

ВІДГУК

офіційного опонента, доктора мистецтвознавства, професора,
проректора МЗВО «Київська Академія мистецтв»

Сюти Богдана Омеляновича

про дисертаційну роботу Кравченко Анастасії Ігорівни

*«Семіологія камерно-інструментального мистецтва України
кінця ХХ – початку ХXI століття»*,

подану до захисту на здобуття наукового ступеня

доктора мистецтвознавства

за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури

Дослідження особливостей музичномовної комунікації у творах камерно-інструментального мистецтва України не тільки зберігає, а й нарощує актуальність і з погляду необхідного поглибленаого вивчення семіологічних особливостей цих жанрів, і з погляду зростання ваги музичної камералістики в сучасному музикуванні. У ракурсі семіології (чи семіотики) таке дослідження різновидів мовних та текстуальних інтеракцій в сучасній музиці є царинами пізнання полілогічної взаємодії різних стилевих, жанрових, мовно-мовленнєвих, текстових та дискурсивних практик «у їх горизонтальних і вертикальних проекціях» [автореф., с. 1]. А дієві «маркери інтертекстуальності та інтермедіальності стають визначальним фактором активізації макродіалогу у комунікативному просторі культури» [там само, с. 1], який так само вимагає осмислення із застосуванням сучасних інтегративних підходів. Відтак головна наукова проблема, що вирішується в дисертації А. І. Кравченко, – «семіологія камерно-інструментального мистецтва з концептуалізацією інтертекстуальності та інтермедіальності як її центральних категорій та впровадження концепції і типології музичної інтермедіальності до мистецтвознавчого дискурсу» [с. 26].

Власне, праця А. І. Кравченко присвячена осмисленню названої проблематики на перетині історико-культурного, інтертекстуального та інтермедіального вимірів, об'єднаних семіологічним дискурсом. Це і зумовило актуальність обраної теми дослідження та **новизну і значущість** отриманих результатів, які збагачують концептуальний семіологічний діапазон культурологічних і мистецтвознавчих підходів до дослідження музичного мистецтва. Положення дисертації стимулюють поглибленае опрацювання і

розробку категоріально-поняттєвого апарату семіології музики та семіотичної проблематики культурологічних і мистецтвознавчих досліджень, а також можуть бути використані для подальшого вивчення основних напрямів, тенденцій і явищ мистецтва у семіологічному дискурсі. Тому й евристична цінність пізнання феномена семіології (а саме цей чинник слугує одним із визначальних для констатації *актуальності* дисертаційної праці) є незаперечною. Отже, маємо підстави стверджувати, що у сформованому вже на сьогодні достатньо переконливому корпусі різноаспектних студій музично-семіологічних проблем дисертація А. І. Кравченко має свою чітко визначену дослідницьку нішу.

Матеріали рецензованої праці можуть бути використані в курсах лекцій, при укладанні підручників і навчальних посібників, програм, спецкурсів і спецсемінарів у курсах із теорії та історії культури й мистецтвознавства («Семіотика культури», «Семіотика мистецтва», «Історія музики ХХ – ХХІ ст.», «Музичне мистецтво доби постмодернізму», «Українська музична культура», «Українське музичне мистецтво», «Музична комунікація», «Музична інтерпретація», «Історіографія і методологія дослідження мистецтва», «Мистецтво у соціокультурному розвитку суспільства» та ін.).

Визначеній *меті* – надати «семіологічне обґрунтування особливостей мови, логіки і поетики репрезентації ... творів у композиторському і виконавському камерно-інструментальному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття» [с. 26] – Анастасія Ігорівна концепційно підпорядкувала низку завдань. Успішно виконавши їх, вона змогла: визначити теоретико-методологічні засади дослідження семіології камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття, висвітлити історико-культурні особливості й мовно-інтонаційні традиції розвитку українського камерно-інструментального мистецтва, розробити типологію інтермедіальності в камерно-інструментальному мистецтві, виявити основні семіотичні тенденції жанротворення у практиці камерно-інструментального мистецтва, обґрунтувати семіотико-комунікативні та естетико-герменевтичні аспекти ансамблево-виконавського мистецтва України, розглянути інтертекстуальні й

інтермедіальні стратегії композиторської творчості та принципи семіотичного моделювання простору ансамблевої комунікації у виконавській практиці камерно-інструментального мистецтва; охарактеризувати семіосферу виконавських інтермедіальних проектів в українському камерно-інструментальному мистецтві.

Об'єкт (музична культура України межі ХХ – поч. ХХІ ст. у вимірах семіотичної парадигми) та *предмет* (інтертекстуальні та інтермедіальні параметри аналізу камерно-інструментального мистецтва України к. ХХ – поч. ХХІ ст.) дослідження окреслено коректно.

Застосована *методологія* забезпечила успішність дослідження. Слід відзначити, зокрема, доречність і продуктивність міждисциплінарного й історико-культурного підходів. Використавши їх для розгляду семіологічних механізмів творчості та виконавства, авторка переконливо розкрила різноманітні зв'язки й відношення у сфері камерно-інструментального музикування, а також увиразнила їх взаємодію у процесі творення змістів. Незаперечною перевагою методологічної бази дисертації стало опертя на семіотичний, текстологічний та герменевтичний методи і вдале поднання методів інтертекстуального й інтермедіального аналізу.

Наукова новизна і практична спрямованість отриманих результатів пов'язані з комплексним семіологічним аналізом камерно-інструментального мистецтва України к. ХХ – поч. ХХІ ст. Здобувачка вперше запропонувала розуміння семіологічної концепції інтермедіальності в музиці, системно розглянула інтермедіальні та інтертекстуальні стратегії композиторської творчості в їх постмодерніх проекціях та з'ясувала їх культурологічне значення у камерно-інструментальному мистецтві України; охарактеризувала семіосферу виконавських інтермедіальних проектів в українському камерно-інструментальному мистецтві. Вона також поглибила й розвинула змістову наповненість понять «медіа» та «інтермедіальність» у семіології музичного мистецтва, обґрунтувала семіотико-комунікативні й естетико-герменевтичні аспекти ансамблево-виконавського мистецтва, що окреслюються синергією міжкультурного, міжстильового та міжмистецького універсалізму,

конкретизувала й удокладнила розгляд амбівалентних моделей організації простору ансамблевої комунікації у виконавському камерно-інструментальному мистецтві.

Успішну реалізацію мети забезпечили також обширна теоретична база (праці українських і зарубіжних учених із проблем семіотики, історії, філософії та семіології культури й мистецтва, культурологічної герменевтики та синергетики, теорії та аналізу текстів, медіакультури, мультимодалістики, теоретико-культурологічних питань тощо) та об'ємний матеріал (понад 200 камерно-інструментальних творів 50 українських композиторів та ансамблевий доробок близько 50 колективів) [див. с. 28-30].

Цілісну концепцію та проміжні етапи роботи належно апробовано у виступах на 24 наукових конференціях, на засіданнях профільної кафедри культурології та інформаційних комунікацій, а також в одноосібній монографії та 44 одноосібних публікаціях.

Робота містить англомовну й українськомовну анотації зі списком публікацій за темою дисертації, вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел (434 позиції, з яких 46 – іноземними мовами) та додатки. Обсяг основного тексту дисертації – 363 с. (загальний обсяг тексту – 428 с.).

У **першому розділі** «Теоретико-методологічні основи дослідження камерно-інструментального мистецтва України в контексті історії та теорії культури» викладено історіографію проблеми, з'ясовано національні традиції камерно-інструментального мистецтва як складника історії української культури, акцентовано увагу на інтердисциплінарних аспектах семіологічного дискурсу як компонента теорії культури.

Важливими аспектами дисертації стало випрацювання критеріїв подальшого аналізу артефактів ансамблевої творчості України, висвітлення композиторських та музично-виконавських здобутків в ансамблевій галузі та окреслення перспективних векторів осягнення теорії та історії камерно-інструментального ансамблю. Здійснивши панорамний огляд досліджень української камерної інструменталістики, дисерантка узагальнює, що пріоритетним у них є з'ясування жанрово-стильових особливостей та опис

виконавсько-інтерпретаційних стратегій на означеному матеріалі. У цьому контексті А. Кравченко робить висновок про тенденцію до використання інтердисциплінарних методологічних можливостей новітньої гуманітаристики. Дедалі частіше дослідницька активність «спрямовується до синтезу мистецтвознавчих і культурологічних векторів» [с. 42]. При цьому «превалює системний погляд на функціонування камерно-інструментального мистецтва в соціокультурному середовищі» [с. 43] та зростає вага «досліджень з культурологічної регіоніки» [с. 45] і біографіки. Дотичними до опрацювання згаданих питань стають праці, виконані у пізнавальному полі філософії музики та музичної естетики (О. Берегова, І. Савчук, Д. Каневська та ін.). Підсумовуючи, здобувачка слушно констатує брак досліджень українського камерно-інструментального мистецтва в сучасний період.

Окрему увагу А. Кравченко присвятила узагальненню підходів до вивчення національних традицій камерно-інструментального мистецтва як складника історії української культури. Прагнучи звернути прискіпливішу увагу читача саме на українську камерно-інструментальну музику, дисертантка у другому підрозділі подала короткий нарис зародження й розвитку камерної інструменталістики в Україні у другій половині XVIII – XX ст. Правда, в цьому об'ємному нарисі не представлено такі знакові постаті, як А. Рудницький, В. Грудин, М. Гозенпуд, В. Кіпа, А. Корольков-Караліс, Ю. Кофлер, З. Лисько, також оминається інформація про концертне життя в Києві під час німецької окупації (а саме камерні концерти допомогли в ті роки вижити багатьом видатним українським музикантам).

У контексті висвітлення інтердисциплінарних аспектів семіологічного дискурсу з погляду теорії культури здійснено спробу авторського обґрунтування відмінностей семіотики та семіології в музичному мистецтві [с. 94 – 95], акцентовано вагомість теоретико-методологічних позицій семіології музики. Імпонує також твердження про особливу актуальність інтермедіального аналізу та необхідність залучення інтермедіального інструментарію до досліджень у царині художньої культури й мистецтва. Як і базового терміна теорії комунікації «медіа». Можна погодитися з дисертанткою

щодо потреби удосконалення наявних та пошуку нових методологічних підходів (у т.ч. семіологічного) до дослідження реалізації принципів інтермедіальності в семіотиці музики та їх апробації на емпіричному матеріалі творів камерно-інструментального мистецтва.

Другий розділ роботи «Камерно-інструментальне мистецтво на зламі тисячоліть: семіологічні виміри» з'ясовує тенденції оновлення камерно-інструментальної творчості й ансамблевого виконавства на хронологічному зрізі к. ХХ – поч. ХХІ ст. Одне з центральних питань при цьому – осмислення концепту «*медіа*» в сучасній музичній комунікації. Здобувачка пристає на позицію американських учених і, спираючись на словник Мерріам-Вебстера, розглядає концепт *medіа* як двоєдину цілість каналу чи засобу комунікації і способу художнього комунікування з урахуванням особливостей середовища, в якому здійснюється ця комунікація. Звідси – визначення *medіа* як «будь-якого носія інформації – знакової системи, коду, специфічного каналу чи середовища, якому властиві функції генерування, трансляції, інтерпретації та обміну семіотичною інформацією (зокрема, і між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв, а також художніх і нехудожніх знакових систем)» [с. 132].

Цей підхід справді продуктивний для семіологічного осмислення музичної творчості й діяльності. Але відразу звернемо увагу на дискусійність розуміння музичномовних знаків як писемних, що виражені у тому чи тому способі нотації, про що йдеться у другому розділі [с. 133]. Нотація – це вторинна знакова система, що допомагає ефективніше оперувати системою власне музичних знаків, які є звуковими і часовими феноменами, а не набором іконічних зображень (як, зрештою, не є системою музичномовних знаків система цифрового кодування музики на компакт-дисках і т. п.).

Варто підкреслити влучно артикульовану тезу про те, що «інтермедіальність виникає у ході трансляції та інтерпретації структурно-композиційних та художньо-виражальних елементів неспоріднених видів мистецтв у семіотико-семантичному просторі музичних творів» [с. 133].

Виправдано значний фрагмент цього розділу – це огляд чинних поглядів та виклад власних рефлексій щодо феномена й функцій інтермедіальності, яка

на наступних сторінках набуває статусу метатеорії та метакатегорії. Щоправда, А. Кравченко не дискутує із згаданими в підрозділі 2.2 концепціями, приймаючи їх як умовну єдність із метою вирішити завдання «інтегрування синезу і синестезії мистецтв до більш широкої концепції інтермедіальності», а здійснюється це «з огляду на семіологічне розуміння категоріальної сутності феномену медіа, явище визначення якого кореспондує з думкою авторитетних науковців, і постало на основі розвитку їхніх рефлексій» [с. 126].

Після ґрунтовного огляду феномена інтермедіальності з позицій семіотичного обміну і медіальної взаємодії, синезу і вияскавлення Вольфової *media-домінанти* дисерантка переходить до проблеми осмислення механізмів реалізації інтермедіальних інтеракцій та транскодування в різних типах музичної творчості. При цьому фактично подає пропедевтичний виклад типології інтермедіальних зв'язків, і в цьому контексті для увиразнення розуміння категорії інтермедіальності в музиці пропонує широко застосувати принцип медіальної синергії.

У фінальному фрагменті другого підрозділу виявлено визначальні моменти семіозису композиторської творчості в камерно-інструментальному мистецтві. У зв'язку з цим акцентовано на аспектах свідомого використання композиторами прийомів інтертекстуального прочитання музичних текстів і міжмистецької інтерференції. Найпоказовіші вияви вказаних особливостей влучно проілюстровані прикладами з доробку В. Сильвестрова, В. Степурка, Е. Станковича, Ю. Гомельської, Л. Грабовського, С. Крутікова, С. Луньова, Л. Дичко, О. Щетинського, С. Зажитька та висловленнями самих авторів.

Третій розділ дисертації «Українське камерно-інструментальне мистецтво: жанрово-стилові та міжвидові інтерференції» побудований як розгляд артикульованих у попередніх розділах положень на конкретному музичному матеріалі. Цю структурну частину відкриває характеристика жанрової природи й трансформацій камерно-інструментальної української музики. Вказано на появу низки нових творчих жанрів, що були адаптовані на більш усталеному контекстному ґрунті. Заслуговує на схвалення розширення класифікація камерно-інструментальних жанрів, виконана на базі відомої

класифікації ансамблевих жанрів І. Польської. Крім упровадження у творчу практику нових жанрових форм, відзначено сталу тенденцію до використання нових інструментальних складів і незвичних тембрових поєднань інструментів. Підкреслено показову тенденцію до використання жанрових варіантів та своєрідної аберації жанрів, особливо з мінімальними відхиленнями від традиції. Належну увагу авторка звернула на активність принципу перерозподілу балансу стабільних і релятивних компонентів жанру, на використання етнічних інструментів у поєданні з класичними та використанням електроніки в електроакустичних композиціях (як-от у творах А. Загайкевич чи О. Мануляка).

Проаналізовано вияви міжжанрової діалогічності в ансамблевій музиці та появу композицій з рисами поліжанровості. Слухно відзначено вагомість міжжанрових інтерференцій, очевидну актуалізацію способів інтертекстуального та інтермедіального прочитання полістилістичних текстів та ускладнених жанрово-стильових моделей, використання варіантів жанру чи своєрідних жанрових абераций. Акцентовано посилення тенденції до використання цитат, алюзій та ремінісценцій міжтекстових кореляцій як апробованого для інструменталістики творчого принципу.

Іноді ускладнені композиторські стратегії, спрямовані на інтертекстову чи інтермедіальну деривацію значень при інтерпретації твору, залишаються нерозпізнаними, застагнованими в стані «рецептивного анабіозу». Так відбулося, наприклад із флейтовою п'есою В. Рунчака «Чи чарівні флейти?.. – Так, чарівні», у якій використано стратегію маскування, або ж «подвійного кодування». Інтеракцію із вказуваною дисертанткою (услід за І. Коханик) версією твору А. Шнітке «Moz-Art» при сприйманні п'еси вибудувати майже неможливо, оскільки однією з небагатьох особистостей в Україні, що знає «Moz-Art» А. Шнітке, є сам В. Рунчак. Єдиним реальним комунікативно-інтерпретаційним прийомом, що апелює до постаті В. А. Моцарта (дисертантка зазначає, що жодного звуко-інтонаційного споріднення з творами В. А. Моцарта тут немає), виявляються номінації, поміщені в епітекст: чарівна флейта – чарівні флейти...

У цьому контексті варто зазначити, що в рецензованій праці часто йдеться про інтертекст як однозначну даність, хоч це феномен, що існує або не існує винятково у свідомості слухача, помітно узалежнений від його індивідуального культурного досвіду і може варіювати в кожній новій інтеракції. Іноді можливість побудови інтертексту залежить від конкретної інформації. Так, назва твору Є. Станковича «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» є короткою тезою змісту сну, що наснівся композитору в період роботи над цим тріо і певним чином вплинув на загальний характер музики. Тому відсутність інформації про цей сон, увічнений у назві, насправді може створити непередбачені автором текстові інтеракції і призвести до спотворення змісту (як-от зазначені в тексті дисертації апеляції до естетики дзен).

Пізнавальними вважаємо спостереження дисертантки щодо втілення композиторами принципів модальної транспозиції та модальної синергії, що урухомлюють інтермедіальні механізми зчитування знакових структур. Ідеться також про ефективність втілення перформативних концепцій на базі музично-театральних перехрещень. Поглиблене застосування принципу медіальної синергії А. Кравченко пов'язує з процесами семіотичного «перекодування» та екстраполювання на процес сприймання музики законів семіотики, застосовних до інших медіа [с. 259 – 263].

У четвертому розділі «Семіотико-комунікативні аспекти ансамблево-виконавського мистецтва України на межі ХХ – ХXI століть» акцент розгляду перенесено на семіотичні особливості вітчизняного ансамблевого виконавства останніх десятиліть. Анастасія Ігорівна зосереджує увагу на вирішенні проблеми моделювання семіотичного простору ансамблевої комунікації в сучасній концертно-фестивальній практиці України. Для цього вона осмислює ряд камерних концертних імпрез, що відбулися у найбільших музично-культурних центрах України. Для їх типологізації запропоновано умовні назви (концерти-лекції, концерти-експурсії, концерти-подорожі, концерти-репортажі, концерти-«антології» та ін.), які безпосередньо виходять на принципи єдності музично-звукового та візуально-мізансценічного просторів. У цьому контексті

проаналізовано фестивальні серії та концертні заходи. Відзначено тенденцію до освоєння культових споруд як простору влаштування концертів духовної і світської музики. А. Кравченко звертає також увагу на факт переміщення і «закріплення» камерного виконавства у великих концертних залах, вказує найзагальніші його причини і вже усталену в таких випадках практику зонування виконавського і слухацького простору (деякі аспекти цих питань, зокрема акустичні особливості концертних залів та їх відповідність виконуваній музиці ґрунтовно досліжені в дисертації О. Войтовича, м. Львів, 2018).

Цікаво представлена тенденція виконання камерної музики на різноманітних відкритих майданчиках та в приміщеннях немузичного функціоналу. Усе це «підкреслює виконавську мобільність соціокультурного побутування камерно-ансамблевої музики та збалансовану гармонійність і водночас поліфункціональну гнучкість, властиву природі її естетики та комунікативних якостей» [с. 283]. Водночас зауважено, що саме «фестивальні локації в Україні надають непересічні можливості для моделювання естетосфери і топосфери ансамблевої комунікації» [с. 285]. В контексті спланованих фестивальних імпрез камерні концерти органічно поєднуються з презентаціями, лекціями, виставками, симфонічними та хоровими концертами, перформансами, кінопоказами, майстер-класами, інсталяціями та ін.

Анастасія Ігорівна звертає також увагу на універсалістські риси камерно-інструментального виконавства України з погляду постмодерної естетики та семіології. Як характерну рису камерної інструменталістики в Україні визначено прагнення охопити найширші репертуарні горизонти – від бароко до постмодерну, що підтверджує концертно-фестивальна практика багатьох колективів (зокрема НАС «Київська камерата»).

Вельми помітною є також тенденція симультанного перехрещення актуальних виконавських традицій, новацій і неоновацій. Чимало камерних колективів від 1990-х років успішно й цілеспрямовано відроджують старовинну ансамблеву музику (ансамбль «Розумовський»), включаючи виконання на реконструйованих історичних інструментах (діяльність С. Крутікова,

К. Чечені). Існують також колективи, орієнтовані на виконання нової та авангардної музики («Ukho Ensemble», «Ricochet», «Ensemble Nostri Temporis», «Neo Temporis Group»).

Знакова тенденція сучасного камерного музичування – практика утворення ансамблів на основі поєднання класичних та етнічних (народних) інструментів. Із цього погляду показовою є діяльність дуетів «Каданс», «Accopiano», ансамблів «Supremus», «Contemporary Acoustic Trio», «Electroacoustic's Ensemble».

Найхарактернішою особливістю сучасних музичних практик А. Кравченко визначає органічне поєднання різних фрагментів культурних, зокрема мистецьких, текстів. Ці складники музичної виразовості, включаючи елементи іншовидової природи, на початку ХХІ ст. починають творити рельєф семіосфери сучасного камерно-інструментального виконавства. Особливо показовою дисерантка вважає семіосферу інтермедіальних проектів в ансамблевому виконавстві України, де артисти прагнуть подолати усталені межі сухо виконавсько-інтерпретаційних дій, інтегруватися в інтермедіальний простір творення семіосфери авторських концептуальних проектів. Креативна свідомість музикантів щораз інтенсивніше спрямовується на опанування мультисеміотичності виконавського наративу та використання «змішаних» інтерпретаційних стратегій. Постійно в цих процесах стає оприявлена особистості композитора, який або присутній фізично і дає конкретні вказівки щодо виконання твору, або присутній віртуально – в авторських замітках, ремарках та коментарі (т.зв. епітекстова присутність). Це стосується також (можливо, й насамперед) аудіовізуальних та інших мультимедійних проектів та мультисеміотичних композицій.

Йдеться також про успішне освоєння українськими камерними інструменталістами надмасштабних мультисеміотичних виконавських проектів (як-от «Звукоізоляція I» і «Звукоізоляція II» ансамблю «Nostri Temporis»), які характеризуються довільним суміщенням музичних і позамузичних елементів на тлі синергетичної організації семіологічних параметрів художньої цілісності. У зв'язку з цим відзначимо глибинний креативний потенціал музично-творчої

стратегії інтермедіальноті, що покладений в основу новітньої естетико-герменевтичної концепції.

Відзначаючи методологічну цілісність дисертації А. І. Кравченко, актуальність та теоретичну значущість отриманих результатів, їх практичну спрямованість і перспективність, висловимо окремі зауваження й міркування.

1. Матеріалом дослідження було обрано українську камерно-інструментальну творчість кінця ХХ – початку ХХІ століть. Але в тексті роботи не знаходимо поважної аргументації такого вибору. Навіть до розглядів окремих творчих тенденцій включено твори з вокальним складником. Із викладу незрозуміло, у чому полягають принципові відмінності семіологічних параметрів камерно-інструментальної і камерно-вокальної музики. На нашу думку, особливо беручи до уваги інтермедіальний дискурс, такі відмінності не настільки очевидні.
2. У тексті дисертації використовуються як рівнозначні концептуальні поняття «семіологія; семіологічний» та «семіотика; семіотичний». У тему роботи винесено категоріальне поняття «семіологія». Не зовсім зрозуміло, з яких міркувань зроблено вибір на користь «сассюрівського» варіанту термінопоняття. Із викладу не ясно, в який спосіб семантично диференціюються ці дві групи базових понять. Тим більше, що в наукових дослідженнях останніх десятиліть вони вживаються як синонімічні одиниці.
3. Окремі формулювання в тексті дисертації виявилися науково некоректними: «семіотичне значення ... традицій» [с. 31], «класичне і некласичне камерно-інструментальне мистецтво», «новітня поліметодологія» [с. 55], «інтернауковий дискурс гуманітарного знання» [с. 26], «адекватна форма жанру» [с. 56], «органологічні зміни у структурі жанрів» [с. 57], «різноманітні за кількісно-якісними параметрами своєї органології жанри» [с. 58], «авангардні принципи музичної семіотики» [с. 81], «інтраsemіотичні проекції» [с. 89], «інтертекстуальні включення» [с. 163], «композиційно-функціональний рівень органології жанрових структур» [с. 244].

Крім того, цікаво було б почути від здобувачки відповіді на такі питання:

1. Із переліку різноспрямованих систем класифікації видів інтертекстуальності, поданого на с. 96, важко зрозуміти, яку саме концепцію акцептує дослідниця як ключову у своєму дослідженні. Чи, можливо, існує авторська синтезована концепція?
2. Ви слушно приділяєте значну увагу осмисленню концепції та функцій «медіа» в сучасній музичній комунікації. Багато в чому ці міркування перетинаються із положеннями новітньої концепції музичної комунікації, розробленої Юлією Ніколаєвською. Як Ви оцінюєте перспективи застосування центральних положень теорії Ю. В. Ніколаєвської (комунікативні стратегії та Homo Interpretatus) до осмислення музично-семіологічних особливостей сучасної, зокрема камерної, музики?

Зрозуміло, що висловлені зауваження й питання не впливають на позитивну оцінку рецензованої дисертації. Загалом це самостійне, концепційно цілісне дослідження, в якому визначено семіологічні виміри камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття, обґрунтовано теоретично-методологічні засади їх дослідження, висвітлено історико-культурні особливості і мовно-інтонаційні традиції розвитку українського камерно-інструментального мистецтва, розроблено концепцію та типологію інтермедіальності, визначено основні семіотичні тенденції жанротворення у практиці камерно-інструментального мистецтва, обґрунтовано семіотико-комунікативні та естетико-герменевтичні аспекти ансамблево-виконавського мистецтва України, розглянуто інтертекстуальні й інтермедіальні стратегії композиторської творчості та принципи семіотичного моделювання простору ансамблевої комунікації у виконавській практиці камерно-інструментального мистецтва, охарактеризовано виконавські інтермедіальні проекти в українському камерно-інструментальному мистецтві. Наукову вартісність дисертації підтверджують: а) актуальність студійованої культурологічно-мистецтвознавчої проблеми; б) очевидна теоретико-методологічна значущість; в) переконливість і надійна наукова верифікація матеріалу; г) цінність практичних результатів. Автореферат відображає

основний зміст роботи. За сукупністю цих параметрів дисертація «Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХXI століть» відповідає вимогам п. 9, 11, 12, 13 «Порядку присудження наукових ступенів», затвердженою Постановою Кабінету Міністрів України № 567 від 24.03.2013 (зі змінами, внесеними згідно з Постановою Кабінету Міністрів України № 656 від 19.08.2015, № 1159 від 30.12.2015 та № 567 від 26.07.2016). За її виконання А. І. Кравченко заслуговує на присудження наукового ступеня доктора мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури.

Доктор мистецтвознавства, професор,
проректор МЗВО «Київська академія мистецтв»

Б. О. Сюта



Б. О. Сюта / A.O. Suta