В і д г у к
офіційного опонента
на дисертацію (монографію) **Ірини Геннадіївни Тукової**
«Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)» [Харків: «Акта», 2021 (456 с.)] на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Задум монографії Ірини Геннадіївни Тукової ризиковано широкий. Коли у наш час ставити такого масштабу питання, то реальною стає загроза виглядати наївно або з викликом, і у будь-якому сенсі наражатися на підозру у непрофесійності. Адже серйозні фахівці як «природних», так і «неприродних» наук (за типологією Льва Давидовича Ландау) сьогодні мало схильні і до узагальнень в таких хронологічних межах, і до «*пафосу об'єднання гуманітарних і природничих позицій*» (с.15). Втім єднальний сполучник «і» у назві дослідження було б невірно сприймати як встановлення між титульними поняттями відношення механічного складання («приплюсованості») (і ще менш – як місце, де варто поставити останню крапку). А задіяний у дисертації час, починаючи від XVII століття, не означає послідовний виклад всіх емпіричних даних у їх більш, ніж чотирьохсотлітньому розгортанні. Історичне минуле постає в амбітній праці Ірини Геннадіївни Тукової не як причинно-наслідкові ланцюги, не як періодичне зіткнення «нового» із «старим», а як єдність вищого порядку, яка підлягає логіко-теоретичному опрацюванню.

Вибір такого аспекту є безпрецедентно сміливим для музикознавчих досліджень. Пошуки засадничих принципів музичної творчості та «*уявлень про цілісність світу, показових для певного історичного періоду*» (с. 14) – справа непроста. При цьому ясно, що сама «цілісність» не може складатися з переліку певних «рис» і не становить монолітність або однозначність, вона не осягається як феноменологічне розмаїття так само, як і не зводиться до простих схем. Авторка монографії відійшла від художньо-естетичних критеріїв у періодизації музично-історичного процесу. Оскільки перехід від одного етапу розвитку до іншого пов'язаний із змінами, що трансформують мовні засоби (с. 204), то й розглядати музичну практику варто, як переконана дисертантка, крізь призму наявного мовного ресурсу, тих правил, згідно яким впорядковується на певному етапі звукова матерія.

Щоб уніфікувати підхід до наявних в історії та сучасності численних технік і «граматик» музичної композиції, Ірина Геннадіївна винаходить експериментальний логічний конструкт. Це – «базис музичної мови», своєрідний «пентакль вимірів», що охоплює п'ять параметрів музичного

об'єкту: «від виникнення самого звуку, особливостей його видобування і промовляння до способів звукової, ритмічної і просторової організації» (с. 207). Фактично дана монографія є обґрунтуванням та широкомасштабною апробацією цього конструкту, який можна застосовувати як універсальну «систему відліку», «референтний фрейм» (*«frame of reference»*) для визначення конкретного історичного стану музичної мови.

Така налаштованість на «формалізацію чітко визначених показників, що спрямовують логіку розгортання» (с. 379) історико-музичного процесу є вельми актуальною, оскільки інспірована множинністю сучасної композиторської практики, сповненої радикальних експериментів і всіляких новацій. «У XX столітті, – пише дослідниця, – музична мова стала індивідуалізованою настільки, що типове майже неможливо побачити» (с. 41). Тому «для того, щоб зрозуміти закони розвитку музичного мистецтва XX – початку XXI століття, конче слід привернути увагу дослідників саме до пошуку типового, загальних законів і механізмів їхньої реалізації, аналогічно до методології, прийнятої у природничих науках» (с. 42).

Таке «надзавдання» потребувало доповнити діахронічні узагальнення (пошуки історико-культурної «цілісності» по горизонталі) синхронічними зіставленнями розгортання мистецьких та наукових практик, тобто встановити «цілісність епохи» у вертикальному зрізі. А значить – знайти відповідний аналітичний підхід, яким можна було б скористатися при порівнянні цих культурних феноменів.

У монографії Ірини Геннадіївни Тукової це завдання блискуче розв'язано. Автономне існування протягом останніх чотирьох століть музики і природознавства не виключає певної подібності у траєкторіях їх розгортання. Саме на це і звертає увагу авторка монографії, вказуючи на часовий збіг інтелектуальних зрушень у музиці та природознавстві. Вузлові для кожної сфери моменти в історії музики і науки, виглядають у часовому континуумі як концентрація подій, що набувають доленосного для людства значення і кардинально змінюють «картину світу». Те, що ці зрушення припадають на один і той же період історичного часу, у підручниках історії совєтської доби було прийнято зводити до пояснення їх залежності від певних економічних і соціальних передумов. Ірина Геннадіївна змінює ракурс висвітлення і припускає, що зв'язок із своїм часом цих форм «суспільної свідомості» не обмежується загальними історичними обставинами. Дослідниця вперше звертає увагу на «факт синхронності змін наукових уявлень про світ і специфіки організації музичної мови» (с. 75) і переконливо доводить: ця генеральна «синхронізація», що спостерігається в історичному оновленні музичних і природознавчих парадигм не є виявом

наслідування чи підпорядкування одного іншому, а, навпаки, свідчить про існування їх глибинної спорідненості.

Вдало скориставшись «дієвим методом аналогії» у версії «аналогія відношень» (підрозділ 2.2.), дослідниця по-новому осмислила іманентні властивості музики і природознавства у конкретному історико-культурному контексті, знайшла спільний знаменник цим розрізненим і рухомим феноменам. Свідоме запобігання поверхових порівнянь у монографії свідчить про те, що Ірину Геннадіївну не цікавлять зовнішні збіги, «поверхневий шар, що не дає розуміння сутності явища» (с. 345). Поставити питання про взаємодію – значить заглибитися до коренів того, що вивчається, визначити світоглядні настанови, яким підпорядкована практика. Такий набір ідей, що характеризують властиві певній історичній добі уявлення про світ та місце людини в ньому, впливають на поведінку, думки та рішення людини, прийнято називати по-різному: «дух часу», «спосіб світогляду», «стиль мислення», «метафізичні засади історії» тощо. Серед множини цих понять, Ірина Геннадіївна обирає поняття «умонастрій епохи».

У монографії запропоноване оригінальне визначення цього терміну (підсумковий варіант вміщено на с. 385). Також вперше розроблена методологія визначення принципів умонастрою епох у музиці. «Виявити принципи однієї із галузей і крізь їхню призму проаналізувати закономірності організації в іншій» (с. 121) – так формулює свій методологічний постулат авторка дослідження. Зрозуміло, що запропонований підхід поки залишається «грою в одні ворота». Тобто «умонастрій», який панує у науковому товаристві, діагностується у музичних текстах відповідного історичного періоду (які безсумнівно так чи інакше відтворюють певний умонастрій), але на цьому авторка дослідження не зупиняється, і йде далі – «умонастрій епохи» усвідомлюється нею як принципове підґрунтя для організації музичної мови та формування музичних технік, що виводять на цей «умонастрій».

Ефективність такого підходу добре продемонстрована в аналізі музичної мови, кардинальна зміна її базисних характеристик і встановила межу (початок XX століття) між «класичною» та «некласичною» формаціями музичної історії. Як для мене, у монографії викликає особливий інтерес саме матеріал, залучений для ілюстрації теоретичних положень. Поруч із відомими («брендовими», як пише дослідниця с. 342) іменами і творами названі мало відомі (або зовсім для мене невідомі) автори, оригінальність творчих пошуків яких варта уваги. Обізнаність дисертантки у цій сфері музичного мистецтва вважаю унікальною.

Зауваження, які варто висловити, мають формальний характер і стосуються окремих деталей тексту. Так, дещо дивним здається український правопис прізвища французького композитора Олів'є Мессіана як «Месс'яна» (с. 66, 157, 166). Про це можна було б і не згадувати, якби редактори видавництва «Акта», що підтримує високий стандарт україномовних наукових публікацій, не повторювали б цю помилкову версію написання в інших книжках (наприклад, про Л. Грабовського, 2017). Не зрозумілим є включення апострофа в назву твору Д. Ліґеті «Lontano» («L'ontano», с. 230, 434). Питання про індивідуалізацію музичної мови, на мій погляд, не вповні можуть вирішуватися у вузько галузевих рамках, адже сам процес становлення та поглиблення індивідуальної свідомості це – загальна новочасна тенденція. Крім того, певною «архаїкою» сприймаються визначення мистецтва і науки у монографії як форм «відображення» світу (починаючи з с. 12 і далі). Свідомість у своїх «формах» не просто «відображує» чи «віддзеркалює», а відтворює світ, – «напружуючись, перетворює»\«напрягаясь, пересоздает»(Л. Баткін).

Далі, на с. 311 наводиться переклад назви круглого столу «Modernism and its Others» як «Модернізм і його інше», у такому варіанті, на жаль, втрачається натяк на ідентифікаційний механізм «зустрічі» однієї художньої доби із своїми «*Іншими*», що, напевне, передбачався організаторами. Слід зазначити, що монографія створюється авторкою у широкому полі діалогу із науковцями минулого і сучасності, їх коло осягає 325 найменувань зі Списку цитованих джерел (третина з яких – іншомовні, видані англійською, німецькою, польською, французькою мовами). Дослідниця дотримується суворого етикету академічної науки, блискуче проводячи свій, вважаю, переможний раунд термінологічної «гри у бісер» (с. 311). Однак прискіпливий моніторинг різноманітних концепцій і авторських позицій, ретельна класифікація підходів до вирішення поставлених питань, сміливі заперечення і чесна солідаризація із тими чи іншими поглядами утворюють таку надскладну «поліфонію кутів зору» (Д.Кларк), яка часом обтяжує виклад. Втім ця підміна знання інформацією про думки стає у гуманітарній науці майже спільним місцем.

Нарешті, зізнаюсь, що мене трохи збентежив закарбований у монографії академічний «умонастрій» авторки, далекий від сучасної «некласичності». Проте свій сенс таки має категоричність, із якою у монографії дотримується залізна логіка (підсумкове слово «отже» визначає модус висловлення вже, починаючи з перших сторінок), та відбувається «ствердження доказової бази» (с. 379), наближаючи до здійснення мрію про «основний закон всього». Адже тільки так максимальна широта узгоджується

із строгою предметністю, до того ж просуватися вперед легше, ступаючи твердим ґрунтом.

Питання, з якими хотілось би звернутися до дисертантки, не ставлять під сумнів жодну із декларованих нею тез, а є запрошенням до вільної дискусії.

1. Е. Панофський вважав Ренесанс і Середньовіччя «мегаперіодами» в історії культури. Тоді як іменувати класичну і некласичну епохи музичної історії?
2. Посилаючись на дослідження І. Прігожина і І. Стенгерс, дисертантка визначає показники, які відповідають умонастроям сучасної доби, а саме – множинність, темпоральність і складність (с. 343). Зауважу, що у роботі «Порядок із хаосу…» йдеться не просто про складність як таку, а «складність, що еволюціонує», тобто приводить до нового порядку з хаосу. Чи можна у такому ж еволюційному сенсі розглядати ідеї нової складності в музиці? І як еволюційно чи революційно відбуваються зміни формацій в музичній історії? Інакше кажучи, складність накопичується в умонастроях «класичної формації» чи є «раптовою, як квітневий ранок»?
3. Чи мають щось спільне крім назви «Пульсари» опуси Ольги Нойвірт і Анни Корсун, про які згадується на с. 39? І чим ці «штучні акустичні об'єкти» відрізняються за настановами у відтворенні космічної тематики, скажімо, від «Уранії» (1904) Федора Якименка?

Підводячи підсумок, зазначу, що запропоноване у монографії Ірини Геннадіївни Тукової оригінальне витлумачення багатошарової музичної традиції має перспективи для подальшого продовження. Так, наприклад, практикам і освітянам сьогодні була б корисною *вся* аналітика, яка лише частково увійшла до гранично концентрованого тексту. Ті поодинокі аналітичні фрагменти, які підтверджують теоретичні позиції дослідниці у монографії, мають самодостатню практичну цінність і можуть слугувати зразками бездоганно виконаних «вправ», що демонструють гострий розум, ретельність і виключно широку ерудицію.

Публікації та автореферат дисертації достатньо висвітлюють наукові позиції дослідниці. Авторські ідеї та методологічні розробки Ірини Геннадіївни Тукової пройшли солідну апробацію як в Україні, так і за її межами. Сам текст монографії за обсягом, оформленням, структурно і змістовно відповідає чинним вимогам МОН України до дисертаційних досліджень найвищого кваліфікаційного рівня. Постановка проблеми та визначені шляхи її розв'язання, що стали кінцевим підсумком даного дослідження, мають виключне теоретичне і методологічне значення для формування нових музикознавчих парадигм.

Загалом дисертація (монографія) «**Музика і природознавство: взаємодія світів в умонастроях епох (XVII –початок XXI століть)**» є самостійною завершеною науковою працею, що містить виклад та всебічну аргументацію чітко структурованих позицій оригінальної авторської теорії розвитку музичного мистецтва Нового та Новітнього часів як цілісного мовного феномену. Авторка дисертації **Тукова Ірина Геннадіївна** безумовно заслуговує на присудження наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
Завідувачка кафедрою історії
української та зарубіжної музики
Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського І.С. Драч

Підпис І.С. Драч
ЗАСВІДЧУЮ
Нач. загального відділу ХНУМ
20 р. Підпис