосується не зовсім коректного застосування означень стилів «романтизм – реалізм». Якщо прийняти позицію пані Кохан, що «Основними інтегруючими проектами доби вчені називають народження національної ідеї... панування романтизму, а в другій половині століття – реалізму як основних ідейно-духовних парадигм; виявлення ментальних ознак і національної специфіки в культурі та мистецтві» (с. 57), то і Старицького, і Лисенка слід виключити з романтичної парадигми, бо за часом вони повністю належать другій половині XIX ст., хоча в тексті доволі часто – і слушно – вказується на їхні романтичні устремління. Авторка навіть уживає визначення

«романтично-реалістичні сюжети творів» (с. 107), хоча відомо, що ці два поняття є протилежними за своєю естетичною сутністю.

І з окремих неточностей відзначу кілька, які слід урахувати:

«Музика М. Вербицького до театральних п'єс Ю. Коженювського «Верховинці», І. Котляревського «Москаль-чарівник», І. Анталовича-Вітошинського «Козак і охотник», Р. Моха «Проциха» стали засадничими для розвитку українського музично-драматичного театру. (с. 75). Прізвище автора переробки водевіля німецького драматурга Августа фон Коцебу «Козак і охотник (в сенсі доброволець)» – Іван Вітошинський, Айталович – це його по-батькові, а не друга частина прізвища. «Москаль-чарівник» І. Котляревського йшла в Галичині під назвою «Жовнір-чарівник» теж у переробці І. Озаркевича.

На стор. 93 авторка пише, що «А. Вахнянин підтримував позиції об'єднання української культури західного і східного регіонів та відокремлення її від польських і російських впливів (ідеологія народовців)». Але це не зовсім так: почавши від участі в народовському русі, А.Вахнянин згодом став одним з провідних діячів «Нової ери», що прагнули українсько-польського порозуміння в межах Австрійської імперії, та й взагалі мав добрі стосунки з австрійською та польською громадою Галичини і успішно з ними співпрацював.

На стор. 131 пані Кохан пише про «використання козацького ладу з високими IV і VI ступенями». Наскільки відомо, лад з такими характеристиками називається гуцульським.

Висловлені запитання не впливають на позитивну оцінку роботи й спрямовані на подальшу актуалізацію дослідження поданого кола історичних питань, до яких може звертатись як сама дисертантка, так і інші науковці, зацікавлені в неупередженій реконструкції цілісної панорами української культури. Авторка відповідально підійшла до вирішення поставлених у дисертації завдань і доповнила існуючий науковий компендіум новими важливими розвідками.

Апробація матеріалів дослідження та його основних ідей викладена в 7 наукових статтях, в тому числі двох зарубіжних, та 6 текстах апробаційного характеру.

На основі вивчення представленої кваліфікаційної наукової праці, публікацій за результатами проведеного дослідження, можна констатувати, що робота є самостійною, завершеною працею, в якій отримано нові науково-обґрунтовані теоретичні та практичні результати, які є суттєвим внеском до розвитку музичного мистецтвознавства, зокрема у сфері досліджень особливостей інструментального виконавського мистецтва регіонів, а основні положення праці пройшли достатню апробацію на міжнародних та всеукраїнських конференціях та висвітлені у наукових публікаціях.

Отже, на основі вищевикладеного опонент робить висновок, що кваліфікаційна наукова праця Кохан Людмили Йосипівни «Музично-драматичний театр Михайла Старицького в контексті часу (1873–1898 роки)» за своєю актуальністю, науковою новизною та змістом повною мірою відповідає вимогам МОН України щодо дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».

Завідувач кафедри історії музики
Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка,
доктор мистецтвознавства, професор

Л. О. Кияновська

Л. О. Кияновська

