

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертаційне дослідження Севіндж Акіфівни Ідрісової «Звуковий ландшафт Парижа 1840 – 50-х років: мапа культурних практик М.Глінки у просторі міста», подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». Галузь знань 03 – «Гуманітарні науки».

За останні кілька десятиліть на теренах сучасної української гуманістики простежується достатньо активне використання такого чинника культурологічного аналізу як «міжнауковість». Опертя на цей чинник сприяло появі низки досліджень, які здійснювалися на перетині таких наук як філософія, естетика, етика, мистецтвознавство, психологія. Достатньо згадати наукові розвідки Л.Бабушки, П.Герчанівської, Р.Демчук, Н.Жукової, О.Колесник, Т.Огневої, О.Оніщенко, С.Стоян, Г.Чміль, аби переконатися як у продуктивності взаємодії різних гуманітарних наук, так і в тому, що їх «перехрестя» створює специфічний дослідницький простір, який здатний виявляти, так би мовити, нестандартні об'єкти теоретичного аналізу.

Усе означене логічно трансформується у зміст дисертаційного дослідження С. Ідрісової, яке здійснено на «перехресті» культурології, музикознавства – складової частини мистецтвознавства, – естетики та психології, сфокусованої на проблеми експериментальності як ознаки творчості композитора та сприйняття й переживання художнього образу слухачем.

Слід підкреслити, що дисертанткою переконливо осмислені усі ті вимоги, які висуваються до робіт такого плану, а саме: об'єкт, предмет, мета дослідження – «реконструювати характерні маркери звукового ландшафту Парижу 1840 – 50-х років, а також виявити можливості просторового підходу в інтерпретації мемуарно-епістолярних джерел М. Глінки» (див. с. 13), – завдання, висунуті задля досягнення поставленої мети, методологічна основа роботи, її теоретична база, практичне значення, апробація концепції.

Окремої уваги заслуговують тези «наукової новизни», де під грифом «уперше» представлено сім позицій, які мають різну теоретичну вагу. На нашу думку, в якості найважливіших, доцільно назвати наступні: 1) Послідовний

інтерес С. Ідрісової до понятійно-категоріального забезпечення дисертаційного дослідження, зокрема, наголос на «терміні «урбаністичне музикознавство», який пропонується «ввести в україномовний науковий дискурс». 2. Заслуговує на позитивну оцінку, зафіксоване дисертанткою, значення таких понять як «фланування» та «культурні практики». Саме стосовно них підкреслюється важливість – нового – авторського тлумачення. (див. с.16).

Теоретико-практичну вагу можуть мати, запропоновані С. Ідрісовою, дослідницькі «теми», які формуються на «перетині між дослідженнями чуттєвої культури і музикознавства», а також ті положення «наукової новизни» дисертації, які подані під грифом «набули подальшого розвитку», де мова йде про іконографічний метод та універсальність «метафори» (див. с 16 – 17). Позитивним є те, що практично усі позиції «наукової новизни» – тією чи іншою мірою, – але відбиті в тексті дисертації.

Означене нами, дає підстави стверджувати, що дисертаційне дослідження «Звуковий ландшафт Парижа 1840–50-х років: мапа культурних практик М.Глінки у просторі міста» відповідає основним вимогам, які висуваються до робіт, здійснених за спеціальністю 034 – «Культурологія», галузь знань 03 – «Гуманітарні науки».

На нашу думку, оцінюючи авторську концепцію, на підґрунті якої «будується» дисертаційне дослідження, слід погодитися з С. Ідрісової, котра формує її на аналізі «урбаністичної метафори», пропонуючи розглядати «місто як концерт» у площині культуротворення. При цьому досвід «культурних практик» М. Глінки можна інтерпретувати як предтечу італійської моделі футуризму, в структурі якої, починаючи від 1909 року – року оприлюднення Т. Марінетті першого маніфесту «мистецтва майбутнього» – урбаністична тема займала чи не провідне місце, фокусуючись, передусім, на «урбаністичному живописі». Хоча авторку дисертації цікавить музична творчість конкретного композитора, «метафора міста» досить виразно присутня в європейському культурному просторі XIX – XX століття: Нормативи «Відгуку» не дозволяють нам ширше представити означену орієнтацію мистецтва, яка, це

загальновідомо, властива – окрім музики і живопису – авангардистській поезії «дадаїстів».

Навіть ескізно торкаючись присутності «метафори міста» в різних мистецьких експериментах ХХ століття, все ж необхідно віддати належне С.Ідрісовій, позиція котрої спонукає нас побачити можливість «побудови» вкрай важливої теоретичної перспективи, а саме: «традиція – спадкоємність – новаторство». Зрозуміло, що «традиція» – це М. Глінка; «спадкоємність» – різні модифікації авангардизму, а «новаторство» – це «перспективи застосування *Google Maps*», що дозволить візуалізувати не лише паризькі адреса Глінки, а й «впровадити оновлений інструментарій дослідження, що є важливою складовою системи діджитальної гуманістики (*Digital Humanities*) (див. с. 17). У цьому напрямку, на наше глибоке переконання, слід продовжити наукові розвідки, теоретичний потенціал яких може бути задіяний у поглибленому баченні цілої низки проблем, зокрема, естетики «метамодернізму».

З творчо-пошуковим характером матеріалу, присвяченого аргументації феномену «урбаністичне музикознавство», можна погодитися. Це стосується тих теоретичних фрагментів, які атрибутують становлення цієї концепції, розглядають специфіку музичного досвіду, варіацій «звук – тиша», аргументують роль ритму та інше. Проте у цьому напрямку наукові розвідки слід продовжити, оскільки поки що текст, представлений у відповідних підрозділах дисертації, достатньо професійно реконструює точки зору інших науковців. Опрацювання ними «урбаністичного музикознавства» переконує у значущості заявленої проблеми. На жаль, позиція самої дисертантки – подекуди – або губиться, або «розчиняється» у вже опрацьованому дослідницькому просторі (див. с. 33 – 37).

Слід підтримати і позитивно оцінити уважне ставлення авторки дисертації до «мультисенсорного сприйняття міста» – феномену, підвалини якого закладав саме М. Глінка. В означеному аспекті цілком доречним є її звернення до «досліджень чуттєвої культури». С.Ідрісова має рацію, коли фіксує «... «чуттєве зрушення» з кінця 80-х років в гуманітарних та соціальних науках...» (див. с. 59).

Факт «чуттєвого зрушення» – важливий сам по собі, – привніс помітні зміни щодо аналізу тих «чуттів», які здатні вплинути на глибину переживання художнього подразника в процесі сприймання будь-якого мистецького твору: оскільки текст дисертації присвячений музиці, авторка закономірно зосереджується на цьому виді мистецтва. Дисертантка має рацію, коли на тлі численних робіт українських культурологів, які займаються феноменом «тілесність», зазначає, що «проблематика тілесності та чуттєвого буття залишається недостатньо розкритою всередині музикознавчих досліджень» (див. с. 69). Враховуючи це зауваження, слід визнати виправданою ту увагу, яку С. Ідрісова приділяє «анатомуванню» поняття «тіло», «окреслюючи шляхи перетинів чуттєвих студій та музикознавства»: «тіло виконавця», «тіло слухача», «тіло композитора», «тіло музичного тексту». При цьому, кожна з означених позицій деталізується через низку специфічних ознак (див. с. 69-70), які, вочевидь, мають значення для музикознавства в широкому розумінні цього поняття, а не лише для його «урбаністичного» аспекту.

Спираючись на переконливо відпрацьовані засади феномену «тіло», С. Ідрісова має всі підстави концептуалізувати «місто як чуттєвий інтерфейс». Скрупульозно фіксуючи теоретичні напрацювання своїх попередників, зокрема, засадничі принципи, сформульовані Е. Гуссерлем, напрацювання Е. Берка та М. Карповця. Проте безпосередній вплив на концепцію С. Ідрісової має точка зору З. Баумана, котрий обґрунтував «культурні архетипи паломника, фланера, бродяги, гравця і туриста як проекти ідентичності» (див. с. 77). Відштовхуючись від означеної позиції З. Баумана, особистісна ідентифікація у дисертації відбувається наступним чином, а саме: тіло паломника – М. Глінка; тіло фланера – Ш.Бодлер.

На нашу думку, С. Ідрісова має право долучитися саме до тої групи дослідників, які вважають за можливе чи за необхідне поєднувати у дослідницькому просторі окремі аспекти вкрай суперечливої проблеми «тілесності» з, так би мовити, персоналізацією «архетипів». Незалежно від нашої власної позиції щодо означеного матеріалу, ми підтримуємо ту реконструкцію історико-культурних етапів щодо мандрівництва від часів

старогрецьких міфів до літературної творчості постмодерніста Мішеля Уельбека, яку здійснено у дисертаційному дослідженні (див. с. 78 – 85).

Беззастережний теоретичний потенціал міститься у тих дискусійних проблемах, які ставить і намагається вирішити С.Ідрісова, реконструюючи «звуковий простір Парижа середини ХІХ століття», а саме: Чи визначає звук коди ідентичності? Чи доцільно розглядати звук як маркер пам'яті, оскільки він (звук) робить місто «пригадуваним»? Чи підтверджується теза американського музикознавця Г. Борна та інших його прибічників щодо можливості звуку виступати маркером «публічного і приватного»? (див. с. 96 – 100). Наразі, і означені нами «константи», і низка інших характеристик «урбаністичного звуку», що у тексті дисертації є об'єктом теоретичного аналізу, знаходяться у стані постановки проблеми, проте, на нашу думку, своєрідне «спонукання до дискусії» є досить важливим мотивом у розширенні й поглибленні дослідницького простору.

На нашу думку, можна погодитися з тим підґрунтям, на засадах якого С. Ідрісова розглядає паризькі концерти М. Глінки, що відбувалися в середині ХІХ століття, коли найрізноманітніші естетико-художні подразники на вулицях французької столиці намагалися діяти як єдине ціле (див. с. 130 – 134). Цей матеріал містить значний пізнавально-виховний підтекст і підсилює метафору авторки дисертації щодо «міста як концерту».

Загалом підтримуючи та позитивно оцінюючи дисертаційне дослідження С.Ідрісової, все ж зробимо кілька зауважень, які стимулюватимуть її подальші наукові розвідки.

1. Враховуючи комплекс ідей щодо «чуттєвого зрушення», яке почало відбуватися в гуманістиці 80-х років минулого століття, – представлення цього матеріалу займає помітну частину в тексті дисертації – С.Ідрісовій слід було зробити кілька важливих наголосів, поза якими означена проблема має дещо деформований вигляд, а саме: зазначити, що «низові чуття» – слух, зір, нюх, дотик – мають вроджений характер і виступають підґрунтям у формуванні «естетичного почуття», яке «відкриває» людині шлях як до «переживання», так і «освоєння» поступового процесу «розуміння» мистецтва, де починають діяти

не «вроджені», а «набуті» почуття. Поза відтворенням усіх цих етапів, ідея «чуттєвого зрушення» виглядає дещо штучною.

Важливим орієнтиром в означеному аспекті дисертаційної проблематики могли б стати роботи відомого польського феноменолога Романа Інгардена (1893–1970), зокрема, «Дослідження з естетики». Р. Інгарден від 40 – 50-х років займався аналізом специфіки тих «чуттів», які в сучасній гуманістиці названі «низовими». Особливу увагу він приділив феномену «чуттєвого» оточення й антуражу в процесі сприймання музики Фридеріка Шопена (1810–1849) в традиціях концертного виконання його творів за життя композитора, протягом XIX чи XX століть.

2. Ми повністю підтримуємо звернення авторки дисертації до теоретичних надбань Вальтера Беньяміна (1892–1940) – талановитого історика культури та літературознавця, спадщина котрого активно використовується останніми десятиліттями в українській гуманістиці. Водночас, на нашу думку, С. Ідрісова дарма «опускає» представлення його ідей у виноску (див. с. 42 - 43), що надає їм – у кращому разі – інформативно-коментуючого значення. Враховуючи той факт, що переважна більшість теоретичних ідей В. Беньяміна формувалася в період його приналежності до спільноти європейських інтелектуалів (З. Кракауер, Е. Блох, Д. Лукач), більш активне опертя на його концепцію стало б яскравим прикладом «європейського культурного діалогу» чи «культурної спадкоємності» між досвідом 40 – 50-х років XIX і 30-ми роками XX століття. Означений матеріал підсилив би культурологічний аспект дисертаційного дослідження, в окремих розділах якого помітно переважає музикознавство.

3. Наступне наше зауваження стосується джерелознавчого забезпечення дисертації С. Ідрісової, яке порушує деякі методичні вимоги до такого аспекту теоретичного дослідження. «Список використаних джерел» включає 352 позиції, з яких 226 – іноземними мовами. Якщо врахувати, що текст дисертації має 157 сторінок, то важко підтвердити чи спростувати ступінь залучення й опрацювання заявлених джерел у тексті дисертації.

Підеумовуючи проведений аналіз, зазначимо наступне: робота С. Ідрісової це самостійне, авторське дослідження, завершене в межах поставленої мети, – актуальне за темою та виконане на належному теоретичному рівні. «Додатки», представлені авторкою, мають безпосереднє відношення до теми, якій присвячена дисертація.

Вважаю, що дисертація «Звуковий ландшафт Парижа 1840 – 50-х років: мана культурних практик М. Глінки у просторі міста» відповідає вимогам, які висуваються до робіт такого плану, а її автор – Севіндж Акіфівна Ідрісова – заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія», галузь знань 03 – «Гуманітарні науки».

Сабадаш Юлія Сергіївна
офіційний опонент,
доктор культурології, професор,
завідувач кафедри культурології та інформаційної діяльності
Маріупольського державного університету



*Особистий підпис Ю. Сабадаш
засвірюю*

*Мені Сабадаш
М. Сабадаш (Трашова Гел)*

