

## **ВІДГУК**

### **офіційного опонента**

на дисертацію Оксани Фрайт «Музично-вербальна емінентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства», подану на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури

Симбіоз музики й слова – це історико-культурна та естетична праоснова численних музичних і літературних жанрів, вдячне поле для творчих експериментів у будь-яких стилях, полівекторна за тематикою царина наукових студій, що віддавна приваблювала дослідників.

Представлена дисертація п. Оксани Фрайт, присвячена цій проблематиці, належить до того роду новаторських інтердисциплінарних досліджень ХХІ сторіччя, які прокладають шлях до формування нової естетичної свідомості та змушують до іншого погляду на начебто добре відомі й зрозумілі явища духовного континууму. Самобутність теми і аналітично-узагальнюючого інструментарію, застосованого дисертанткою, спрямованість спостережень, рефлексій і положень на досягнення значно глибшого результату, аніж звиклий аналіз того чи іншого явища музичної культури та художньої літератури, спонукає замислитись над прихованими обертонами змісту, що розкриваються сучасному слухачеві й читачеві як у художніх текстах сторічної давнини, так і в деяких сучасних творах. Зміна дослідницьких акцентів з інформативно-еклектичного підходу на філософсько-психологічний, з'ясування глибинних пластів реляції слова і музики в їх найрозмаїтших вимірах: від вербально-літературної програмності інструментальної музики попри взаємодію обох складових у вокальних артефактах – до музичної номеносфери літературних творів, дозволяє трактувати подану дисертацію як серйозне і оригінальне наукове дослідження.

Новий вищий рівень наукового опрацювання такої багатогранної теми, як зв'язок слова і музики в їх найрізноманітніших контамінаціях, відобразився і в неординарній, та повністю виправданій тими завданнями, які ставить перед собою авторка, структурі праці. Перший розділ експонує її теоретичний фундамент, елімінований із філософсько-герменевтичних, естетико-культурологічних, компаративістичних і інших наукових джерел для вибудування власної концепції, що вдало поєднує ідею Г.-Г. Гадамера про «емінентний текст» із класифікацією інтерференцій музики й літератури С. П. Шера та дає мистецтвознавчу інтерпретацію кількох вимірів таких поєднань.

Дискурс вербального сегменту в музиці «стартує» від найбільш умовної і багатозначної сфери програмності в інструментальній (в даному випадку фортепіанній) творчості, продовжуючись у розгляді синтетичної єдності вокальної творчості. Далі авторка задіює такий питомий для української духовної традиції сектор як «музичну» прозу, а в останньому розділі дисертації виходить суто на музичну символіку назв – музичну номеносферу української національної поезії і прози, обираючи як показовий приклад творчість оригінального і, на жаль, все ще недооціненого літератора «срібної доби» Степана Чарнецького.

Новаторським видається звернення пані Фрайт до вимірів музично-вербальної емінентності в музично-критичних і публіцистичних надбаннях письменників та белетристиці музикантів. Необхідність ще й такого смислового поля у цілісному герменевтичному колі представлених художніх сфер української культури вона аргументує тим, що ці «синкретичні форми виражені, подібно як у „музичній” прозі письменників, плюралістичними засобами індивідуальних стилів, міцною єднальною віссю яких є любов до музики та знання про неї, а також професійні (літературні й музичні) вміння авторів» (с. 321).

І, як наслідок аналізу цих форм, логічним завершенням дослідження виступає його заключний розділ, у якому «музика» заголовків задає свою тональність літературним опусам: «розглянуті художні, критичні й публіцистичні тексти довели, що музична номеносфера заголовків служить провідною ниткою змісту, наділяє їх особливими прикметами, нерідко стаючи ще й конструктивним проектом „будівельного матеріалу” форми» (с. 332).

Та, як слушно підмічено (у випадку музичного екфразису – літературної рефлексії на конкретний музичний твір), не завжди навіть талановитий літератор міг відповідно «налаштуватися» на вибрану ним музику, засвоїти й передати (репрезентувати) своїми засобами психологічну глибину її задуму – це демонструє аналіз поетичного циклу «Відзвуки (з мотивів Шопена)» С. Чарнецького, де один із віршів – «Соната h-moll» не досягнув образно-художнього рівня та змістовно-етичної символіки музичного шедевра. Інший бік медалі криється в навмисній нібито невідповідності, коли запозичена (інтермедіальна) музична назва «дисонує» зі своїм подальшим вербальним тлумаченням, що насправді ним не є. Такий прийом «алегоричної маски-симулякру», звернений до кордоцентричного українського сприйняття загальновідомого пісенного заголовку «Верховино, світку ти наш» у контексті конкретної історичної і географічної ситуації, акцентує увагу читачів на певних подіях. І це важливий соціокультурний прояв інтермедіального художнього синтезу, а також доказ патріотизму автора, на чому справедливо наголошено в роботі (с. 357).

Побіч цього виходу С. Чарнецького за межі тривіального публіцистичного нарису задля ефективнішої дії і сильнішого впливу вербального тексту на реципієнта, більшість художніх парадигм, проаналізованих у роботі, виявляють переконливо доведений трансцендентний рівень взаємодії музики й слова (фортепіанні твори А.

Кос-Анатольського та М. Колесси, вокальні твори С. Людкевича на слова Олександра Олесья, повісті й мала проза В. Домонтовича з музичними мотивами, «Хризантеми» Уляни Кравченко тощо).

До речі, адаптований О. Фрайт із літературознавчої галузі термін «номеносфери заголовків» і уточнений саме як «музична номеносфера літературних заголовків» стосовно поезії і прози українських авторів, дійсно здатний «умістити» та концептуалізувати цю розмаїту і багату ділянку музично-вербального синтезу. І теоретичний підрозділ, йому присвячений, вартує розширення на сучасну літературну творчість, а звідси детальнішого трактування функцій цієї номеносфери для читацького сприйняття, подібно до функцій програмового паратексту у другому розділі праці.

Новизна та полівекторність дослідження викликали низку інших зауважень і запитань, які спрямовані на уточнення декотрих моментів:

1. У аналізі прозових мініатюр «Десь грають» і «Весільні співи» під загальним титулом «Із малюнків Н. Кибальчич» резонно підкреслено низку засобів для їх синестезійного сприйняття, способи нашарування різних наративних ліній, та не враховано семантику вказаного авторкою жанрового коду «малюнку», який надає додатковий ключ для змістовно-образної інтерпретації у інтермедіальному річищі компаративістики. Натомість це зроблено в розділі про програмову фортепіанну музику, де перелічена низка жанрів, що походять від живопису, в т. ч., й малюнки, та зазначено про взаємообмін у цьому плані між музикою і малярством (у «випадку запозичень із жанрової палітри малярства можна назвати різноманітні за стилістикою фортепіанні фрески, естампи, пастелі, пейзажі, ескіз, акварель, музичну картину (чи картинку) та **малюнок**, арабеску, портрет тощо», с. 109, підкреслення моє – Л. К.).

2. У зв'язку з «жіночою» прозою про музику, започаткованою Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською, а в дисертації представлену творчістю Дарії Віконської, Стефанії Нагірної, Уляни Кравченко і вже згаданій Надії Кибальчич, виникло запитання про співвідношення музично-вербальної еміненності з гендерною та феміністичною проблематикою. Чи є якісь текстуальні й ментальні особливості, притаманні такому жіночому письму?
3. Третє питання стосується регіонального аспекту музично-критичної діяльності письменників з огляду на те, що в цьому вимірі музично-вербальної еміненності фігурують постаті з Галичини Б. Лепкий і Д. Віконська. Чи відомі дисертантці тогочасні наддніпрянські письменники, які докладалися до цього виду творчості та публіцистики про музику?

Дисертаційна праця О. Фрайт не стала герметично замкненим в собі дослідженням, а накреслила перспективи подальших наукових розважань у вказаному руслі. Зазначені у висновках перспективи теми пропоную доповнити такими: наприклад, підходи музично-вербальної еміненності можна і варто поширити на сценічні жанри різного типу: від опери, ораторії – до музичної складової драматичних вистав, кінофільмів, а в сучасному контексті інформаційних технологій медіапростору – навіть до музичного ряду Інтернет-артефактів. З іншого боку, визнаючи повне право авторки суб'єктивно обирати персонілогічно-стильові приклади для підтвердження своїх концепцій, радила би розвинути їх і застосувати запропонований інструментарій наукового осмислення на значно ширшому історичному матеріалі, зокрема, на дивовижному мистецькому феномені українського бароко, чи на не менш унікальному для національної культури періоді шістдесятництва ХХ століття.

Зауваження й пропозиції не знижують наукової вартості праці. Все вищесказане підтверджує, що докторська дисертація Оксани Фрайт «Музично-вербальна емінентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства» відповідає вимогам ДАК до кваліфікаційних праць із спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури. Зміст дослідження викладений в об'ємній монографії та необхідній кількості інших публікацій, у тому числі, навчально-методичних посібниках, зорієнтованих на широке коло питань музично-літературної тематики.

Автореферат відповідає змістові дисертації. О. В. Фрайт заслуговує на присвоєння їй наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури.



Кияновська Л.О.,

докторка мистецтвознавства, професорка,  
завідувачка кафедрою історії музики

Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка

21.04.2021 р.

