

Відгук

офіційного опонента на дисертацію *Кузьміної О. А.* «Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

В гуманістичних науках існують категорії і поняття, що нібито цілком ясні і звичні, а однак їх зміст охоплений поверхово. Це парадокс прихованих смислів: об'єкт начебто «само собою зрозумілий» і начебто не потребує пояснення – хоча насправді ще і як потребує. До таких мистецько-понятійних сфер, які до сьогодні сприймаються як очевидні, і відтак втрачають деякі найважливіші сенси і підтексти, відноситься і «дитяча опера», про яку ми – знову ж таки начебто – знаємо все і впевнено користуємось цим визначенням вільно і невимушено, проте насправді знаємо про даний художній феномен все ще недостатньо. Тому дисертація пані Кузьміної за обраною проблематикою і методами дослідження видається цілком доречною. Авторка розглядає художньо-естетичний зріз «дитячої опери» як вельми особливу сферу композиторської практики, представляє ряд власних аналітичних розвідок, присвячених артефактам, що раніше не ставали об'єктом музикознавчого розгляду. Саме тому можна стверджувати, що попри багатоманітність вже існуючих в науковій літературі теоретичних, культурологічних, історико-естетичних поглядів на значення і специфіку дитячої опери в жанровому спектрі оперної культури на різних етапах і в різних національних школах, власний погляд автора і запропоновані нею висновки і аргументи доповнюють існуючий на сьогодні об'ємний компендіум дослідницьких текстів з даної проблеми.

Структура роботи вельми логічна і продумана, авторська концепція розгортається від загальних типологічних параметрів, щодо яких,

проаналізувавши об'ємний музикознавчий дискурс і здійснивши історичний огляд проблеми, дисертантка пропонує власну систему, за якою розглядає обраний жанр: опери для дітей-виконавців та для дітей-слухачів. Ця авторська система, в свою чергу, стає основою для формулювання тематики наступних двох розділів дисертації і проектується на конкретні зразки композиторської творчості.

Аналітичні фрагменти є, безперечно, найважливішою і найбільш інноваційною частиною праці, оскільки тут вперше вводяться в науковий обіг деякі раніше не описані (принаймні в українському музикознавстві) дитячі опери авторства М. Брянського, В. Орлова, В. Беневського, Дж. Гейнор, Г. Краси, Є. Карпенка, П. Стеценка, Ф. Абта, М. Попова-Платонова, В. Птушкіна, Е. Гумпердінка, Дж. Менотті, І. Польського, В. Рубіна, Р. Брукса, Дж. Ролфа, Д. Ческі та ін.

Особливо цікавою видається гіпотеза авторки про психологічні виміри дитячої опери в сучасному глобалізованому художньо-інформативному середовищі та її спрямованість не лише на виховання естетичного смаку, але й на становлення певних морально-етичних цінностей (стор. 66-68, аналіз опер К. Вайля, Г. Краси і підрозділ 3.3. дисертації), яка відкриває нові перспективи дослідження дитячої опери в її загальних та індивідуальних вимірах, а також в різних національних школах, або, відповідно до нового напрямку гуманітарних досліджень, глокалізованих середовищах (тобто окреслених в інноваційному напрямку соціології та філософії – глокалізації, як способів збереження національної традиції на протигагу до глобалізації). Дуже шкода, що така перспективна ідея, яка насправді могла би стати однією з найактуальніших і ключових у дослідженні феномену дитячої опери, лише дуже ескізно представлена на сторінках рецензованої праці. Тут можу лише порадити пані Кузьміній в найближчій науковій перспективі інкорпорувати висновки і результати її роботи з композиторської практики – в мистецько-педагогічну практику та анімацію культури.

Тож слід загалом підкреслити спрямованість дослідження на вирішення багатьох актуальних проблем сучасного виховання, завдяки чому текст дисертації читається з інтересом, оскільки змушує подивитись на відомі речі свіжим поглядом, замислитись – і піти шляхом, запропонованим автором, в пошуках інших індивідуальних версій жанрового різновиду дитячої опери в різних культурах і епохах.

Високопрофесійно написана, цікава та аргументована праця природно викликає ряд запитань і бажання подискутувати з авторкою з деяких її позицій.

Перше загальне дискусійне питання, чи радше запрошення до наукового діалогу постає в зв'язку з ключовим поняттям дисертації, винесеним в тему: «жанровою своєрідністю». Оглядаючи різні наукові класифікації дитячої опери, авторка слушно зазначає, що «з часом інтерес дослідників до питань жанрового розмаїття дитячої опери та її типології не згасає. Навпаки, початок ХХІ століття охарактеризувався сплеском інтересу до цієї проблеми» (с. 62), і відтак вона пропонує огляд кількох авторських класифікацій – О. Єрмакова, Н. Ізуграфовой, Т. Квірікадзе. Зазначу, що більшість цих класифікацій є доволі розгалуженою – від трьох пунктів у О. Єрмакова та Н. Ізуграфовой до шести у Т. Квірікадзе. Притому підкреслю, що кожна з них ґрунтується на різних класифікаційних параметрах: змістовному у Т. Квірікадзе, драматургічному у О. Єрмакова та виконавському у Н. Ізуграфовой. Далі ж пані Кузьміна зазначає: «На засадах вищезазначеного запропонуємо визначення «опери для дітей-виконавців» і «опери для дітей-слухачів» (с. 64) і дає докладнішу дефініцію обох понять, хоча загалом її позиція дуже близька до виконавської теорії Н. Ізуграфовой, в якій випущена третя позиція – опера для дітей і водночас у виконанні дітей. Чим же пояснюється така класифікаційна редукція?

Загалом же приймаючи гіпотезу дисертантки і зокрема її пояснення двох обраних нею типів, саме в проблемному колі жанрового спектру дитячої опери запропонувала б їй створити більш об'ємну диференційовану систему, оскільки насправді розмаїті аспекти дитячого музично-драматичного спектаклю, які

потребували б теоретичного визначення їх особливих функцій у класифікаційній структурі, значно багатші за названі два виконавські склади. Зрештою, цю розмаїтість і показує пані Кузьміна в подальших розділах своєї роботи. Тож розвиваючи цю думку, які ще класифікаційні рівні вважала б за потрібне запропонувати дисертантка у осмисленні жанрового спектру дитячої опери у доповнення до вже викладених у тексті?

Друге питання дотичне до попереднього і може мати цікаве продовження як в науковому, так і в чисто практичному ключі (як скоро композиторська практика є одним із ключових понять роботи). Хоча жанровою моделлю, яка постулюється і в меті («розкриття жанрової специфіки дитячої опери» – с. 16), і в завданнях («результати наукових досліджень щодо особливостей дитячої опери» - с. 16), і як «предмет – жанрова своєрідність дитячої опери» - с. 17 – є виключно «дитяча опера», насправді спектр музично-драматичних артефактів, пов'язаних з конотацією «опера – діти» значно ширший.

На стор. 96 вказується, що «появу (різновиду дитячої опери – «шкільної опери» - Л. К.) пов'язують з твором К. Вайля «Той, хто говорить так» («*Der Jasager*») на лібрето Б. Брехта». Проте тут необхідно було би згадати, що прототипом жанрового підвиду дитячої опери – шкільної опери – була шкільна драма єзуїтів, яка особливо розвинулась «протягом 16-17 ст., а самі шкільні театри були поширеним явищем у різних країнах Європи. У багатьох статутах європейських навчальних закладів ішлося про шкільні вистави як обов'язкові. Шкільний театр був пов'язаний із предметом поезики і мав навчальну функцію, а також служив морально-дидактичному та естетичному вихованню»¹. Згадана дисертанткою на стор. 130 опера «Аполон і Гіацинт» 11-річного вундеркінда Моцарта якраз і належить до цього різновиду. Врахування витоків «шкільної драми» дозволило б авторці розв'язати загадку жанрової дефініції опери Пола

¹ Корній Л.П. ШКІЛЬНА ДРАМА [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 10: Т-Я / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во "Наукова думка", 2013. - 688 с.: іл. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Shkilna_drama (стан з дня: 16.02.2019)

Стеценка «Три старці» на стор. 104-112, позаяк шкільна драма була вагомим елементом виховання у Києво-Могилянській Академії та братських школах (цій темі присвячена, зокрема, фундаментальна праця Лідії Корній «Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.» (Київ, 1993), яка, на жаль, відсутня в списку літератури, як і пізніші праці по темі).

І вже виходячи на сучасний етап розвитку музичної культури, в тому числі і такого її істотного сегменту, як опера для дітей, наприкінці дисертації пані Кузьміна робить висновок про те, що, «як свідчить історичний шлях, пройдений оперою для дітей-слухачів, вона «приміряла» на себе різні жанрово-стильові моделі, часом не цураючись і найсучасніших новинок» (с. 203). І далі розглядає один з вельми показових різновидів - грайм оперу («*grime opera*»), яка є специфічним жанром електронної танцювальної музики, який виник під впливом геріджу і раггамаффіну (там само).

Тобто вже навіть наведені самою авторкою різновиди спонукають замислитись над даним в роботі визначенням процесу розвитку від запропонованих «опер для дітей-виконавців», які авторкою трактуються як історично більш ранні, до «опер для дітей-слухачів», які активніше впроваджуються в композиторську і виконавську практику дещо пізніше. З уважного аналізу самого тексту дисертації випливає і можливість іншого «паралельного еволюційного ряду» жанру, в якому сутнісними є виразово-драматургічні і технічні зміни протягом тривалого часового відтинку. Який ще модус історичної еволюції дитячої опери могла б запропонувати авторка?

Врешті третя проблемна сфера торкається взаємозв'язку «театри для дітей – дитячі опери». В дисертації ескізно заторкується лише Московський театр Наталії Сац, проте музично-драматичні сцени, спрямовані на дитяче виконавство та дітей-слухачів, протягом XX ст. стали явищем вельми розповсюдженим в Європі та усьому світі. Які ще театри хотіла б виділити дисертантка, як важливі майданчики для апробації різних авторських концепцій сучасних версій жанру дитячої опери та відновлення тих, які були написані в

минулому? Чи могла б пані Кузьміна назвати такі театри в сучасному культурному просторі України?

Робота викликає і ряд конкретніших питань та зауважень, які виникають при читанні дисертації. Вони здебільшого спрямовані на уточнення і поширення її змістовного ряду або торкаються стилістики викладу. Наведу їх посторінково. І в анотації, і у вступі, і в підрозділі 1.1. дисертантка виокремлює корпус тих творів, які вона має намір проаналізувати, – але ніде не дає більш об'ємної і аргументованої мотивації, чому саме вона обрала тих, а не інших композиторів, тим більше, чому саме обрані нею дитячі опери є показовими для композиторської практики. Варто було б пояснити інспірації дисертантки до обраного кола зразків жанру.

В підрозділі 2.2. авторка перелічує дитячі опери українських композиторів М. Лисенка, В. Сокальського та К. Стеценка, проте не здійснює їх докладнішого аналізу. Якщо щодо відповідних творів Лисенка і Стеценка цей стислий ескізний огляд виправданий тим, що вони справді доволі докладно розглядаються в наявній вітчизняній музикознавчій літературі, то шкода, що більшої уваги пані Кузьміна не приділила дитячим операм Володимира Сокальського, оскільки вони надто мало відомі не лише ширшій аудиторії, але й фахівцям. Їх докладний аналіз значно збагатив би представлену дисертанткою жанрову панораму сценічних артефактів для дітей.

Часом трапляються і суто мовно-стилістичні неузгодженості:

- «доцільно вважати загальноживане поняття *«дитяча опера»* «зонтичним терміном» (В. Руф) (с. 63). «Зонт», в сенсі «парасоля», тобто метафорично, те, що обіймає ширше коло простору, захищаючи власника від дощу, російською звучить переконливо, українською варто дати пояснення (поняття «дитяча опера» як узагальнююче для ряду жанрових підвидів, буквально російською: «зонтичний термін»).

Слово «мортишка» (с. 78) українською все ж перекладається як «мавпочка» - не інакше.

«Сказ про град Леденець» (с. 85) – насправді назва мала б перекладатись як «Сказання...» або «Повість...», бо слово «сказ» українською відповідає російському «бешенство».

У Висновках на стор. 210 авторка зазначає: «дослідниця (К. Планк-Бальдауф) оперує німецькомовними поняттями (*Kinderoper, Schulooper, Oper für Jugendliche*), до яких не завжди можна знайти аналоги в українській мові». Чому не можна знайти аналогів? Якраз ці терміни перекладаються дуже природно: дитяча опера, шкільна опера та опера для юнацтва.

Проте ці роздуми – швидше запрошення до дискусії і можливості виразу деяких власних міркувань авторки. Багатий і об'ємний матеріал, представлений в дисертації, так само докладно і ретельно підготований автореферат, свідчать, що авторка відповідально опрацьовувала тему і шукала найвідповідніші ракурси представлення такого унікального явища в сучасній музичній культурі як дитяча опера.

Загалом же підсумовуючи наведені спостереження і оцінки проведеної дослідницею роботи, вважаю, що дисертація Олександри Анатоліївни Кузьміної «Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття», представлена до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, цілком заслуговує отримання пошукуваного наукового ступеня.

Кияновська Л. О.
доктор мистецтвознавства, професор
завідувач кафедри історії музики
Львівської національної музичної
академії ім. М.Лисенка.

Львів, 4 березня 2019 р.

