

Голові разової спеціалізованої
вченої ради ДФ 20.051.237
Карпатського національного
університету
імені Василя Стефаника
доктору мистецтвознавства,
професору, професору кафедри
дизайну і теорії мистецтва
Дундяк Ірині Миколаївні
(76018, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57)

РЕЦЕНЗІЯ

доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри дизайну і теорії мистецтва Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

Чуйка Олега Дмитровича на дисертацію **Пазинюк Марії Василівни**
«Зображення музичних інструментів і музикантів в українському малярстві XVI–XVIII століть» подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD) за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація з галузі знань 02 Культура і мистецтво.

Актуальність теми дисертаційної роботи та її зв'язок із галузевими науковими програмами. Музична тема належить до тих наскрізних культурних кодів, які супроводжують образотворче мистецтво від найдавніших часів, і водночас є однією з найменш системно опрацьованих сторінок історії українського малярства. Зображення музикантів і музичних інструментів фіксують не лише формальну еволюцію іконографії та стилю, а й глибші процеси, що визначали обличчя вітчизняної культури XVI–XVIII століть: поступову секуляризацію мистецтва, перехід від умовно-площинного середньовічного канону до об'ємного, реалістичного бачення доби бароко, а також складну взаємодію православної, греко-католицької та католицької мистецьких традицій на етнічних українських землях (с. 16–17).

Дисертантка слушно акцентує, що, попри окремі згадки про музичні мотиви в працях класиків українського мистецтвознавства (П. Білецький, П. Жолтовський, Г. Логвин, В. Свенціцька, Л. Міляєва), комплексного дослідження, яке б простежило трансформацію музичної теми впродовж трьох століть – від іконопису до світського портрета, побутового та історико-мілітарного жанрів, – в українській науці досі не існувало (с. 16, 36). У цьому контексті актуальність теми посилюється кількома чинниками. Передусім, обраний хронологічний діапазон (XVI–XVIII ст.) охоплює переламний період в історії українського малярства – перехід від візантійської канонічності до бароко, – і музична тема виявляється тут надзвичайно чутливим індикатором цих стильових зрушень. Крім того, дослідження перебуває на перетині кількох наукових галузей – мистецтвознавства, музикознавства (органології), богослов'я, історії культури, що потребує від авторки рідкісного поєднання компетенцій і робить таку роботу вкрай продуктивною саме як міждисциплінарний проєкт.

Особливої уваги заслуговують частина розглянутих пам'яток (зокрема іконопис карпатського регіону, розписи дерев'яних храмів), що сьогодні перебувають під загрозою зникнення, а відтак їх системне мистецтвознавче опрацювання і введення у науковий обіг набуває не лише академічного, а й охоронного значення.

Тема дисертації є органічним продовженням концепції досліджень монотематичних і локальних іконографічних явищ українського малярства, яка останніми роками набуває дедалі більшого поширення у вітчизняній науці та важлива для панорамної реконструкції національної мистецької спадщини.

Ступінь обґрунтованості наукових положень, висновків і рекомендацій, сформульованих у дисертації, їх достовірність. Робота засвідчує належний рівень фахової підготовки авторки. Дисертантка спирається на широку джерельну базу обсягом 187 позицій (с. 180–199), яка охоплює як класичні праці з історії українського малярства (П. Білецький, П. Жолтовський, Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, О. Сидор, В. Овсійчук), так і спеціалізовані органологічні студії (Б. Кіндратюк, І. Кузьмінський, Л. Садова, М. Федак, Н. Бабій), а також значний масив закордонних джерел з іконографії музичних мотивів (А. Джіллет, І. Ембер, С. Алмелек, М. Ангбен та ін.). Застосування системи класифікації музичних інструментів Е. М. Горнбостеля–К. Закса (ідіофони, мембранофони, хордофони, аерофони) як допоміжного інструментарію (с. 25) є методологічно виваженим рішенням, яке дозволило уникнути некоректних ототожнень при описі зображених інструментів там, де іконографічна схематичність не дає підстав для однозначної ідентифікації.

Достовірність результатів підтверджується коректним поєднанням іконографічного, іконологічного, стилістичного, формального методів аналізу, історизму, а також компаративного та проблемно-логічного підходів, що уможливило системний розгляд великого й різноманітного за часом і жанром масиву пам'яток. Прикметно, що авторка чітко розмежовує власне мистецтвознавчий погляд на твір від органологічного, окремо застерігаючи, що точна ідентифікація музичних інструментів не входить до завдань дослідження (с. 25–26), – цей методологічний підхід вважаю цілком коректним і таким, що вберігає роботу від невиправданих органологічних спекуляцій.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане в межах науково-дослідницької роботи кафедри дизайну і теорії мистецтва Карпатського національного університету імені Василя Стефаника «Актуальні питання культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний номер 0117U004571), тему затверджено Вченою радою університету (протокол № 3 від 03.11.2020 р.), що підтверджує плановість і інституційну вмотивованість дослідження.

Наукова новизна результатів дисертації є вагомою, багатоаспектною і системно обґрунтованою. Уперше в українському мистецтвознавчому науковому дискурсі здійснено комплексну систематизацію зображень музикантів і музичних інструментів в українському живописі XVI–XVIII століть як цілісного культурно-мистецького явища, а не побіжного мотиву в межах ширших студій з іконографії чи стилю. На основі значного масиву узагальненого візуального матеріалу здійснено системний аналіз іконографічної та стилістичної традиції музичної теми як важливого елементу українського іконопису.

Окремо слід відзначити, важливість розкриття в українському живописі в ретроспективі концепції співаючих і музикуючих ангелів— від традиційної сцени «Воскресіння мертвих» із чотирма ангелами-трубачами до трансформації образу під впливом західноєвропейської гравюри в подобу античних путті наприкінці XVIII ст. (с. 3, 175). Це дослідження цінне тим, що фокусує механізм рецепції західної іконографії не як одномоментного запозичення, а як поступового, простежуваного крок за кроком процесу.

Заслуговує на особливу увагу введення до наукового обігу навчальних малюнків (кужбушків) іконописної майстерні Києво-Печерської лаври з музичними мотивами (Альбоми № 6, 15, 19, 22, 26 зі збірки Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, с. 32, 175). Цей матеріал раніше згадувався П. Жолтовським лише побіжно, без спеціальної уваги до музичної складової, тож його докладний аналіз є реальним і відчутним внеском авторки в розширення джерельної бази українського мистецтвознавства — адже саме через ці навчальні зразки можна простежити канали й механізми проникнення західноєвропейської музичної іконографії в художнє життя України XVIII ст.

Новизною позначений і системний аналіз символіки музичних інструментів (сурми, литаври) як козацьких клейнодів, обґрунтування процесу сакралізації козацьких звичаїв через музичну символіку (с. 5, 168), а також оригінальне трактування сюжету «Козак Мамай» у контексті розвитку музичної теми — з увагою до дискусійного питання ідентифікації інструмента (кобза, бандура, бандурка) та простеженою трансформацією зображення від детально виписаного до узагальнено-атрибутивного (с. 6, 178–179). Новизну має також уточнення статусу образів музикантів і музичних інструментів як універсальних маркерів соціального статусу, емоційного стану, глорифікації чи типу події (святкової, ритуальної, героїчної) в різножанровому живописі XVII–XVIII ст. (с. 10, 179) — це узагальнення виводить дослідження за межі суто іконографічного опису й надає йому функціонально-семіотичного виміру.

Теоретична цінність і практична значущість отриманих наукових результатів. Теоретична цінність роботи полягає передусім у тому, що вона вперше вибудовує цілісну, хронологічно й тематично структуровану модель розвитку музичної теми в українському малярстві — від сакральних сюжетів іконопису до світських жанрів бароко, — яка може слугувати методологічним взірцем для аналогічних монотематичних досліджень (наприклад, щодо зображень флори, ремесел, побутових практик тощо) в українському мистецтвознавстві. Запропоноване авторкою термінологічне розмежування «музична тема — музичний сюжет — музичний мотив» (с. 25) є дієвим теоретичним інструментом, який може застосовуватися і в дослідженнях інших монотематичних явищ образотворчого мистецтва.

Практична значущість результатів є багатовекторною. Передусім, систематизовані матеріали й напрацьована методика придатні для використання в навчально-методичній роботі — при розробці курсів лекцій з історії українського мистецтва, історії музики, християнського мистецтва, церковної культури (с. 20–21), а також при підготовці підручників і посібників для мистецьких і богословських навчальних закладів. Зібраний і структурований візуальний матеріал є достатньою основою для підготовки окремого альбомного видання чи монографії, присвяченої побутуванню музичних мотивів у церковному й

світському малярстві України, – про таку перспективу слушно згадує й сама авторка (с. 21). Результати дослідження можуть бути корисними в музейній і виставковій практиці – при атрибуції, каталогізації та експонуванні пам'яток з музичними мотивами, а також слугувати теоретичною базою для компаративних досліджень на межі мистецтвознавства, музикознавства й культурології.

Окремо підкреслю, що введені в науковий обіг кужбушки лаврської майстерні можуть стати основою самостійного каталожного видання, яке було б корисним не лише мистецтвознавцям, а й реставраторам та музикознавцям-органологам. Вважаємо перспективним використання зібраного авторкою візуального матеріалу як основи для створення цифрового каталогу чи бази даних музичної іконографії українського малярства, що відповідало б сучасним тенденціям цифровізації мистецтвознавчих досліджень і зробило б результати праці доступними для широкого кола науковців, музейних працівників та всіх зацікавлених.

Загальна оцінка змісту роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (187 позицій, с. 180–199) і додатків (с. 201–204); обсяг основного тексту становить 166 сторінок. Структура роботи є логічною і послідовною, підпорядкованою поставленим дослідницьким завданням, а перехід від теоретико-методологічного розділу до конкретно-історичного аналізу іконопису XVI ст. і далі – до жанрово розгалуженого малярства XVII–XVIII ст. – є виправданим і відповідає внутрішній логіці еволюції самого матеріалу.

Розділ 1. «Музична тема в малярстві крізь призму наукового дискурсу та методології» закладає теоретико-методологічний фундамент усього дослідження і засвідчує зрілість наукового мислення дисертантки: авторці вдається уникнути поширеної для подібних тем спокуси описовості, натомість вона послідовно вибудовує чіткий понятійний інструментарій, здатний працювати на різноманітному матеріалі трьох століть. Особливо цінним, на мою думку, є те, що термінологічне розмежування «музична тема – музичний сюжет – музичний мотив» не залишається суто дефініційною вправою, а послідовно застосовується як аналітичний ключ у наступних розділах. Історіографічний огляд вирізняється не копілятивністю, а критичністю: авторка не просто фіксує наявність праць-попередників (зокрема П. Жолтовського), а виявляє прогалини в їхньому висвітленні музичної складової й обґрунтовує потребу власного, самостійного опрацювання джерел. Розлогий екскурс у витоки взаємодії музики й образотворчого мистецтва – від палеолітичних артефактів до християнської іконографії Середньовіччя й Ренесансу – хоч і виходить за суто українські хронологічні межі теми, проте виконує важливу функцію: він дозволяє в подальшому чітко побачити, що саме в українському матеріалі є успадкованим від загальнохристиянської традиції, а що є питомо національним явищем.

Розділ 2. «Особливості іконографії музикантів і музичних інструментів у іконописі України XVI століття» вважаю найбільш переконливою й фактологічно вивіреною частиною дисертації, яка засвідчує безпосередню обізнаність авторки з натурним матеріалом карпатського іконопису. Дисертантка обґрунтовано демонструє подвійну природу музичного образу в іконі цього періоду – як засобу візуалізації сакрального тексту (сцени «Різдва», «Страшного суду») і водночас як несподіваного каналу проникнення живої, побутової культури в канонічний

простір ікони через мотиви корчми чи міської вежі. Показово, що авторка не обмежується формальним каталогуванням іконографічних варіантів, а виявляє глибшу закономірність: саме образ музиканта-грішника, найближчий до щоденного досвіду тогочасного глядача й самого майстра, отримав найбільшу художню варіабельність, тоді як сакральні персонажі (Цар Давид, ангели-трубачі) залишаються в межах суворішого канону. Це спостереження добре кореспондує із загальновідомими закономірностями розвитку «маргінального» побутового елементу в пізньосередньовічному іконописі й водночас істотно конкретизує їх на новому, раніше не залученому до наукового обігу матеріалі галицьких пам'яток. Такий підхід засвідчує зрілість авторки саме як мистецтвознавця-іконолога, здатного бачити за окремою іконографічною деталлю ширші процеси взаємодії канону і життя.

Розділ 3. «Еволюція іконографії, стилістики, жанрів музичної теми в світському живописі України XVII–XVIII століть» є найбільш амбітним за обсягом і композиційно найскладнішим, оскільки авторці доводиться утримувати в полі аналізу одразу дві паралельні лінії розвитку – трансформацію музичних мотивів усередині церковного малярства під тиском барокової стилістики та народження цілком нових, світських жанрів. Особливо вдалим вважаю виявлений і переконливо обґрунтований авторкою мотив своєрідного «священного концерту» в розписах церкви с. Пійло з образом Святої Цецилії, який документує пряме проникнення латинської іконографічної традиції у сакральний простір, що донедавна вважався питомо візантійським. Не менш вагомим є аналіз мілітарної музичної символіки – сурми й литаврів як козацьких клейнодів, – який дозволяє авторці вийти за межі суто формального стилістичного опису та розкрити функціонально-семіотичний вимір музичного образу як маркера соціального статусу й національної глорифікації. Розгляд картин «Козак Мамай» у цьому контексті є, на моє переконання, одним із найцікавіших епізодів усієї роботи: авторка вписує це унікальне явище національного малярства в загальноєвропейську систему музичної іконографії, водночас не втрачаючи його самобутньої, фольклорно-героїчної специфіки. Загалом розділ переконливо демонструє, як музична тема з локального іконографічного мотиву поступово перетворюється на повноцінний, семантично навантажений інструмент художньої мови українського бароко.

Загальні висновки дисертації є логічними, послідовними і повністю відповідають поставленим завданням, хоча, як буде зазначено нижче, їх виклад дещо переобтяжений повторенням фактологічних деталей з основного тексту Розділу 3.

Відсутність порушення академічної доброчесності. Дисертація М. Пазинюк є результатом самостійного наукового дослідження. Використані ідеї, тексти, статистичні та ілюстративні дані інших авторів супроводжуються коректними посиланнями на джерела. Ознак плагіату, фабрикації чи компіляції в роботі не виявлено.

Дискусійні положення та зауваження. Попри загалом високий науковий рівень дисертації, вважаю за доцільне висловити декілька зауважень і побажань, які, сподіваюся, будуть сприйняті авторкою радше як запрошення до подальшого наукового діалогу, аніж як критика окремих положень роботи:

1) Запропоноване авторкою розмежування понять «музична тема», «музичний сюжет» і «музичний мотив» (с. 25) є, безумовно, методологічно корисним і засвідчує самостійність наукового мислення дисертантки. Водночас, на нашу думку, роботі не завадило б дещо докладніше співвіднести цю авторську термінологічну систему з усталеним у міжнародній науці поняттям «музична іконографія» (music iconography), яким послуговуються й самі цитовані авторкою закордонні дослідники. Таке уточнення не применшило б оригінальності запропонованого підходу, а радше зробило б понятійний апарат дисертації ще прозорішим і зручнішим для використання іншими дослідниками, які працюватимуть у цій царині надалі.

2) Теза про те, що реалістичний світський музичний портрет не набув поширення в українському малярстві XVII–XVIII ст., оскільки «не відповідав українській культурній традиції» (с. 10, 177), є цікавим і небезпідставним спостереженням, підкріпленим, зокрема, аналізом навчальних малюнків лаврської майстерні. Утім, вважаємо, що ця теза лише виграла б, якби була додатково підсилена залученням непрямих джерел – описів маєткових інвентарів, заповітів, мемуарної літератури тієї доби, які могли б зафіксувати наявність музичних інструментів у приватному вжитку української еліти. Це дало б змогу обґрунтувати відсутність відповідних зображень не лише через сам факт їхньої відсутності, а й через ширший культурно-побутовий контекст.

3) У розгляді картин «Козак Мамай» дискусійне питання ідентифікації зображеного інструмента (кобза, бандура, бандурка, с. 178–179) авторка слушно й коректно залишає відкритим, не намагаючись нав'язати однозначного розв'язання там, де іконографічний матеріал цього не дозволяє. Проте, гадаємо, цей підрозділ лише би виграв, якби авторка бодай орієнтовно окреслила органологічні критерії розрізнення подібних інструментів (форма корпусу, кількість і розташування приструнків, техніка гри) – можливо, у формі невеликої порівняльної таблиці чи схеми, яка радше слугувала б додатковим орієнтиром для зацікавленого читача, аніж остаточним вердиктом.

4) Запропонований авторкою аналіз своєрідного «священного концерту» в розписах церкви с. Пійло з образом Святої Цецилії (с. 176) є, на наш погляд, одним із найоригінальніших і найпереконливіших спостережень усієї роботи. Разом з тим, вважаємо, що аргументація щодо системності, а не поодинокості цього іконографічного явища була б ще вагомішою, якби це спостереження було перевірене на ширшому колі пам'яток латинського обряду в Україні, – відповідна перспектива видається нам цілком реалістичною для подальшого розвитку цієї лінії дослідження.

Повнота викладу основних результатів дисертації в наукових працях. Основні положення дисертації опубліковані у 7 наукових працях, з-поміж яких 4 одноосібні статті в наукових фахових виданнях України категорії «Б» («Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», двічі – «Вісник Львівської національної академії мистецтв», «Актуальні питання гуманітарних наук»), а також 3 публікації апробаційного характеру в матеріалах наукових конференцій. Це засвідчує належний рівень апробації результатів дослідження.

Оцінка мови і стилю викладення матеріалу дисертації. Дисертація написана грамотною українською мовою, з дотриманням наукового стилю та коректним використанням спеціалізованої мистецтвознавчої й органологічної

термінології. Виклад є послідовним, аргументованим, авторка вправно оперує як україномовними, так і іншомовними джерелами.

Відповідність змісту дисертації спеціальності, з якої вона подається до захисту. Зміст дисертаційної роботи повністю відповідає предметній області спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 «Культура і мистецтво», оскільки безпосередньо стосується іконографічного, стилістичного та жанрового аналізу творів українського церковного й світського малярства.

Висновок про відповідність дисертації вимогам. Загалом, враховуючи актуальність обраної теми дослідження, його структуру, зміст, наукову новизну одержаних результатів, дисертаційну роботу **Пазинюк Марії Василівни** на тему «Зображення музичних інструментів і музикантів в українському малярстві XVI–XVIII століть» слід вважати самостійним завершеним науковим дослідженням, яке виконане на належному науково-теоретичному, методичному та емпіричному рівні, що має комплексний та логічний характер, містить положення, які характеризуються науковою новизною та заслуговують на практичну реалізацію, і яке відповідає всім вимогам рівня наукової кваліфікації здобувача, що зазначено у наказі Міністерства освіти і науки України № 40 від 12.01.2017 р. «Про затвердження Вимог до оформлення дисертації» (зі змінами) щодо оформлення дисертації, а також у «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженому Постановою Кабінету Міністрів України № 44 від 12.01.2022 р. (зі змінами), що висуваються до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії, а її авторка **Пазинюк Марія Василівна**, заслуговує на присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація.

Рецензент:

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника

Олег ЧУЙКО