

ВІДГУК

На дисертацію ЩЕТИНСЬКОГО О. С. «Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В.Бібіка), представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Актуальність теми, представленої на захист Олександром Щетинським, полягає в тому, що вона торкається багато в чому загадкового питання психології творчості, і до того ж в її розділі, який найскладніше піддається раціоналізації. Адже створення музики відрізняється від інших видів творчої діяльності людини тим, що музика не має посередницької ланки у вигляді уявлень і конкретних життєвих прототипів. А Шопенгауер називав музику прямим виявом всезагальної могутньої сили, тобто Волі. Він вважав її принципом, який стосується всього живого і забезпечує його існування. Як безпосередній вияв енергетичних потоків розглядав музику відомий дослідник Ернст Курт. Здавна був поміченим зв'язок музики із космічною світобудовою і числовими математичними законами. Самоствердження або ж самоактуалізація, які зацікавили Олександра Щетинського, і є кульмінаційним виявом шопенгауєровської Волі у житті людини. Для кожного з нас це означає усвідомлення свого покликання, смислу свого існування, яке формує сценарій всього життя незалежно від того, чи такий сценарій є вдалим, реалізованим, або ж залишається у сфері намірів і нездійснених бажань.

Композитор відрізняється від пересічних людей тим, що сама природа цієї професії налаштована на вищі цілі, а самоактуалізація у творчості не торкається на пряму приватного життя, не стосується суто індивідуальних творчих досягнень, хоча включає цілісну людину і всі сторони її існування. Композиторська самоактуалізація розглянута в дисертації не з позицій ремесла, професії, роду діяльності, а як вияв вищого покликання, того, що у приведеній автором цитаті Бетховена останній назвав «розмовою з Небесами». Цікаво, що і митці з досить скромним природним обдаруванням теж здатні досягти самоактуалізації. Вона може несподівано проявитися в якомусь одному артефакті, і тоді цей артефакт залишиться в історії. Згадаємо такі символічні в цьому плані музичні твори, як Полонез Огінського або Чардаш Монті. Показовим феноменом композитора більшого обдарування, ніж вищезгадані, є П'єтро Масканьї. Після успіху першої опери «Сільська честь» він створив ще цілу низку оперних творів, але не досяг рівня оригінальності і популярності своєї ранньої спроби.

Питання, які зачіпає у дисертації Олександр Щетинський, дотичні до різних аспектів творчості і творчого процесу, однак конкретно торкаються унікальності композиторської галузі. Крім психології творчості йдеться про поетику, біографіку, теорію життєтворчості, феноменологію. Найважливіше, що розв'язання цих питань базується на власному творчому досвіді автора, без якого всебічне охоплення теми було би неможливим. І це підтверджує методологічне спостереження, яке торкається всієї сучасної науки. Згідно з ним на любий науковий експеримент, яким би об'єктивним він не здавався, завжди має вплив індивідуальність самого дослідника.

Підходом дослідника-композитора пояснюється структура роботи. Теоретичним роздумам і узагальненням присвячений основний масив її тексту, перші три розділи. По ходу розмови в них наводиться чимало конкретних прикладів з різних історичних періодів і різних творів. Але головним є тут вибудований алгоритм. Завдяки обраній структурі самоактуалізація постає як цілеспрямований і багатовимірний процес, який має свої стадії і ритм розгортання. Починається все з практики, як і заняття музикою в цілому. Композиторський шлях зазвичай базується на основі загальної музичної освіти, оволодіння грою на певному інструменті, освоєння основ теоретичних дисциплін.

Олександр Степанович згадує про сучасну практику введення композиторського факультативу в музичних школах. Однак він не вважає її суттєвою для подальшого свідомого вибору композиторської професії на наступних освітніх стадіях. В цьому питанні з ним можна посперечатися тому, що його висновки базуються на досвіді нашого часу. Але в інші історичні періоди композиторська і виконавська освіта не існували як окремі галузі. Всі капельмейстери мали вміння писати музику. Всі інструменталісти-віртуози завжди мали в своїх програмах власні твори. У 20-ті роки ХХ століття в радянських консерваторіях всі музикознавці писали навчальні музичні твори поряд з композиторами так само, як зараз пишуть гармонічні і поліфонічні вправи. До такого явища відноситься і так звана «професорська музика». Олександр Степанович слушно вказує на те, що спеціальна і окрема композиторська освіта з'явилася відносно не так давно і була пов'язана з фактором значного ускладнення музичної мови у творчій практиці доби пізнього романтизму і модернізму. В цьому він бачить і її досягнення, і помітні на сьогодні недоліки. Тобто в дисертації йдеться про постать композитора з вищою композиторською освітою, який працює в галузі академічної серйозної музики і в перших на теренах Російської імперії консерваторіях отримував звання вільного художника. Це означає, що писання музики є для такого митця основним заняттям і життєвим призначенням. До цього може додатися викладацька робота, однак зараз вона теж спрямована на виховання майбутніх композиторів. В певних випадках як доповнення композитор може займатися виконавською діяльністю. Саме для такого представника композиторського фаху самоактуалізація через творчість, в результаті якої з-під його пера постійно виходять нові музичні твори, стає головною метою життєдіяльності.

В наступному другому розділі дисертації йдеться про фаховий багаж, методи його зберігання, використання і поповнення. Для окреслення цього явища дослідник обирає власний термін: «композиторський резервуар». З одного боку, тут йдеться про слуховий досвід, одержаний в різні роки життя. З другого, – починаючи з розвитку авангардних течій ХХ століття все більше значення в процесі написання музики відіграють раціональні розрахунки. Крім того особливих знань і вмінь з певного часу вимагає засвоєння музичних здобутків давніх епох, музики ренесансу, бароко. До композиторського резервуару, як слушно наголошує дисертант, входить не лише досвід вивчення і засвоєння, а також створення різної музики, а все коло інтересів митця, його інтелектуальний багаж. Насиченість композиторського резервуару залежить від внутрішньої і зовнішньої мотивації до саморозвитку, від свідомого прагнення

до власних мистецьких переконань і відкриттів. Дуже важливим є висновок дисертанта про відсутність простої лінійної залежності між приватним життям, рисами характеру і тими ідеалами, які стверджуються у творчості (с. 53). За словами Олександра Щетинського, життєві цінності митця, його щирість або нещирість та інші якості створюють якійсь інший резервуар.

Дисертант розглядає композиторський резервуар як системну цілісність і наголошує на тому, що останній вміщає як здобутки, так і хаотичні елементи, складається з індивідуальної комбінації відомого і власних знахідок, включає багато елементів, які входять у загальнолюдський і суспільний творчий досвід. На переконання Олександра Щетинського, музика у своїй глибинній суті на пряму не пов'язана з політикою та ідеологією, або з такими категоріями, як мораль. У зв'язку з цим його твердженням варто додати, що політики часто використовують музику та інші види мистецтва у своїх інтересах, нав'язують творам власні ідеологічні акценти. Саме це відбувається зараз, коли наш ворог перетворює у ідеологічне знаряддя досягнення російської культури, підкреслює її вищість і, навпаки, меншовартість інших культур, які входили до складу колишнього СРСР.

Розділ третій роботи присвячений розкриттю механізму здійснення композиторської самореалізації. Все починається із виникнення оригінальної ідеї. За словами дисертанта, вона може мати найрізноманітніший вигляд, може з'являтися як усвідомлений цілий задум, або як окремих елемент, тематичне зерно, тип фактурного рішення, певний образ. Вже на цій початковій стадії виникає певне співвідношення свого і чужого, опора на традицію сполучається із прагненням до її розширення і розвитку. У дисертації Олександр Щетинський розуміє традицію як живе і динамічне явище, яке існує завдяки закладеному в ній потенціалу до саморозвитку. Коли ж цей потенціал вичерпується, традиція перестає діяти.

Дисертант характеризує такі поняття, як відкриття і винахід. Відкриття стосується стилю в цілому і поступово готується у творчості митця чи у рідній школі або навіть історичного періоду. Саме завдяки відкриттям та чи інша традиція оновлюється, переосмислюється і перетворюється. Винахід, за висновком дисертанта, є вужчим поняттям, більше пов'язаним із технологією. Дисертант говорить про роль двох груп впливу на цей процес: внутрішньо мистецьких і зовнішньо суспільних, і знаходить конкретні приклади таких впливів серед композиторів ХХ століття.

Дуже актуальним є спостереження про існування двох типів митців. Перші з них спираються на слух і слуховий контроль. Тому для них важливим є звуковий результат написаного твору. Для інших вихідною посилкою стає технічна ідея. Яскравим зразком такої протилежності є Валентин Сільвестров і Арво Пярт. Наведу приклад, про який я дізналася нещодавно. Пярт з повагою і зацікавленістю ставився до музики свого українського колеги. Коли познайомився з «Тихими піснями» Сільвестрова, назвав їх абсолютно геніальним твором. А коли прочитав його висловлення відносно притаманного йому створення музики за допомогою слуху і слухового контролю, то, як потім розповідав, сам спробував написати за цим методом твір. Однак після його завершення проаналізував зроблене і впевнився в тому, що все одно вийшла цифра, тобто підсвідомо продовжив діяти раціональний технічний розрахунок.

Коли йдеться про впливи, виникає питання про освітній процес і його роль у становленні митця. Автор називає антиномії сучасної композиторської освіти, виділяє два типи педагогів, які навчають композиторів. Перший з них це той, хто навчає тому, що вміє сам. Успіх навчання у такого педагога залежить від спорідненості людських характерів, темпераментів, взаєморозуміння викладача з учнем. І звичайно, від масштабу особистості митця, якій стає зразком для молодого покоління. Як відомо, комплекс важливих якостей, які мав Борис Лятошинський як видатний митець і педагог, забезпечив унікальність вихованого у його класі київського музичного авангарду. Професіоналізм, високі творчі критерії, здатність чинити супротив тиску на творчу незалежність репресивної ідеології зробили непересічним педагогом і авторитетом Дмитра Клебанова, з класу якого вийшли найталановитіші представники харківської композиторської школи Віталій Губаренко і Валентин Бібік.

Другий тип вихователя майбутніх композиторів Олександр Щетинський називає педагогами-систематиками. На мою думку, саме таким був засновник харківської композиторської школи Семен Семенович Богатирьов, перш за все це був видатний вчений-теоретик, який писав на сьогодні вже нікому не відому «професорську музику». Не випадково, що серед учнів С. Богатирьова були не лише композитори, але й музикознавці й відомі викладачі, у їх числі Михайло Тиц і Галина Тюменєва, які у роки після Другої світової війни очолили дві провідні кафедри музично-теоретичного факультету Харківської консерваторії. З класу Михайла Тица згодом вийшов Левко Колодуб, відомий композитор з величезним різноманітним доробком, а також талановитий педагог. Якщо учням наставників першого типу, які є митцями яскравої індивідуальності, наприклад, вихованцям Дмитра Шостаковича, загрожувала небезпека потрапити під занадто сильний вплив свого наставника і перетворитися на «маленьких Шостаковичів», то це не стосувалося вихованців педагогів-систематиків.

У третьому розділі дисертації зачіпається ще ряд важливих питань. Це роль у творчому процесі звернення до цитат і авто цитування, важливість соціальної комунікації, суспільного відгуку на створене, і багато іншого. Йдеться про самоактуалізацію не лише як встановлення власних рекордів. Вищу відповідальність накладає на композитора дарований йому Богом талант, і чим цей талант яскравіше, тим більшою стає відповідальність. Однак тут не йдеться тільки про очевидні суто природні здібності, але й про наполегливість, вміння організувати творчу працю, зробити музику і музичну творчість життєвим пріоритетом, а також про наповнення композиторського резервуару, про яке йшлося у другому розділі. Можу згадати у цьому зв'язку мою цікаву розмову з Дмитром Львовичем Клебановим що до його учнів. Я його запитала, кого з них він вважає найбільш талановитим? Зі слів Віталія Губаренка я вже знала, що його професор ніколи не хвалив і ставився до нього досить прискіпливо, на що Губаренко у студентські роки часто ображався. Тому була впевнена, що він назве ім'я відомого ерудита та інтелектуала, дуже плідного композитора Марка Кармінського. Про Кармінського одразу і запитала. Однак Дмитро Львович висловився про талант Кармінського досить скептично, і сказав мені, що за своїми природними здібностями найкращою в його класі

була композиторка Нінель Юхновська. Однак вона так і не змогла досягти у своєму розвитку вершин самоусвідомлення.

У кульмінаційному четвертому розділі роботи Олександр Щетинський обирає три постаті українських композиторів. Їх можна віднести до старшої генерації, час активної дії і впливу якої на сучасні процеси ще не вичерпаний. На прикладах їх творчості яскраво підтверджується теза автора про індивідуальний шлях до самоствердження кожного митця, в також та істина, що по відношенню до творчого процесу неможливі ніякі стереотипи і узагальнені схеми. Кожен з трьох авторів представлений в окремих самостійних нарисах різної будови. Постать Леоніда Грабовського висвітлена як очільника авангардного оновлення музичної мови, яке відбулося першої черги в групі київських учнів Бориса Лятошинського у 1960-ті роки. Це була загальна тенденція, на чолі якої в східноєвропейських країнах опинилася польська композиторська школа і діяльність фестивалю «Варшавська осінь». Дисертанту вдалося повноцінно представити, як ці процеси відбилися на українському ґрунті на прикладі докладного аналізу одного твору, Тріо Леоніда Грабовського для скрипки, фортепіано і контрабаса. Твір написаний у 1964 році і став однією з перших ластівок загального руху. Однак він пережив випробування часом і не зник з концертних програм всі ці довгі роки. З нефольклорного і експресивного атонального періоду більш ранніх своїх масштабних творів Грабовський одразу сміливо перескочив у нову сонорно-темброву еру і у галузь вишуканого камерного музикування. Цінність представленої характеристики Тріо полягає в тому, що на фоні загальних стилістичних ознак творів такого спрямування Олександр Щетинський зміг виявити неповторне авторське начало. Цьому сприяло порівняння зі стилістикою творів К. Пендерецького, які могли послужити для українського митця орієнтиром. Таким чином дисертант наочно продемонстрував своє твердження про існування у творах, в яких автор досягає інсайту і знаходить себе, суто індивідуальної комбінації свого і чужого, відомого і нового. Грабовський представлений у нарисі також як тип митця, в основі відкриттів і винаходів якого лежить певна технічна ідея.

Нарис другий характеризує постать Вірко Балея, композитора і музичного діяча, який належить одночасно двом культурам, українській і американській. Саме ця специфіка його формування і творчого розвитку, а також акцент у розповіді про нього на українській складовій у творчій, виконавській і менеджерській діяльності обумовили вибір форми нарису як узагальненого творчого портрету. В ньому згадуються різні твори Балея і відзначені деякі властиві йому індивідуальні знахідки. Наприклад, цікавим є спостереження про властиву музичному сюжету деяких його програмних і не програмних творів одночасну взаємодію кількох образно-тематичних пластів, яку дисертант вдало назвав «поліфонією наративів». Можна було би сказати, що це походить від симфонізму Густава Малера. Однак у Вірко Балея цей прийом поєднується з монтажним принципом раптових ритмо-динамічних і фактурних змін, і не пов'язаний з малеровським психологічним гротеском та з дотриманням лінії безперервного музичного розгортання.

Свій план і ракурс розповіді дисертант обрав у нарисі про творчу особистість Валентина Бібіка. Як і в роботі в цілому в кожному з нарисів відчувається власна позиція дослідника, бо з усіма трьома їх фігурантами

Олександр Щетинський був добре знайомим протягом не одного року, а Валентина Бібка можна зарахувати до числа тих митців, хто був йому близьким по творчим настановам і мав безумовний вплив на його власне формування, починаючи із студентських років. Тому пронизлива щемлива тональність ніяк не применшує об'єктивного підходу до висвітлення постаті старшого колеги. В дисертації докладно охарактеризовані твори переломного для формування стилю Валентина Бібка значення. А сам цей стиль охарактеризований як суто індивідуальний, новизна якого не спиралася на загальні риси авангардного спрямування, пов'язані з технологічними винаходами, переключенням уваги на нові типи звучання і принципи організації звукового процесу. До всього, що сказано про Бібіка, про важливе значення його постаті, з чим я повністю погоджуюсь, я би додала паралель з творчим шляхом Віталія Губаренка. Сам Валентин Савич неодноразово підкреслював, що його старший харківський колега був для нього зразком справжнього професіонала і самобутнього митця, який зміг подолати провінційну обмеженість музичного середовища, в якому вони обоє виховувалися. Ряд суттєвих спостережень, які є в нарисі дисертанта про постать Валентина Бібіка, можна віднести і до творчості Віталія Губаренка. Хоча джерела їх натхнення і образний світ їх музики дуже різні. Валентин Савич якось мені сказав, що його завжди надихає не стільки чужа музика, скільки природні явища, враження від оточення, атмосфери, погодних змін. Віталій Губаренко в процесі формування нових ідей зазвичай грав і слухав дуже багато різної музики, робив чернетки з тематичними заготовками, хоча сам твір писав не фрагментами, а послідовно з початку і до кінця.

Підводячи підсумок, даю дуже високу оцінку дисертаційному дослідженню Олександра Щетинського. Вважаю його унікальним з точки зору розкриття механізмів творчого процесу композитора, спрямованого до вищої мети самоусвідомлення, результати якого виходять за межі особистісних досягнень і збагачують спільний резервуар національної і світової музичної культури. Актуальним є це дослідження і для усвідомлення ролі яскравих індивідуальних постатей у процесі оновлення української музики, її поступу від радянського у пострадянський період і її входження у широкий світовий контекст.

Дисертація Олександра Щетинського «Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В.Бібіка)» є самостійним талановитим дослідженням, яке відповідає всім вимогам кваліфікаційних праць на здобуття вченого ступеня доктора філософії.

Доктор мистецтвознавства, професор
Національної музичної академії України
Імені П. І. Чайковського
Черкашинак-Губаренко Марина Романівна