

ВІДГУК
офіційного опонента доктора культурології,
доцента Колесник Олени Сергіївни
на дисертацію
КРАВЧЕНКО Анастасії Ігорівни
«СЕМІОЛОГІЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ»,
яка подається на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства
спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

Актуальність теми дослідження. Перший аспект актуальності запропонованого дисертаційного дослідження пов'язаний з тим, що авторкою було проведено збирання, осмислення, систематизація та концептуалізація величезного корпусу фактичного матеріалу, який стосується сучасного музичного життя України. А. І. Кравченко особисто провела семіологічний аналіз понад двохсот творів, написаних п'ятдесятьма українськими композиторами та доробок біля п'ятдесяти музичних колективів. Відповідно, в обіг гуманітарних наук вводиться значна нова інформація. При прочитанні роботи розкривається широка і розмаїта картина культури, яка є більш багатою та складною, ніж це зазвичай уявляється, а культурний простір сучасної України виступає місцем, де відбувається найрізноманітніші художні експерименти. Принципово важливо, що верхня хронологічна грань дослідження доходить безпосередньо до часу написання роботи – тобто, в ній описане саме *актуальне* мистецтво. При цьому враховується культурний контекст в різних його аспектах. По-перше, це історія української музики, яка протягом свого розвитку піддавалася різним впливам, але при цьому зберігала самототожність. По-друге, це синхроністичний контекст (українська камерно-інструментальна музика в світовому мистецькому середовищі): адже в наш час довге відставання української культури від новітніх, перш за все, західних, зразків подолано, і теперішні композитори та виконавці можуть звертатися до найmodерніших технологій та прийомів.

Зазначений матеріал є вдало узагальненим відповідно до авторської концепції. Сильним місцем дисертантки є здатність до вичерпних класифікацій та чіткої систематизації. Розмаїття фактажу стає структурованою інформацією, в якій легко орієнтуватися. Це слід визначити як одне з серйозних досягнень роботи: величезний та різномірний матеріал поданий легко і цікаво, а дисертація в цілому може використовуватися в якості довідника, в якому описані всі основні тенденції української (а значить і світової, оскільки, як згадано, будь-яке відставання від найновіших тенденцій подолане) камерної музики.

Цей перший аспект актуальності є важливим та цікавим для всіх, хто не байдужий до української музичної культури, але, перш за все – для професійних музикознавців. Наступні аспекти мають ширший методологічний потенціал.

Дисертація А. І. Кравченко містить своєрідний каталог постмодерністичних технік та прийомів, які використовуються в сучасній музиці. Відповідно, для людини, яка професійно займається, або ж цікавиться постмодернізмом як напрямом, чи різними формами сучасного мистецтва незалежно від теорії, яка лежить в їх основі, подібний огляд новітніх музичних форм містить цікаву інформацію для порівняння з іншими культурними сферами.

Нарешті, найглибша і найсерйозніша частина актуальності полягає в тому, що запропонована дисертація носить методологічний характер по відношенню не лише до мистецтвознавства, але й для культурології та інших гуманітарних дисциплін. Це пов'язано з дослідженням семіології мистецтва, проведенню на прикладі одного конкретного виду – музики, але з виведенням загальних принципів, які можуть бути апліковані до дослідження інших видів мистецтва.

Вдалим моментом є чітке розділення семіотики та семіології: «Якщо предмет семіотики визначається семіотичними системами, то предметом семіології виступають не лише всі мовно-знакові комплекси, коди і тексти, але й процеси творення, трансляції, інтерпретації, рецепції у осягненні мови,

логіки і поетики моделювання знаково-смислової цілісності художніх текстів» (С. 24). Таким чином семіологія розглядається в якості «метанауки», що є концептуально виправданим. Зрозуміло, що при такому розуміння семіології, дослідження може бути тільки міждисциплінарним та поліметодологічним, що ми й бачимо в даній роботі. Тому теоретичну основу дисертації складають дослідження з семіології, філософії, історії, антропології, феноменології, естетики, теоретичного музикознавства. Робота безумовно має мистецтвознавчий характер – але ж музикознавство в ній презентоване як синтетичне знання, що й дозволяє авторці посилатися також на музичну культурологію – цілісне вчення про музику як феномен культури. А оскільки музика належить до тих мистецтв, де, крім автора та реципієнта величезна роль належить виконавцю, не просто виправданим, але й цілком необхідним є звернення до семіології, герменевтики, комунікативістики, теорії діалогу культур.

Важливим концептуальним підходом, який послідовно проводиться в роботі є «тотальна» діалогічність / полілогічність. Кожен музичний твір (можна розуміти і ширше – кожен твір будь-якого виду мистецтва) в наш час постає територією контакту та складної взаємодії – міжавторської, міжжанрової, міжстильової, міжвидової тощо. Всі вони разом служать створенню «макродіалогу у комунікативному просторі культури» (с. 25).

Авторка, по суті, зводить воєдино все, що було написано раніше на дану тему, а також ту інформацію, яка виводиться безпосередньо з емпіричного матеріалу, та створює цілісну концепцію семіології мистецтва, в якій вже наявні обґрунтована термінологія, розроблені методологічні підходи, визначені типології та класифікаційні схеми. Ключовими концептами теорії виступають інтертекстуальність – поняття добре відоме, але таке, яке потребує постійного уточнення та оновлення за рахунок динамічності самої художньої практики, яку воно описує – та інтермедіальність – більш новий концепт, який отримав авторське обґрунтування. Тому запропонована дисертація, в якій наявні розроблений категоріальний апарат та зразки аналізу конкретних

мистецьких явищ, може стати значною методологічною допомогою для всіх майбутніх дослідників, які звертатимуться до теми різноманітних взаємодій творів, авторів та видів мистецтва.

Текст дисертації повністю відповідає заявленій темі, меті та завданням дослідження. Чітко визначені об'єкт та предмет, хронологічні рамки. Використання адекватної методології дозволяє досягти бажаних результатів. Список літератури засвідчує широку ерудицію авторки, всі згадані в ньому тексти є цілком релевантними. Складна, концептуальна інформація викладена чітко та прозоро, термінологія (в тому числі нова та маловідома, або ж авторська) пояснена, або використана у контексті, який дозволяє зрозуміти вживання поняття.

Побудова тексту є логічною (від теорії семіотики до понять інтертекстуальності та інтермедіальності – і до конкретних маніфестацій цих принципів в сучасній українській музиці). Особливо привертає увагу чіткість структури тексту. Зокрема, вдала систематизація та чітке виділення найголовнішого добре помітні в висновках до розділів, які доносять основну авторську думку в компактній, чітко артикульованій формі. Все це дозволяє зробити висновок про абсолютно вільне володіння об'ємним та складним матеріалом та здатність до його адекватного викладу.

Значною є наукова новизна. Ключовими в ній є два положення. Перше з них має характер концептуалізації емпіричного матеріалу: це міждисциплінарне дослідження семіології камерно-інструментального мистецтва України. Друге – розробка семіологічної концепції інтермедіальності – може розглядатися як основа для побудови нової мистецтвознавчої та культурологічної теорії. Це може здаватися занадто масштабним, але текст роботи повністю відповідає такому визначенню. Таким чином, перед нами по-справжньому новаторське дослідження холістичного характеру, що є надзвичайно актуальним в наш час, коли переважає вузька спеціалізація, але конче назріла необхідність в новому універсальному синтезі наук. Все це, безумовно, відповідає докторському рівню.

У першому розділі – «Теоретико-методологічні основи дослідження камерно-інструментального мистецтва України в контексті історії та теорії культури» – надано змістовний аналіз історіографії проблеми дослідження. Виокремлення історичних етапів розвитку музичного мистецтва та визначення специфіки регіонів України дозволяє отримати комплексну картину того, що відбувалося в мистецькому процесі, та водночас того, як цей процес був висвітлений в науці. Важливим моментом є зміна рівнів оптики – від найзагальнішого до найконкретнішого: світовий, національний, регіональний, персонологічний аспекти. Українська музична школа розглядається в контексті міжнародних впливів, найбільш помітним з яких був західноєвропейський, другим – вплив російської музики (яка і сама увібрала в себе багато українських досягнень). Зокрема, підтверджується відома за іншими музикознавчими (та культурологічними) дослідженнями своєрідна «симпатія» між українською та італійською культурою; так, в музиці вона помітна з часів М. Березовського та Д. Бортнянського. Позитивним моментом розділу є чітке виділення та обґрутування конкретних етапів розвитку українського камерно-інструментального мистецтва; принципово важливим висновком є те, що на теперішньому етапі було подолано довге відставання української музики від світових тенденцій: «останній етап синхронізується зі спільноєвропейською динамікою функціонування композиторської та виконавської ансамблевої творчості та відзеркалює її сучасні тенденції» (с. 128).

В даному розділі авторка вдало використовує досягнення семіотики та семіології, адаптуючи до потреб музикознавства поняття знаку, коду, мови, мовлення, діалогу, інтертексту та ін. В якості центральних концептів виділяються інтертекстуальність та інтермедіальність, для дослідження яких застосовуються найновіші роботи, в тому числі й українських дослідників з їхньою часто авторською термінологією. Оскільки інтертекстуальність можна вважати відносно відомою темою, А. І. Кравченко концентрується на понятті

інтермедіальності, виділяючи її типи та стратегії та розбудовуючи цілісну концепцію музичної інтермедіальності.

В другому розділі – «**Камерно-інструментальне мистецтво на зламі тисячоліть: семіологічні виміри**» – поняття інтермедіальності отримує фактологічне наповнення, зокрема, через створення типології композиторських стратегій.

Авторка докладно розглядає визначення та етимології слова «медіа», на основі чого встановлюється сутність інтермедіальності. Проаналізувавши варіанти взаємодій різних видів мистецтв, а також взаємодій між мистецтвом та позахудожньою сферою, вона виділяє три основні типи інтермедіальності: медіальні синтез, транспозиція та синергія. Вибір митцем конкретної стратегії реалізації одного з цих типів залежить як від особистості, так і від характеру музичного матеріалу та культурного контексту творення.

Значний інтерес викликає авторська типологізація «концептуально-тематичних векторів інтертекстуального творення». Вона була розроблена для осмислення музичного мистецтва, але, з певними уточненнями та поправками, може бути використана для аналізу тенденцій, наявних і в інших видах сучасного мистецтва: «реставрація» картини минулого; нотування образу полікультурного світу; дешифрування стильових «масок»-образів; зіставлення свого та «чужого» висловлювання; відсторонення від реалій сьогодення як вияв естетичного суму за гармонією і красою минулого. Особливу увагу викликає останній вектор, оскільки практично в усіх видах сучасного мистецтва, в тому числі – популярного, величезне місце займає не просто інтерес до минулого, а дещо схоже на бажання віртуально «переселитися» у часи, які здаються більш цікавими, або й більш комфортними (що саме по собі є доволі спірним), ніж наше сповнене проблем сьогодення. А. І. Кравченко, посилаючись на С. Московічі, пише про це як «спокусу ностальгією».

В даному розділі також розглядаються інтермедіальні взаємодії музики з іншими видами мистецтва та позамистецької діяльності (філософія, наука). Принципово важливим положенням, яке заслуговує на окреме дослідження, є

принцип «акомодації» – тобто, «пристосування», «введення в рамки» певного виду мистецтва творчого пориву, який за природою має синкретичний, неподільний характер. Недарма відомі численні випадки, коли талант людини виявляється в різних видах мистецтва, або ж мистецтва і філософії, мистецтва і науки. Можна загадати і давні філософські вчення (зокрема, піфагорійське) про сутнісну єдність космології, математики та музики. Саме тому цілком природно звучить твердження про «озвучені платонівські ідеї» у В. Сильвестрова. Авторка надає конкретні приклади синестезії в мистецтві та виходить на проблематику інтермедіальних образів, а звідси – і на поліхудожні проекти, про які докладніше розповідається в інших розділах.

Така принципова складність творчого процесу та результатуючого твору мистецтва приводить до висування особливих вимог до виконавця, якому нерідко доводиться брати на себе функції, не характерні для музиканта у класичному розумінні цієї професії та покликання. Адже його завданням стає проінтерпретувати всі ці багаторівневі смислові шари та донести їх до реципієнта (який, в ідеалі, теж має бути підготовленим до сприйняття мистецтва нового типу).

Третій розділ – «Українське камерно-інструментальне мистецтво: жанрово-стильові та міжвидові інтерференції» – присвячений процесам, які відбуваються в сучасному (кінець ХХ – початок ХXI ст.) музичному мистецтві, в тому числі – українському. Одним з таких процесів авторка називає трансформацію традиційної жанрової системи, яка може приймати форму оновлення «старих» жанрів, їх «гібридизації», синтезування з іншими виражальними засобами (в тому числі – позамузичними). Для опису деяких з цих явищ використовуються поняття «ліброжанр» та «поліжанр», які заслуговують на подальше дослідження та концептуалізацію, зокрема через те, що аналогічні процеси жанрових трансформацій типові для різних видів мистецтва, і можуть вважатися однією з прикмет сучасної культури в цілому. Відповідно, заради адекватного аналізу новітніх мистецьких форм, тезаурус гуманітарних дисциплін має бути поповнений.

Однією з цікавих тем, розкритих в даному розділі, є стилістичний аспект інтертекстуальності. Зокрема, дисертантка надає класифікацію інтертекстуальних посилань, які створюються за допомогою гри стилями, і які існують на різних рівнях – міжтекстовому, міжавторському, міжстильовому. Слід зауважити, що в реальних творах ці рівні можуть бути скомбіновані, або й «злиті», але ж розробка типології дійсно допомагає розібратися з формами інтертекстуальності в музичному мистецтві та за його межами.

Наступною важливою темою, якої торкається А. І. Кравченко (і яка цілком заслуговує на окріме дослідження), є зв'язок полістилістики з «кліповим» мисленням та з таким принципом сучасної культури як акцентованість процесу, а не результату творчості. Ще одна тема, яка має значні перспективи – це медіальна синергія, а саме – уточнення поняття, історія явища, його теперішній стан та перспективи.

У четвертому розділі – «Семіотико-комунікативні аспекти ансамблево-виконавського мистецтва України на межі ХХ–ХXI століть» – презентовані просторово-семіотичні, комунікативні та герменевтичні аспекти багатого музичного життя України.

Ламка, або ж у дещо м'якшій формі – розмивання – будь-яких меж є загальновизнаною прикметою сучасної культури. Одним з проявів цієї тенденції є розширення фізичного простору, де може виконуватися і сприйматися камерна музика. В деяких випадках йдеться лише про «демократизацію» елітарної культури, про відхід від автоматизму рецепції, чи про співвіднесення мистецтва з історіософією чи зі сферою сакрального (виконання музики в музеях та релігійних спорудах). В інших випадках середовище є не тільки нетрадиційним і несподіваним, але й доволі агресивним, таким, що суттєво трансформує і виконання і рецепцію твору (цвінтар, покинутий завод тощо). Тут сам лише просторовий контекст ставить перед всіма учасниками дії нові сенсожиттєві питання щодо життя та смерті, смислу культури та цивілізації. Все це потребує осмислення в дусі просторової семіотики.

Наступним важливим моментом, який розкривається в даному розділі є класифікація сучасних українських ансамблевих колективів (знов-таки, ця класифікація виходить далеко за межі заявленої сфери) за їхньою історико-герменевтичною та комунікативною настанововою – від реставрації старовинних жанрів до виконання імпровізаційної та експериментальної музики і до поєднання у власній творчості всього жанрового та стилістичного спектру між цими полюсами.

В деяких випадках загадані дисертантою музичні та позамузичні експерименти, в тому числі пов'язані зі створенням інтермедіальних проектів, є не лише цікавими з художньої точки зору, але й здатними поставити нові теоретичні питання перед мистецтвознавством, культурологією, філософією культури. Наприклад, якщо існує стильова кореляція між творами різних видів мистецтва, то що саме може бути музичним аналогом супрематизму? Або ж, де проходять межі видів мистецтва у мультисеміотичному нарративі? Яким є співвідношення синтезу та синкретизму в подібних проектах? Ці та аналогічні питання можуть суттєво розширити смислове поле сучасної гуманітаристики, чия теорія не повинна відставати від постійно мінливої практики художнього процесу.

При високій загальній якості тексту, в дисертації наявні деякі недоліки та спірні моменти:

1. Авторка неодноразово використовує поняття «постсучасне» (постсучасна культура тощо). Слід визнати, що цей термін використовується у науковому дискурсі, однак, його вживання потребує додаткового обґрунтування. На с. 87 йдеться про «...постмодерн («постсучасність»)» – отже, ці два терміни позиціонуються в якості синонімів, що не є безспірним. Далеко не всі з численних описаних авторкою фактів сучасного музичного буття України відносяться до постмодернізму та/або до постсучасності.
2. При тому, що використання термінів є коректним, віправданим і, в цілому, зрозумілим, все ж таки варто було б зупинитися на деяких з них

докладніше, і пояснити авторський підхід. Зокрема, це стосується важливих для загальної концепції понять медіальних синтезу, транспозиції та синергії. Вони згадуються та коротко пояснюються (зокрема, на с. 140 та с. 172), але їхня важливість заслуговує на більш докладний виклад.

3. Те саме стосується таких нових та рідковживаних термінів як «ліброжанри», «поліжанри» та ін. В деяких випадках було б доречно дати коротке авторське визначення поняття.
4. На с. 166 згадується «творча «ноосфера» (або інфосфера)». На наш погляд, поняття ноосфери та інфосфери є близькими, але все ж таки не тотожними, оскільки в першому з них підкреслюється розумність середовища, а в другому – інформаційне наповнення, яке може бути і беззмістовним (інформаційний шум).
5. В тексті є не зовсім вдалі вислови. Так, на с. 82 йдеться про «авторську кодомовну палітру» без пояснень, що мається на увазі. На с. 342 викликає деяке нерозуміння «цупка пам'ять».
6. На с. 350 підімаються надзвичайно серйозні, світоглядні питання про співвідношення краси та потворності, людини та машини, конструктивності та деструктивності в сучасній культурі. Однак, авторка згадує про них лише в тому сенсі, що ці проблеми є темами, над якими змушують замислитися сучасні музиканти. Хотілося б дізнатися її власний висновок щодо того, що саме переважає в сучасній музичній культурі, зокрема, українській.

Висловлені зауваження носять характер побажань і не применшують актуальності, новизни та наукової цінності роботи, досягненням якої є впровадження концепції і типології музичної інтермедіальності до гуманітарного дискурсу.

Робота А. І. Кравченко достатньо апробована як у формі публікацій у фахових виданнях, в тому числі – тих, що індексуються у міжнародних наукометрических базах, – так і у виступах на наукових конференціях різних

рівнів. Автореферат дисертації та публікації за її темою відбивають зміст дисертаційного дослідження та відповідають вимогам до докторських дисертацій. Проблематика дослідження має перспективи для подальшого розвитку. Матеріали дисертації можуть знайти застосування у викладанні мистецтвознавчих, культурологічних та філософських дисциплін у вищій школі.

Отже, дисертація **«Семіологія камерно-інструментального мистецства України кінця ХХ – початку ХXI століття»** має завершений, цілісний, авторський характер, відповідає всім вимогам МОН до праць подібного роду, а її автор – **Кравченко Анастасія Ігорівна** – заслуговує на присудження їй наукового ступеня доктора мистецтвознавства, спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури.

Офіційний опонент

доктор культурології, доцент,
професор кафедри філософії та культурології
Національного університету
«Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка

O. С. Колесник

Підпис проф. О. С. Колесник засвідчує,

Перший проректор,
проректор з науково-педагогічної роботи
Національного університету
«Чернігівський колегіум»
імені Т.Г. Шевченка,
доктор історичних наук, професор

В. О. Дятлов

