

**ВІДГУК**  
на дисертацію  
**ТКАЧЕНКО Аліни Іванівни**  
**«УКРАЇНСЬКА САКРАЛЬНА МОНОДІЯ В**  
**СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ»,**  
подану до захисту на здобуття  
наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Українська сакральна монодія впродовж свого тривалого розвитку крізь століття стала дуже важливим надбанням національної професійної музичної культури, фактично формувала її на тривалому шляху еволюції, особливо впродовж XVI – XVIII ст. Вершинним її здобутком став збірник церковних піснеспівів під назвою «Ірмологіон». Відзначає те й пошукувач, зазначаючи при тому, що завдяки цьому унікальному нотолінійному збірнику постає сьогодні можливість точного прочитання текстів, зокрема так необхідного нинішнім композиторам, котрі в добу Незалежності України раз-по-раз звертають до давніх пластів літургійної культури богослужінь Української Церкви східного обряду, як православного, так і греко-католицького. Відтак, п. Аліна Ткаченко справедливо наголошує: «Головним є те, що завдяки творчим композиціям українських мистців, давній сакральний музичний мелос набув не лише нової барви, але й розкрив свій внутрішній потенціал, що увиразнило його актуальність на сучасному етапі» (Автореф., с. 1).

Хоча хронологічні межі дисертації дуже великі, бо охоплюють період від ранньомодерної доби до сучасності, все-таки, основну увагу приділено творчості сучасних композиторів (Віктор Степурко, Іван Небесний, Олександр Козаренко), їх вибраним композиціям у царині духовної музики. Зроблено це у третьому розділі, про що мова піде далі.

Насамперед зазначу, що виклад дисертаційного тексту вдало структуровано та збалансовано. Дослідниця системно підходить до розгляду матеріалу від аналізу «півного сакрального мистецтва в історико-культурному розвитку», «місця духовної музики в творчості українських композиторів» до висвітлення духовних творів В. Степурка, І. Небесного та Ол. Козаренка.

Зрозуміло, що для такого широкого наукового вивчення предмету дослідження необхідно було опрацювати чималий огрому наукових праць, що й

зроблено (191 бібліографічна позиція). Відзначу, що використано праці як суто музикознавчі, так і широкого інтердисциплінарного спектру дослідників різних періодів, у т. ч. і нещодавно опубліковані. Втім, можливо, опрацьовано дещо замало музикознавчої та інтердисциплінарної наукової літератури іноземними мовами (загалом 8 позицій, не рахуючи російських авторів). Приміром, варто було б дещо більше почерпнути на методологічному рівні й з праць західноєвропейських вчених, які вивчають творчість композиторів ХХ – поч. ХХІ ст. у царині сакральної музики. Як видається, такі праці дозволили б виразніше підійти до трактування, наприклад, аналізованої «Православної меси» В. Степура. У цьому сенсі не зайвим було б ширше використати у дисертації праці Аделіни Єфіменко, котрі б дозволили виразніше ретроспективно проаналізувати європейський контекст сучасної композиторської творчості українських авторів, а також ці праці стали б «бібліографічним ключем» до новітньої музикознавчої думки на Заході.

Перший розділ дисертації п. А. Ткаченко («Півче сакральне мистецтво в історико-культурному розвитку») стосується богословського та естетичного контекстів на перехресті історичних епох, відтак жанрової системи християнського богослужіння Східної Церкви. Відрадно, що дослідниця зі знанням справи зробила ретроспективний огляд найважливіших праць Ігоря Шевченка, Ніни Герасимової-Персидської, Івана Гарднера, Сергія Аверінцева, Євгенія Герцмана, Наталії Серйогіної, Бориса Асаф'єва, Юрія Ясіновського, Олександри Цалай-Якименко, Мирослава Антоновича, Ольги Шуміліної та ін., в яких розглянуто питання широкого інтердисциплінарного спектру формування східнослов'янської церковно-музичної культури від найдавніших часів, її рецепції/адаптації у давньоруській півчій культурі княжої доби, і аж до так званої «золотої доби» української музики.

В одному із висновків цього розділу п. А. Ткаченко, покликаючись на проф. Ю. Ясіновського, зокрема, наголошує: «В Україні ранньомодерної доби музично-стильове оновлення відбувалося у взаємодії двох протилежних тенденцій. З одного боку, відчутною була рішуча переорієнтація на західноєвропейські здобутки Ренесансу і Бароко, а з іншого — намагання

зберегти традиційні зв'язки з візантійським культурним ареалом. На цій основі формується яскраве мистецьке середовище, в якому тісно переплітається співпраця митців-професіоналів, народних майстрів і митців-чужинців. У результаті тісної взаємодії цих тенденцій і напрямків твориться національний стиль української гимнографії» (с. 23). Якщо абстрагуватись від цього висновку та ампліфікувати його методологічну модель на наше сьогодення, то виразно побачимо таку ж творчу умовну співпрацю поміж сучасними українськими композиторами та їх західноєвропейськими колегами у галузі духовної музики межі ХХ – ХХІ ст., що й доводить дослідниця у Розділі ІІІ на прикладі творів В. Степурка, І. Небесного та Ол. Козаренка.

У цьому ж розділі дисертації, детально ретроспективно-описово ведучи мову про жанрову систему християнського богослужіння, дослідниця зауважує, що «кожен композитор демонструє власне бачення традиції, проте необхідною передумовою таких кроків, мабуть, є попереднє вивчення історії формування літургійних жанрів, що дозволить глибше відчутти і зрозуміти їх сутність, а звідси й випрацювати максимально відповідні способи інтерпретації» (с. 30). Безперечно це цілком слушно, як і те, що так історично склалося у нашій композиторській практиці, що композитори здебільшого звертаються у своїх творах до таких частин Літургії (на цьому теж наголошує А. Ткаченко), як Херувимська, Вірую, єктенії, Блажен муж, богородичні догматики та «Нині отпускаєши» Вечірні, постові напиви «Возбранной воєводі», «О Тебi радується», страшний цикл, воскресний піснеспів «Да воскреснет Бог», а також стихири, кондаки, Акафіст та ін. (с. 32).

Дуже добре, що п. А. Ткаченко у дисертації звертає увагу й на використання музичного інструментарію у християнському обряді. Вона пише: «Зауважмо, що сучасні композитори часто використовують інструментарій у своїх композиціях, ймовірно, керуючись часто цитованими словами апостола Павла «славмо Господа у тимпанах і гуслах» (с. 39-40). Втім, зазначу, що про це мовиться й у відомому псалмі Давидовому. На жаль, окрім покликання на ап. Павла, дослідниця не вдається до роздумів, яка ж мотивація використання музичного інструментарію у духовних творах багатьох композиторів, як

зберігається ними тяглість східнохристиянської церковно-музичної культури українців. Одним із шляхів отримання відповіді на поставлене питання може використання методу інтерв'ювання композиторів, аналіз їх музикознавчих праць тощо. Щодо творчості Ол. Козаренка, то такий підхід цілком можливий. Це важливо, позаяк ведемо ж бо мову про інтерпретацію двотисячолітньої східнохристиянської традиції, спадковість, хоча й розуміємо відкритість сучасної композиторської думки до нових мистецьких віянь, конфесійну толерантність, завдяки якій фактично еkleктично поєднуються богослужбові співочі практики східного та західного християнства. Тому немає нічого дивно у сучасній композиторській духовній творчості, яка дослуховується до нової хвилі секуляризації музичного та суспільного мислення, загальноєвропейських демократичних цінностей *etc.*

У контексті щойно сказаного, викликає зацікавлення спостереження дослідниці щодо диференціації духовного музичного мистецтва. А. Ткаченко намагається його означити, спираючись на музикознавчі тлумачення Ольги Крокун, Олександра Козаренка та Остапа Мануляка. У кожного з них свій погляд, що загалом відображає стан сучасної української музикознавчої думки стосовно цього питання. Як видається найбільш прийнятною є диференціація О. Клокун: сакральна музика, храмова паралітургійна (спів духовних пісень та кантів під час/після особливо святкових літургій), позахрамове паралітургійне музикування, духовно-концертна творчість, світська музика на релігійну тематику, світська музика. Здається враховано все. З іншого погляду можна трактувати весь цей творчий процес у площині «духовна музика» – «сакральна музика» (О. Мануляк) згідно функційного призначення кожного конкретного твору. Водночас дещо складніший термінологічний дискурс вибудовує Ол. Козаренко: духовна музика – релігійна музика – церковна музика (с. 77–80). Все це свідчить про недосконалість, дискусійність сучасного українського термінологічного апарату. Не дає оцінки йому й А. Ткаченко, а лиш констатує факт. Це впливає й на сучасний емансипований композиторський процес, незважаючи на те, що в його основі є християнська багатовікова музична традиція та Слово Боже.

Далі у дисертації зроблено короткий огляд найбільш цікавих духовних творів сучасних українських композиторів (Л. Грабовського, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Рунчака, Є. Станковича, І. Щербакова, В. Камінського, Б. Фроляк та ін.), написаних за останні десятиліття. Маємо тут спробу дослідниці виокремити «у загальному списку духовних творів [...] два провідні напрямки у сфері духовної української музики. Перший, пише А. Ткаченко, представлений канонічними композиціями, другий – творами неканонічних жанрів» (с. 81-82). Думається, що з огляду на стан сучасної музикознавчої думки про новітню духовну музичну творчість поділ цілком коректний та прийнятний для подальших наукових студій: з погляду майбутнього буде більш зрозумілим щодо питань термінологічної диференціації. Врешті, попри все, це питання вторинне, головне творчість, її еволюція.

Завершальний третій розділ — це частина дисертації, в якій і знаходимо чимало наукової новизни, системний підхід до аналізу творів В. Степурка, І. Небесного та Ол. Козаренка. Звертає на себе преамбула до цього розділу, в якій дисертантка спробувала подати своє розуміння музики церковної і нецерковної. З цього приводу вона зазначає: «Якщо онтологічна модель церковної музики орієнтована на догматичне богослов'я, то нецерковна музика, маючи за мету ті ж об'єкти, теми, водночас залишає за собою право на відносно вільнішу художню інтерпретацію, насамперед, пов'язану з індивідуально-авторським світосприйняттям. Якими ж є саме такі характеристики світських творів на теологічні «сюжети» — показує конкретний музичний матеріал. Таким чином, важливим аспектом стильового підходу є дослідження первинної моделі, а також принцип авторського «конструювання» (с. 89). Отже, йдеться про дуалізм: «стильовий підхід» та «авторське конструювання». Власне з цих засад й розглядає у цьому розділі п. А. Ткаченко твори щойно названих композиторів. І треба сказати, що загалом все зроблено на належному музикознавчому фаховому рівні, системно, достатньо конкретизовано та висновково-переконливо. Щоправда, трактуючи назву твору В. Степурка «Українська православна меса: Богородичні догмати XVII ст. світлої пам'яті Дмитрія Ростовського, для солістів, мішаного хору, органу та симфонічного

оркестру», дослідниця доволі обтічно висловлює свої припущення. Вона пише: «У назві одразу звертається увага на певний термінологічний дисбаланс — «православна меса», проте, зважаючи на використання оркестру з органом, що є характерним для Західного богослужіння, автор у такий спосіб зазначив на поєднанні двох виконавських літургійних традицій» (с. 90). Що ж, це право Автора, визначного українського композитора сучасності. Але таким поясненням дискусійність назви твору не знімається. Можу також подати власне трактування. Святитель митрополит Димитрій Ростовський (Данило Туптало), визначний діяч Київської Церкви, відтак короткочасно російського православ'я, був насамперед надзвичайно поважним теологом свого часу. А за його прозахідні, католицькі «єресі», висловлені у теологічних фундаментальних працях не раз зазнавав нападок від діячів московського православ'я. Переклади з польської та латинської мов духовних кантів на церковнослов'янську мову української редакції, зроблені Дм. Тупталом (Ростовським), несли в собі поєднання як визначальних постулатів, прийнятних у Київській православній церкві, так і у римо-католицьких теологічних трактатах. Це був Мислитель рівня європейської християнської теологічної думки. Мабуть, оце поєднання двох світоглядних засад у писаннях св. Димитрія Ростовського й дозволило В. Степурку вдатися до визначення «православна меса». Однак, важливо, що думає сам композитор В. Степурко. Коли б було задіяно при написанні дисертації метод інтерв'ювання, то, мабуть, можна було б розставити всі крапки над «і».

А. Ткаченко, відзначаючи досконалість жанру богородичних догматів в українському сакральному мистецтві, акцентує увагу на тому, що В. Степурко зберіг оригінальність мелодики, але при цьому вдало скористався оркестровим супроводом та багатоголосою фактурою твору «для відображення авторського прочитання піснеспівів», хоча «домінантою твору залишився автентичний мелодичний текст» (с. 91 - 92). Тим самим він виявив повагу у своїй монументальній вокально-інструментальній композиції до «геніальності» цих мелодій (таку характеристику дав Ол. Кошиць у листі до Павла Маценка), про що зазначає дослідниця (с. 92).

Загалом п. А. Ткаченко, послідовно аналізуючи цей складний твір, що створений на мелодиці восьми богородичних догматів, приходять до висновку, що композитор використовує оригінальний ірмолойний матеріал, «а не перекладений та спрощений сучасний варіант цього жанру» (с. 111). Водночас, на її думку, композитор «при цьому вільно поводить з текстом, зміни якого викликані баченням загальної форми [...], внутрішня форма жанру також демонструє синтез традиційних і нетрадиційних стилістичних ознак [...], а використання інструментального супроводу та інструментальних епізодів має чітко окреслене завдання і суттєво наповнює твори колористичним і звуковим багатством, скріплюючи піснеспіви в єдиний організм» (с. 111, 114).

У такому ж аналітичному музикознавчому ключі п. А. Ткаченко аналізує й твори сучасного київського митця І. Небесного («Об'ятія отча» (стихира на постриг монахів), «Апостоли от конец земли» (світилен празника Успення пресвятої Богородиці), «Тебе одіючагося світом яко ризою» (стихира у Велику п'ятницю) та відомого львівського митця Ол. Козаренка (ораторія «Страсні Господа нашого Ісуса Христа: 10 антифонів напіву острозького для читця, солістів, хору, органу та симфонічного оркестру»).

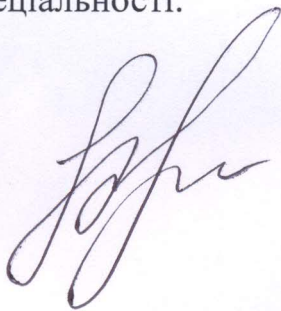
Щодо останнього з перелічених творів, якому з часу написання виповнюється вже 20 років, то А. Ткаченко робить уточнення: «атрибуція мелодики страстей як острозького напіву є неточністю автора, оскільки мелодика антифонів не пов'язана з Острогом буквально і швидше відповідає атрибуції напіву руського, що означає широкий ареал виконання циклу в Україні» (с. 134). Таке опонування маститому композитору свідчить, що дисертантка дуже добре обізнана на джерельному рівні з текстами української сакральної монодії XVI – XVIII ст., а уточнення збагачує наші знання про цей унікальний пласт нашої давньої культури та її рецепції у творчості відомих сучасних композиторів, якими є В. Степурко, І. Небесний та Ол. Козаренко.

Підсумовуючи, зауважу, що дослідження Аліни Іванівни Ткаченко «Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості», представлена на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво», являє собою цілісне, завершене, актуальне й на часі дослідження. Висновки, зроблені дисертантом, свідчать, що дисертантка належним чином розбирається у специфіці предмету дослідження, достатньо добре володіє науковим стилем щодо написання тексту, попри незначні лексичні хиби. Саме ці уміння й навички сприяли здобувачу у вирішенні означених у дисертації завдань.

Автореферат дисертації у міру жанрової специфіки відображає основні постулати тексту дисертації.

Загалом вважаю, що дисертація є новим вагомим кроком у дослідженні сучасної композиторської творчості, її генетичного коріння — давньої української сакральної монодії, а її Автор — Аліна Іванівна Ткаченко, заслуговує, за успішного захисту, присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, відповідно до зазначеної спеціальності.



**Медведик Юрій Євгенович,**  
доктор мистецтвознавства, професор  
завідувач кафедри музикознавства  
Львівського національного університету  
імені Івана Франка

