

**Відгук**  
**офіційного опонента**  
на дисертацію **Щетинського О. С.**  
**«Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського,  
В. Балея і В. Бібіка)»**

подану на здобуття ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 - «Музичне мистецтво» (02 - «Культура і мистецтво»)

Свій відгук хотіла б розпочати нестандартно, як вельми нестандартною є представлена до захисту і до наукової оцінки дисертація. Читаючи її, опонент передусім намагалась знайти «ключ» до розуміння авторської концепції, який допоміг би реконструювати в зворотному рецептивному порядку головну сутність запропонованого тексту для зацікавленого читача. І знайшла цей ключ у наступному твердженні, висловленому на завершення третього розділу у підрозділі 3.7.: «Саморефлексія дає бачення мистецького твору зсередини, показує, як сам автор ставиться до нього й оцінює його. Очевидно, об'єктивність і неупередженість – не ті якості, які варто в першу чергу очікувати від авторського аналізу. Ба більше: саме його суб'єктивність, навіть однобічність, проявлена у ньому особиста зацікавленість автора можуть стати найціннішими для аналітика рисами». (с. 148)

І через кілька сторінок дисертант доповнює це твердження суттєвим уточненням про те, як слід розуміти вербальні тексти, написані композитором: «композиторський текст потребує додаткового розшифровування, оскільки, думаючи або говорячи про когось чи про щось, композитор свідчатиме передусім про себе, розкриватиме своє бачення, яке може бути далеким від реальності» (с. 153-54).

Отже, озброївшись авторською методологічною вказівкою, що саме прагнув передусім передати у своєму самоактуалізованому погляді на типологію сучасної композиторської творчості пан Щетинський, розглянемо основні постулати його дисертаційного дослідження. Логічна структура праці не викликає застережень і очікувано розгортає хід думки автора, концентруючись на центральному понятті композиторської самоактуалізації, щоправда у дещо незвичній послідовності: від практики, тобто від самого процесу творення композитором музики як кульмінаційного етапу самоактуалізації у першому розділі – попри операційний простір здійснення самоактуалізації, тобто весь зовнішній простір, до якого доречно би віднести термін В. Вернадського «ноосфера», і з якого митець черпає і перетворює у персональному вимірі свого світогляду, уяви і міри таланту музичні ідеї, що їх згодом переносить у конкретну звукову реалізацію – і до механізмів здійснення композиторської самоактуалізації, до діалектичної єдності

протилежностей традиційного й інноваційного, формування ідеї, ролі освіти і моделей для наслідування тощо.

Дослідник, таким чином, прямує від внутрішньої структури творчості, від духовного его митця як потенціалу, що може мати різні форми і рівні свого саморозкриття, попри його реляцію із зовнішнім середовищем – у цьому розділі ще тяж окреслену на потенційному рівні гаданого, можливого, очікуваного, передусім звертаючи увагу на ті можливі імпульси, які впливають у позитивний чи негативний спосіб на становлення творчих ідей (їх пан Щетинський пропонує метафорично окреслювати як «творчий композиторський резервуар») до «кінетичного» втілення зазначеної в попередніх розділах потенційної енергії, тобто до більш дієвих форм реалізації авторських ідей композитора з урахуванням всіх попередньо зазначених чинників. Лише таким чином можу пояснити змістовні арки і перегуки матеріалу третього розділу з висловленими в попередніх розділах позиціями: 1.3. Інсайт у творчому процесі - 3.1. Формування оригінальної ідеї (оригінальна мистецька ідея здебільшого і є результатом творчого інсайту); 1.5. Мистецьке надзавдання - 3.5.2. Генеза, джерела і впливовість мистецького відкриття (мистецьким надзавданням у більшості випадків стає здійснення мистецького відкриття); 2.4.2. Професійне навчання - 3.5.5. Освіта і самоосвіта як способи засвоєння традиції; 2.5.3. Внутрішня (психологічна) і зовнішня (соціальна) мотивація композитора до розвитку - 3.6.1. Види, форми і особливості соціальної комунікації композитора та низка інших паралелей.

Може виникнути запитання: а чи не мало би сенсу деяке укрупнення доволі дрібно розділених підрозділів (у дисертації їх аж 40, враховуючи параграфи підрозділів!) і об'єднання розпорошених по різних розділах споріднених за тематикою і змістом фрагментів? Проте, якщо врахувати, що сам дисертант ставить собі метою «осмислення композиторської самоактуалізації як прояву зрілої творчості, встановлення її структури і механізмів функціонування, визначення її ролі й місця у творчому процесі композитора» (с. 18), а при цьому, поза сумнівом, не може абстрагуватись від творчої авторефлексії, то така сонатна форма з динамічною репризою і розбудованою розробкою, в якій викладений науковий текст, сприймається цілком адекватно.

Загалом повинна зазначити, що подана дисертація досконало підтвердила висловлене в одній із давніших статей опонента гіпотетичне припущення про те, що «композитори у своїх статтях та працях звертались до тем, органічно притаманних їм як творцям, іноді опосередковано, іноді навіть достатньо безпосередньо пов'язаних з їх творчим тезаурусом... не лише коло інтересів, обране композиторами для естетико-теоретичного осмислення, але й манера висловлювання, художня оцінка творів своїх колег, роздуми про спрямованість музичного твору, та навіть сама мова музикознавчого (критичного, епістолярного) дискурсу вельми часто наближається до його манери композиторського письма» (Кияновська Л.

Психо-соціальні характеристики музикознавчого тексту // Київське музикознавство. Вип. 21. К.: НМАУ, КДВМУ, 2007. С. 7.).

Цей висновок цілком і повністю підходить до вербальної манери самого Олександра Щетинського як виразу його індивідуального композиторського стилю. І увесь вельми ретельно дібраний і продуманий словесний тезаурус, і побудова кожної фрази та логічного ланцюжка аргументів, і драматургія та конструкція цілісного тексту дисертації – стримані, ясні, точні і концентровані у виразі, позбавлені будь-якого зовнішнього епатажу, перенасиченості зайвими деталями і поверхової ефектності – виразно співвідносяться з його власними композиціями, хоча б такими як «Моління про чашу», «Музика Харкова» чи хорова симфонія «Пізнай себе».

Відтак узагальнені рефлексії перших трьох розділів, в яких автор послуговується категоріальним апаратом багатьох споріднених гуманітарних наук – філософії, психології, соціології, педагогіки, естетики, історії, феноменології, цілеспрямовано і потужно проектується на четвертий розділ, котрий включає в себе докладніші аналітичні студії трьох видатних композиторів ХХ ст., вочевидь духовно найближчих авторові: Леоніда Грабовського, Вірка Балея і Валентина Бібіка. У ньому дослідник постає не лише як вдумливий і високопрофесійний теоретик, що демонструє блискуче знання «композиторської кухні» і особливостей технічного арсеналу музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., але й опосередковано розкриває власну творчу систему. Тонкі спостереження щодо авангардних і «надавангардних» прийомів композиторського письма у Тріо Л. Грабовського у порівнянні зі скрипковими мініатюрами Кшиштофа Пендерецького (с. 156-168), цілісний розгляд індивідуального стилю Вірка Балея чи камерних опусів Валентина Бібіка виявляють не лише солідну теоретичну підготовку дисертанта, але й рідкісну здатність поєднати строгі теоретичні «формульні» викладки з вишуканою літературною манерою опису основних художньо-естетичних домінант кожного з композиторів.

Висновки підсумовують «найважливіші прикмети композитора, який досягнув самоактуалізації або впевнено став на шлях її досягнення» (с. 209), відзначаючи такі з них, як вільний лет фантазії, технічну опорядженість, вміння швидко й чітко оцінювати явища мистецтва, незалежність у судженнях, зосередженість на композиторській роботі, вкоріненість у своїй національній культурі, врешті вміння ефективно організовувати творчу працю. До певної міри сприймаючи зазначені прикмети як авторефлексію композиторської самоактуалізації, зазначу, що частина з них співпадають із відомими характеристиками самоактуалізованої особистості, визначеними Абрагамом Маслоу – автором відповідної теорії, але не всі.

Загалом же рівень і глибину розкриття заявленої теми у тексті дисертації слід визнати цілком задовільними, а ідеї, запропоновані п. Щетинським, - оригінальними і самостійними, логічно укладеними у авторську концепцію.

Дискусійна частина опонентського відгуку щодо даної дисертації спрямована передусім на запрошення автора до побудови своєрідного науково-аналітичного палімпсесту, накладаючи на власні розважання – міркування і висновки *vis-a-vis* та інших дослідників піднятої у дослідженні проблематики та (що було би вельми бажаним) знаходження певної рівноваги та узгодженості між особистим поглядом Олександра Щетинського на найістотніші риси творчої самопрезентації сучасного композитора й іншими аналітичними студіями з тих же питань, вже апробованими у науковому дискурсі. Гадаю, з'ясування та доповнення низки дефініцій і їх авторського обґрунтування, запропонованого в дисертації, дозволить уникнути небезпеки односторонності ракурсу висвітлення надто важливих у гуманітарному пізнанні категорій.

З доволі численних накреслених напрямків можливої дискусії опонент обрала лише кілька, що знаходяться у фокусі дослідницького інтересу, особливо актуальних у сучасному мистецькому континуумі. Вони потребували би вдумливішого заглиблення у їх багатовимірну площину, неоднозначну у численних часто взаємовиключних тлумаченнях. Таким чином можна би принаймні в основних характеристиках прояснити зазначену самим автором лабільність і несталість щодо багатьох власних дефініцій.

Перша дискусійна сфера природно торкається основної категорії дисертації – самоактуалізації, яка (і тут треба віддати належне обережності і розважливості автора) трактується ним як складне, багатоаспектне і нерідко внутрішньо суперечливе поняття, з чим важко не погодитись. Це, очевидно, прекрасно розуміє і сам п. Щетинський, оскільки цілком слушно вказує на стор. 32: «Розглядаючи процес самоактуалізації у композиторській творчості, ми також маємо враховувати його «перемінчастість», певну відмінність і неповторність кожного конкретного випадку. Нашою метою є не знаходження усталених схем, в які можна було би втиснути означене явище, а вироблення універсальних методів його дослідження».

Проте в обґрунтуванні своїх позицій дисертант не завжди коректно кореспондує з тими джерелами, на які покликається. Так, одразу на стор. 2 він пише: «Відправним пунктом для викладеної у дисертації концепції стала теорія мотивації А. Маслоу. В рамках його теорії поняття самоактуалізації трактовано як повна реалізація людиною своїх можливостей і здібностей». Надалі дисертант теж неодноразово звертається до тверджень автора відомої теорії, іноді протиставляючи їй власні погляди, нп. на стор. 42: «приймаючи термін Маслоу і говорячи про композиторську самоактуалізацію, слід наголосити, що йдеться не про психіку композитора в цілому, бо вона може рясніти відхиленнями від здорового стану, отже, за

Маслоу, бути далекою від всеохопної „загальнопсихічної” самоактуалізації». Але сам Маслоу і не стверджує, що існує таке явище як «всеохопна загальнопсихічна самоактуалізація». В іншій праці вченого «Досягнення людської природи», яку дисертант не подає у списку літератури, Маслоу пише: «Самоактуалізовані люди, без єдиного винятку, захоплені справою, яка виходить за межі їхніх матеріальних буденних інтересів, у щось, що знаходиться ззовні їх щоденного буття» (Maslow, A. The farther reaches of human nature. New York: Viking, 1971, с. 43), тобто його погляд співпадає із запропонованою дисертантом дефініцією «локальної самоактуалізації, яка відбувається у тій зоні, де зосереджений сенс існування людини» (с. 41). Серед 15 основних рис самоактуалізованої особистості, окреслених у праці «Мотивація і особистість» наведених у дисертаційному списку літератури, також важко знайти таку, яка би підпадала під наведену п. Щетинським характеристику «всеохопної загальнопсихічної самоактуалізації». Натомість виникають паралелі зазначеного комплексу з визначеннями композиторської самоактуалізації, яку дисертант наводить у висновках: «зосередженість на композиторській роботі» відповідає пункту 4 у теорії Маслоу: «сконцентрованість на завданні (на відміну від сконцентрованості на собі)»; «незалежність у судженнях» – пункту 15 згаданої теорії «опір акультурації» та ін.

У зв'язку з авторською інтерпретацією теорії Маслоу виникають два запитання. Перше: наскільки дисертант бере до уваги портрети самоактуалізованих особистостей, накреслених американським вченим, серед яких є також і знамениті музиканти в різних галузях – композиції (Йозеф Гайдн, Йоганнес Брамс), виконавства (Пабло Казальс), педагогіки (Шінічі Судзукі)?

Друге: чи відомий дисертантові опитувальник POI (Personal Orientation Inventory) з двома шкалами особистісної орієнтації та 10 додатковими шкалами учня Маслоу Еверетта Шострома з 1963 р.? Якщо відомий, то не вважав би він за доцільне на його основі провести опитування серед композиторів і, таким чином, на емпіричному рівні перевірити дієвість запропонованої в дисертації методології?

Принагідно варто відзначити, що далеко не лише Абрагам Маслоу зумів так глибоко проникнути у сутність творчого процесу, і окреслити його основні психоемоційні особливості. До аналогічних висновків, які зробив у дисертації Олександр Щетинський, нп. не менше підходить і визначення Еріка Фромма: «Творчість – це здатність дивуватися і пізнавати, уміння знаходити рішення в нестандартних ситуаціях, це спрямованість на відкриття нового і здатність до глибокого усвідомлення свого досвіду» (Fromm E. The creative attitude // H. Andercon (Ed.). Creativity and its cultivation. New York: Harper and Row, 1959). Багато інших вчених-гуманістів теж серйозно займались проблемами творчості і залишили об'ємну спадщину, що їх висвітлює. Тож чим пояснюється редукція використаних джерел з цієї проблематики у дисертації?

Друга дискусійна сфера охоплює проблематику протікання творчого процесу, якій Олександр Щетинський також присвячує багато уваги та виокремлює такі його етапи як «самопізнання», «інсайт», «композиторський творчий резервуар» – розгалужену, скомпліковану і багаторівневу систему засвоєння, опрацювання і репродукування в індивідуальному творчому вирішенні отриманих імпульсів різного походження і вагомості, численні фактори впливу тощо. Водночас, вже на початку роботи, в пункті 1.1. на стор. 26 автор категорично постулює, що «оскільки в центрі дослідження має знаходитися музичний текст як головний репрезентант музики як явища, основним і вирішальним методом є музикознавчий аналіз».

Не піддаючи сумніву того, що саме музичний артефакт є метою і вінцем творчого процесу композиторської самоактуалізації, зауважу, що аналітичних розвідок психологів, присвячених протіканню творчого процесу, є достатня кількість, деякі з них довели свою дієвість і були неодноразово перевірені емпіричним способом. З них класичними працями стали дослідження німецького вченого Макса Вертгаймера і особливо праця американського психолога Грема Уоллеса «Мистецтво мислення» (Art of Thought), написана майже сто років тому в 1926 р. В ній вирізняється чотиристадійна модель креативного процесу, яка до сьогодні вважається основоположною у вивченні психології творчості і в основних пунктах співпадає з визначенням дисертантом протіканням композиторського творчого процесу. Ці чотири стадії це: Preparation – стадія підготовки або орієнтації (тривале зосередження на проблемі з підключенням минулого досвіду); Incubation – визрівання ідеї, що вимагає паузи у її опрацюванні, тривалішої чи коротшої відстороненості від неї, може супроводжуватись фрустрацією, тобто емоційною напруженістю, неспокоєм, почуттям незадоволення собою в пошуках вирішення проблеми; Illumination (and its accompaniments) – тобто сам момент інсайту, творчого озаріння, який характеризується непередбачуваністю появи, швидким потоком ідей, альтернативними навіюваннями рішення, швидкою появою цілісного образу бажаного артефакту; і остання стадія, Verification – перевірка, розробка, оцінка знайденого рішення на основі технічних та експліцитних характеристик. З усіх зазначених стадій п. Щетинський не бере до уваги тільки другу – інкубацію, як період визрівання ідеї, при тому цілком поминає можливість фрустрації. Як міг би дисертант пояснити «випадання» цієї стадії із накресленої ним системи композиторської самоактуалізації і протікання творчого процесу?

Третя дискусійна сфера припадає на реляцію «композитор – соціум», яка теж знаходить доволі об'ємне втілення в дисертації особливо в другому і третьому розділах. Відзначаючи вельми цікаві спостереження автора щодо взаємовпливів творця і його середовища, хотіла би уточнити тільки один надто суттєвий момент. Моє питання спрямоване на з'ясування історичної еволюції мотивації композиторської творчості, яка має

пряме відношення до результату цієї творчості і яку п. Щетинський, зосередившись на другій половині XX – початку XXI ст., природно поминув. А однак, абсолютно різні, часом протилежні мотивації діяльності творця музики впродовж тисячолітньої історії європейської цивілізації (та позасередовищних ареалів) спричинили не лише написання артефактів, цілком відмінних за художніми якостями і втіленням естетичних ідеалів, але й кардинально іншу функцію в соціальній інфраструктурі різних історичних епох і національних середовищ. Пропоную дисертантові представити власну думку з цього приводу.

Підсумовуючи, опонент приходить до висновку, що дослідження Олександра Щетинського «Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка)» справляє позитивне враження самостійного і переконливого наукового пошуку, а висловлені запитання, зауваження і побажання не впливають на висновок про те, що кваліфікаційна наукова праця є завершеним самостійним науковим дослідженням, виконаним на належному рівні і з відповідною попередньою апробацією отриманих результатів у формі шести одноосібних статей, опублікованих у фахових вітчизняних виданнях, дванадцяти виступів на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Автор дотримався принципів академічної доброчесності, що засвідчено звітом перевірки тексту засобами комплексного онлайн-сервісу Unicheck.

На основі вищевикладеного стверджую, що дисертація Олександра Щетинського «Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка)» відповідає вимогам пунктів 5–9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою КМУ № 44 від 12 січня 2022 р., а також затвердженим наказом МОН від 12 січня 2017 року «Вимогам до оформлення дисертації», тож заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» галузі знань 02 — «Культура і мистецтво»

Завідувач кафедри історії музики  
Національної музичної академії імені М. В. Лисенка,  
Доктор мистецтвознавства професор

Л. О. Кияновська