

ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію
Харитонової Дарини Володимирівни
«Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття»,
подану до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

«Прочитання твору мистецтва можна уявити собі як безперервний процес коливання, у якому від власне самого твору ми переходимо до прихованіх в ньому вихідних кодів, і на їх основі – до вірнішого прочитання твору і знову до кодів, але вже нашого часу, а від них до безперервного порівняння й зіставлення різних прочитань»¹. Ця образна аналогія процесу пізнання твору мистецтва, яку висловив У.Еко, відображає його пансеміотичну методу роботи з текстом. А водночас – дуже влучно характеризує буття мистецького творіння (в тому числі й музичного) у переплетенні найрізноманітніших тлумачень. Множинність інтерпретацій створює навколо твору постійно пульсуюче поле, в якому закладене автором перетинається із новими смислами, що пропонуються тими, хто цей твір пізнає – виконавцями чи музикознавцями. Тому проблема розуміння музичного твору, як найповнішого і як найточнішого розкриття його змісту завжди приваблюватиме дослідників і становитиме актуальність.

Пропоноване до захисту дисертаційне дослідження Харитонової Дарини Володимирівни, торкається музичної символіки, яка може бути одним із засобів пізнання змісту. У фокусі уваги дисертантки – інструментальні сонати В.Косенка, Б.Лятошинського, І.Карабиця, М.Скорика, тобто матеріал, який вже має статус класики української музики, але досі не розглядався на предмет наявності символічних знаків. Та й сам камерно-інструментальний жанр із притаманними йому прозорістю фактури, лаконізмом колористично-тембрових засобів і, як наслідок – концентрованістю змістовних параметрів підводить до вибору саме такого аспекту.

Символ, музична символіка – багатовимірні феномени, що важко даються до фіксації, міняють забарвлення при погляді на них з різних кутів зору. Тож

¹Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер.А.Г.Погоняйло, В.Г.Резник. СПб.:Петрополис, 1998. 432с.- С.113

проблемний ракурс, обраний дисеранткою, зобов'язує до вправності в оперуванні величезним масивом наукових праць (музикознавчих, літературознавчих, мистецтвознавчих), присвячених проблематиці символу у мистецтві, символіки у музиці. Слід зазначити, що Дарина Харитонова демонструє не лише обізнаність із найрізноманітнішими ідеями щодо символіки (це і класичні праці, і роботи українських та зарубіжних дослідників недавнього часу), а й пропонує власну модель дослідження. Дисерантка окреслює структуру символіки і виокремлює в ній три групи елементів – **базові** (монограми, анаграми, числа, графічно-геометричні фігури, цитати, аллюзії, мотиви), **мовно-стилістичні** (інтервали, акорди, тональності) та **культурно-історичні** (жанрова, міфологічна, національна, символіка назви). Кожен із названих елементів структури символіки детально розирається за ознаками, наводяться приклади і цитати з робіт інших дослідників. Це дає змогу зробити перший крок до поставленої мети – зафіксувати різновиди символіки.

Єдине, з чим важко погодитися – це розуміння понять символ, символіка, символізм (зі з'ясування яких дисерантка починає перший розділ роботи, с.24) як ієрархії. Ці іменники зі спільним коренем вербалізують швидше рядоположені явища, аніж такі, між якими виникають зв'язки підпорядкування: символ і символіка співвідносяться як загальне та окреме, а символізм, як відомо – це назва мистецького напрямку.

Також плідним для подальшого аналізу було б, як видається, спираючись на існуючі дослідження, бодай декілька абзаців виділити для з'ясування різниці між символом і знаком (тим паче, що іще у вступі на с.16 згадуються роботи, що окреслюють дане питання). Адже, за словами О.Лосєва, «всякий символ речі є її знаком і далеко не всякий знак речі є її символом»², а нерозмежованість

² Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. С.25

цих понять може обертатися своєрідним пансимволізмом у підході до пізнання музичного твору.

Символ виявляє свою мінливість у різних контекстах, тому у випадках, коли у полі зору знаходиться велике розмаїття дослідницьких рефлексій, завжди є спокуса піддатися впливу ідей, сформованих з огляду на інший матеріал. Від означених можливих спокус і манівців дисертантку оберігає побудована нею структура роботи, яка традиційно містить не лише вже згадану теоретико-методологічну частину та розділ, в якому здійснюється аналіз українських інструментальних сонат (відповідно розділ 1 і 3), а й розділ, у якому розглядаються прояви музичної символіки у творах інших часових періодів та представників інших композиторських шкіл. Другий розділ, де представлено флейтові сонати Й.С.Баха, фортепіанна соната фа мажор М.К.Чюрльоніса та поема «До полум'я» О.Скрябіна, стає своєрідною додатковою апробацією теоретичної моделі, сформованої у попередній частині роботи. У творах Й.С.Баха прослідковується застосування числової, графічно-геометричної символіки та музично-риторичних фігур, котрі великою мірою пов'язаної з біблійними образами. У сонаті М.К.Чюрльоніса – жанрової, фольклорної та міфологічної, у О.Скрябіна – кольоротональної символіки, символіки Прометеївського акорду й спеціально – тритону. Образ вогню, титана Прометея, символіка тритону як «диявольського» інтервалу розглядаються у світлі теософських ідей О.Блаватської. Невеликим дисонансом у впевненому тоні і коректних формулюваннях тексту другого розділу сприймається, з одного боку – постійне підкреслення Дариною Харитоновою гіпотетичності власних спостережень щодо символіки, а з іншого – раптом аж надто несподіване загальне твердження про те, що «куплетна форма найбільше використовується в народній і масовій пісні, які є частинами фольклорної символіки» (с.93).

Третій розділ наймасштабніший у роботі і є її змістовним центром. В ньому у чотирьох підрозділах розглядаються відповідно камерно-інструментальні твори В.Косенка (віолончельна та скрипкова сонати оп10. та

оп.19), Б.Лятошинського (Скрипкова соната оп.19), І.Карабиця (Віолончельна соната №1) та М.Скорика (Скрипкова соната №2). Одним з вихідних методологічних принципів для дисерантки слугує думка Ю.Лотмана про те, що «символ ніколи не належав до якогось одного синхронного зрізу культури – він завжди пронизує цей зріз по вертикалі» (цит.зі с.15), а отже – смислова аура символу є історично змінною і залежить від світоглядних пріоритетів епохи. Тому велику увагу поряд з аналітичними розборами інструментальних сонат українських композиторів приділено змалюванню історико-культурного контексту виникнення цих творів, фактів біографічного характеру, епістолярних та мемуарних свідчень, огляду проблемного поля праць стосовно інших творів композитора. Вони створюють своєрідну оболонку, необхідну для виявлення і резонування символічних знаків вже в обраних дисеранткою інструментальних сонатах. А значний часовий проміжок, до якого належать ці твори – від 1920-х до 1990-х років ХХ століття – дають можливість прослідкувати, як змінювалися мотивації композиторів щодо застосування символіки і способи її уведення у текст відносно часового та естетико-стильового контексту.

В обраних творах дисерантка віднаходить різноманітні прояви символіки і вплітає їх в аналіз інтонаційної драматургії. У сонатах В.Косенка – це жанрова символіка, у Б.Лятошинського – виявлені іншими дослідниками анаграми Лятошинського та виявлені Дариною Харитоновою анаграми його вчителя Р. Глієра та учня І. Белзи, символіка бахівського мотиву «Нехай буде воля Твоя, а не моя». У Віолончельній сонаті І.Карабиця – символіка числа 7, жанру пасакалії, мотиву Dies irae, цитати п'еси «Гном» з «Картинок з виставки» М.Мусоргського, у Скрипковій сонаті М.Скорика – використання програмної, графічно-геометричної символіки та музично-риторичних фігур.

В цілому позитивне враження від роботи, утім, не виключає кількох питань. У першому теоретико-методологічному розділі серед інших різновидів музичної символіки неабияка увага приділяється з'ясуванню суті й ознак жанрової символіки (с.71–73). Дисерантка пропонує такі її асоціативні

«маркери», як синонімічний (пов’язаний із так званими «шлягерами класичного музичного мистецтва»), біографічно-асоціативний (асоціативний зв’язок постаті композитора та жанрів, найбільш ним уживаних), інтонаційно-просодичний (зв’язок типових інтонацій і ритмів із жанрами та композиторськими постатями) та драматургічно-динамічний (типовий драматургічний профіль розгортання матеріалу у того чи іншого композитора). Зв’язок цих маркерів із жанром, таким чином, відбувається через постаті композитора та його індивідуальний стиль. Тому цікаво, як *практично ця модель може застосуватися щодо музики другої половини ХХ століття, де розмиті межі і жанрів, й індивідуальних стилів?*

Друге питання виникло у процесі знайомства з аналітичними підрозділами і стосується вже способів позиціонування музичної символіки композитором та виявлення їх дослідником. Тож чи виділяються композитором у творі ці музичні символи як помітна не лише оку, а й слуху музична подія? Оскільки прагнення композитора сакралізувати той чи інший зміст нерідко іде поруч із намаганням натякнути на його існування, дати, як у квесті, слухачеві певні підказки. Якщо так, то *наведіть приклади і вкажіть, якими саме виразовими засобами створюються ці музичні події.*

Отже, представлене до захисту дисертаційне дослідження вирізняється фундаментальністю та самостійністю, широтою охоплення обраної проблематики та грунтовністю її опрацювання. Його результати становлять практичну цінність як для фахівців виконавських спеціалізацій, так і для музикознавців, можуть використовуватись у музично-історичних і теоретичних курсах закладів вищої мистецької освіти. Запропонована авторкою систематизація різновидів музичної символіки може бути орієнтиром для інших дослідників, а виявлені в інструментальних сонатах українських композиторів ХХ століття символічні знаки – додатковим ключем для розкриття їх змісту.

Публікації за темою дисертації представлені у потрібній кількості у наукових виданнях, що відповідають вимогам МОН. Їх зміст, а також текст автoreферату повною мірою розкривають провідні положення дисертації.

Технічне оформлення роботи відповідає встановленим МОН сучасним критеріям.

Таким чином, дисертаційне дослідження Харитонової Дарини Володимирівни «Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття» повністю відповідає вимогам МОН України щодо наукових досліджень кандидатського рівня, а його авторка заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв

Підпис Пальцевич Ю.М. підтверджую
Начальник відділу кадрів
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв



Ю.М.Пальцевич

Л.М.Грушовська