

ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію
Найдюк Олесі Миколаївни
«Трансформаційні процеси у жанрах музичної критики
(за матеріалами української преси 1990–2005 років)»,
представлену до захисту на здобуття
наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво

Пропоноване до уваги дослідження стало чи не першою спробою оцінки художньо-публіцистичного контенту журналістики постперебудовчого часу. Показово, що за основу було взято жанровий підхід, основоположний у традиційному розумінні процесів музичної критики як роду мистецької журналістики. Проблема жанрових видозмін музично-критичної творчості, динамізована соціально-політичними і соціокультурними запитами нової політичної і економічної тогочасної реальності в Україні, була споводована цим вихором змін, пошуками шляхів виживання, відтак випробуваннями нових форм критичної діяльності, що базувалися як на поєднанні елементів класичних критичних жанрів, їхній трансформації, так і на введенні нових жанрових прототипів.

Світоглядна криза 1990-х характеризувалася кардинальними змінами у гуманітарних запитах, порушенням норм і оцінок буття, викристалізуваних у добу розвиненого соціалізму. Нігілізм постперебудовчого періоду постав на ґрунті аморфності державних інститутів до нових гуманітарних запитів. На фоні гіперінфляції президентства Л. Кравчука, «міцного господарювання» Л. Кучми, при якому й зародився сучасний формат української олігархії, усі ці деструктивні процеси закономірно привели до першого соціального і політичного вибуху — Помаранчевої революції у самому кінці 2004-го.

Зрештою, 2005-й став першим своєрідним вододілом у новітній історії України між невіправданими, нашвидкуруч сформованими економічними та соціокультурними пріоритетами 1990-х і прагненням до змін у відчутті спільноті людського існування та домінування гуманітарних пріоритетів, які Томас Вульф ще напередодні Другої світової означив як «додому повернення немає»: путь до усталених інваріантів буття вже стерто, второвано шляхи до пізнання нового. У певному розумінні усталені форми художньо-публіцистичної журна-

літської творчості на середину 2000-х вичерпали себе і в аксіологічному, і в онтологічному вимірах. І саме від 2005-го почався новий етап, який «...є доволі показовим в історії української музичної преси. До того ж приблизно в цей період завершується етап “гібридизації” критики, основні критичні жанри стабілізуються» (с. 14). Щоправда дослідниця так і до кінця не прояснює, що мається на увазі під гібридизацією критики та стабілізуванням жанрів, коли й нині відбуваються безпрецедентні з точки зору цифрових технологій трансформації у журналістській мистецькій справі. Пригадаймо лише, що в грудні 2019-го «Дзеркало тижня» востаннє вийшло друком, змінюються такі інформаційні потоки, як телебачення, що кардинально трансформується завдяки появи контент-просторів (youtube та ін.).

Здогадуюся, що певним чином наслідки економічних змін, зумовлених Помаранчевою революцією, вплинули на обрання авторкою 2005-го роком вододілу, адже саме у той період на медіа-ринку України з'явився опальний Б. Березовський зі своїм дітищем «Комерсант», до того ж, утворилося ще кілька потужних проектів, навколо яких згуртувалися групи найцікавіших дописувачів про академічну музику, театр, кіно: Сергій Васильєв, Юлія Бентя, Ганна Веселовська, Любов Морозова та ін. з псевдонімами та без. Додам лише, що, як на мене, використання у тексті дисертації «псевдо» у значенні «псевдонім» у науковому дискурсі певною мірою некоректно. Надто схожі за звучанням, проте дещо різні значення зафіковані за цими іменниками. Псевдонім — приbrane ім’я, псевдо — найчастіше застосовується в першій половині складного іменника, як-от псевдонауковий.

Закономірно, що при визначенні трансформацій жанрового чинника музичної критики дисертантка звертається до дискурсивного поля форматів видань як до «...багатозначного поняття, яке може означати і розмір друкованого видання, і спосіб організації комунікаційного процесу, і сукупність правил, утверджених в системі певних конвенцій» (с. 75). Проте хочу зауважити, що його вплив на жанрові видозміни досить опосередкований. Формат визначає насамперед комунікаційну стратегію видання, спрямовану передовсім на виживання в умовах ринкової економіки, його безпосередню спрямованість на збі-

льшення накладу видання у друкованому форматі, або як нині — кількості підписників того чи іншого електронного ресурсу. Формат певною мірою постає як специфічний спосіб комунікації зі своїм споживачем, вирішує питання спрямування до аудиторії інформаційного продукту, виявляє сенс комерційної спроможності через наратив цілісності видання, де мистецька складова є лише одним із компонентів досягнення поставлених стратегічних цілей.

Постає закономірне запитання до дисертантки: як саме, через які моделі формат видання сприяє видозмінам жанрового поля музичної критики? Бо як мені видається формат видання відповідає за його стратегічну спрямованість, його зовнішні характеристики як предмета комунікації, особливості форми, комунікативні канали, ба навіть критерій відбору публікацій до видання, а жанр передовсім унормовує внутрішню структуру тексту.

Можна лише частково погодитися з дисертанткою, що «...формат друкованого періодичного видання є одним із чинників жанру, зокрема впливає на такі параметри критичного тексту, як тема, напрямок інформації, підхід, тон письма й інтонація, масштаб аргументації» (с. 79), проте, як видається, формат як сфера стратегії видання унормовує спосіб подачі того чи іншого жанрового прототипу тексту в концептуальній його цілісності. Так, вплив стратегій на превалювання тих чи інших жанрів у форматі видання очевидний, адже формат апелює до чітко визначених редакцією жанрових прототипів. Поза тим, у пропонованому дослідженні ефемерними, а по суті неокресленими, лишилися самі моделі-механізми, які, на думку авторки, мали б впливали, а далі — конструкувати, унормовувати, сприяти тощо жанровій трансформації як автокомунікаційному полю творчості. До того ж, кожен автор часто пише у власному жанровому наративі, ба більше — обирає видання, жанрова стратегія яких суголосна з його полем автокомунікації, що постає як взаємодія особистісного «Я» і своєрідних ремінісценцій подій у світоглядному наративі.

Додам, що формат як стратегія став серйозним викликом часу у 1990-х для усієї без винятку друкованої мистецької періодики, яка перекочувала у медійний ринок з епохи розвиненого соціалізму. Небажання чітко окреслити формати видань, їхню комунікативну спрямованість на чітко визначених адресат-

них груп не допомагали втриматися на ринку. У цьому контексті показовою є доля часопису «Музика», про який дисерантка справедливо зазначає, що особливо з середини 2000-х, коли політика держави у видавничій сфері була відсутньою, через непривабливу менеджерську політику самих видань «...дається знаки дефіцит актуальних матеріалів, спрямованих на поточний музичний процес ... а також брак авторів: ледь не в кожному числі — тексти Тетяни Швачко (Тетяна Олексієнко, Т. Мовчан — її псевдоніми). У журналі трапляються й передруки статей з інших видань» (с. 87). Навпаки, ситуація змінилася на краще з приходом у видання в 2010 році відомого музикознавця Ольги Голинської. За час її перебування на посаді головного редактора часопис став комунікативно привабливим, отримав як друковану, так і електронну версію, що мало успіх у читачів і сприймалося як довгоочікуване відродження видання.

Задля певної методологічної завершеності авторка намагається створити концепт музично-критичного факту, генерально спираючись на дослідження Ю. Лотмана. Факт як базовий компонент комунікативних систем історичної науки у російського вченого пов’язаний з усвідомленням процесу перекладу як певного інтелектуального акту. Лотман наголошує, що інтерпретатор «... сам створює факти, прагнучи витягти з тексту позатекстову реальність, з розповіді про подію — подію»¹. Тут можна посперечатися з дисеранткою. Чим оперує художнє мислення критика: фактам чи подією як певним динамічним перекладом факту? Концепт події позначений яскраво вираженим соціокультурним проявом просторі і часі з активним людським фактором. І якщо факт в інтерпретації гуманітарної науки кристалізується як своєрідна єдність онтологічного і гносеологічного аспектів пізнання в їхній часовій відчуженості, то подія навпаки локалізована в певних просторово-часових координатах, сприйнята суб’єктом (у нашому контексті критиком) і оцінена ним у комунікативному наративі через особистісну або соціальну значущість. До того ж, якщо і пропонується факт як концепт для визначення жанрового поля мистецької журналістики, то доречно було б долучити й інші дослідження з наукового поля української

¹ Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 302

науки останніх десяти років, про що наголошують рекомендації ВАК. Доречними тут могли б бути розмірковування про ідейність задуму А. Пучкова у його дослідженні «Поетика античної архітектури». Геннадій Кабка в «Дискурсі особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України» також окреслив культуротворчі процеси як рух через факт культури до тексту культури, який у вузькому розумінні інтерпретується як «особовий текст» та безпосередньо формує культурно-мистецьке середовище тощо.

Одним із позитивів дослідження є проведена джерелознавча робота, базована на наративних історіях та джерелознавчих описах, поданих у додатках. Особливо це стосується копіткої роботи щодо формування Додатку А: реєстр періодики України (1990–2005). Тут у детально скомпонованих таблицях зібрано увесь контент центральної і регіональної тогочасної періодики. Багато з цих видань вже давно не існує, і такий реєстр є своєрідною даниною історичній пам'яті, він спрошуєтиме науковий пошук та сприятиме подальшому вивчення постперебудовчої мистецької журналістики.

Зауваження стосуються і формальних ознак дослідження. Дивним виглядає те, що серед списку джерел і використаної у дослідженні періодики із фондів бібліотек м. Києва та електронних архівів майже відсутні видання, так більші, з-поза меж столиці. Іншими словами, заявлений всеукраїнський масштаб у назві реалізовано лише завдяки журналу «Зелена лампа» (видавався у 1990-х у Сумах). Такий підхід не надто відповідає задекларованому авторкою у назві роботи всеукраїнському масштабу, навпаки — справедливо підносить регіональний київський контекст, який викладено розлого, з апеляцією до жанрового поля тексту. Тож певним чином робота мала б акцентувати трансформації жанрів музичної критики київської преси, адже залучені джерела на 99,9 відсотків представляють столичний контент.

Зауваження також викликає цитування включених до бібліографічного списку іноземних джерел. Їх усього п'ятнадцять, проте тільки п'ять із них цитовано у дослідженні. Причому, скажімо, за 275-им джерелом зазначена «Mała Encyklopedia Muzyki», а не стаття з цього енциклопедичного видання. У тексті дисертації за ним посиланням закріплено цитату польського музичного критика

Стефана Яроцинського. Також подив викликає те, що упродовж усього масиву дослідження не процитовано залученої до дослідження позиції 273: «*Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*» під колективним авторством науковців Університету м. Зелена Гура. Натомість чотирнадцять разів цитується навчальний посібник «Музична критика: теорія та методика» за авторством Ю. Чекана та О. Зінькевич. Загальновідомо, що використання навчальних посібників та підручників у формуванні дисертаційного тексту не рекомендовано ВАК України, оскільки цей пласт видань по суті не є науковою літературою.

До вад роботи належить і свідоме нехтування дисертанткою мистецької тележурналістики, яка на період 2000-х років існувала як самодостатнє явище. Цей контент передовсім наповнювали авторські програми Оксани Новосад (з 1997-го авторки та ведучої програми «Імпреза» на телеканалі СТБ), Юлії Симеонової на регіональному київському мовленні, а також щедрий потік програм різноважного спрямування, позбавлених активно розроблених комунікативних форматів, на тодішньому «Першому національному». Дисертантка, намагаючись актуалізувати трансформаційне поле жанру музичної критики, свідомо уникає цього дослідницького поля, посилаючись на цитату Стефана Яроцинського з «Малої енциклопедії музики». Проте польський музикознавець, критик і музичний журналіст (!) аж ніяк не применшує ролі інших, недрукованих видів критичної діяльності, жанрово-видових інваріантів мистецької журналістики, визначаючи основним критерієм, так би мовити, саму критичність вислову, мовленнєву концептуальність текстів. Додам лише, що навіть за найгіршого дослідницького сценарію, коли, скажімо, знищено архівні відеоджерела, можлива робота з джерелами рефлексивними. На ці способи вивчення дистанційованого часу багате театрознавство, де часто пощаблево реанімують складний організм вистави, мозаїчно збираючи її часточки у спогадах, інтерв'ю та інших джерелах мемуарного штибу.

Хочу додати, що сьогодні формат саме мовленнєвого жанру регламентує нові жанрові прототипи. Яскраво ілюструють моє твердження т. зв. стріми на youtube та інших відео-контент-каналах, де норми критичності, компетентності

унормовані підтримкою прихильників. А жанровий наратив складає саме мовленнєвий фактор як уміння в он-лайн-режимі донести важливість свого меседжу і базується на певному фізіокомплексі — поєднанні рухів, жестів, та міміки оператора, мовленнєвій креативності і ϵ , як видається, найцікавішим полем трансформації жанрового компонента мистецької критики. Яскравим прикладом можуть бути стріми Тетяни Микитенко на youtube-каналі «Рагу.лі» як один із проектів вдало реалізованої грантової програми «Агенція медійної безпеки».

Позитивне враження складають аналітичні розвідки дисертантки з точки зору історичних наративів. До таких належать *1.2.2. Фестивальний «бум» і фестивальні рефлексії у критиці*. Актуалізоване п'ятнадцятиріччя КиївМузикФесту є «...однією з перших спроб створення нової музичної реальності» (с. 37). Роль КМФ важко переоцінити. Поставши як певний аналог «Варшавської осені», фестиваль уже за перші роки свого існування зумів здолати прірву в сприйнятті та у комунікаціях між Україною і новою музичною культурою Європи та Америки. У 1990-му це відставання обчислювалося в понад тридцять років: саме стільки часу минуло між першим концертом «Варшавської осені» і першою музикфестівською акцією. Стільки ж існувала й ментальна криза композиторської творчості в Україні, коли нові пошуки (про це зазначає дисертантка, звертаючись до відкритого листа Галини Мокрієвої до «Руху музичного») зазнавали цензурування та заборон. Про один такий київський осередок із вивчення сучасних композиторських технік, левову частку якого складали студенти Київської консерваторії класу композиції Лятошинського, що був беззаперечністю закритий директивним рішенням міністерства культури, згадує його учасник, відомий диригент І. Блажков у праці Георгія Кизевальтера «Час надій, час ілюзій»².

Щодо концептуальних узагальнень жанрового поля музичної критики на прикладі функціонування українських фестивалів сучасної фестивальної музики дисертантка виокремлює кілька модифікованих типів — п'ять, на її думку, активних жанрових моделей фестивального огляду періоду 1990-х — 2005. Це

² Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы: Статьи и материалы. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2018. 560 с.

«...огляд-звіт, огляд-коментар, огляд-рецензія, огляд-памфлет і огляд-фейлетон. Відрізняються вони не лише за різними домінуючими функціями (звітність, коментування, оцінювання, викривання й осудження, висміювання), а й за тональністю, ступенем прояву оцінки» (с. 132). У цих розмірковуваннях є позитивне зерно, проте який сенс для позначення функціонального наповнення використовувати складний іменник із циклічним повторенням «огляд»? Цілком зрозуміло, що ці жанрові прототипи у постфестивальних оглядах могли мати певні жанрові «зрушення», проте найчастіше через огляд як певну ретроспекцію в автокомунікаційному полі критика і його задуму й реалізується авторська концепція тексту як звернення до тих чи інших жанрових моделей висловлення.

Схожі зауваження викликає фраза з висновків про сучасні інформаційні контенти: «...на вітчизняному ринку друкованих ЗМІ основними є наступні формати: інформаційно-новинний, інформаційно-розважальний, інформаційно-просвітницький (або популяризаторський), аналітичний і формат аналітичної есеїстики» (с. 163). Який сенс повторювати у назвах комунікаційної специфіки медіа-ресурсів слово «інформаційний»? При цьому контенти, які базуються на інформаційній специфіці, наснажуються невиправданим повторюванням!? Що-правда, більш логічною з точки зору жанрових трансформацій видається авторська класифікація жанру рецензії, яку дослідниця виважує через значеннєвий контент іншого жанру як «...рецензія-нарис, рецензія-есей, рецензія як наукова стаття, рецензія-жарт, або рецензія-просторікування» (с. 125). Утім, дивно виглядає саме розуміння рецензії-жарту як рецензії-просторікування, бо жарт і просторікування це аж ніяк не одне й те саме, останнє означає «багато та часто беззмістово говорити».

Визначальним для концепційного осмислення дослідниці стало звернення до художнього перекладу як інструменту музичної критики. Актуалізуючи ідеї рецептивної естетики, авторка зазначає, що музична критика «...по-своєму трансформує музичні образи у словесні — це своєрідний художній переклад» (с. 114). При цьому авторка до кінця й не окреслює сам механізм перекладу, зазначаючи, що він споріднений з інтерпретацією. Хочеться додати, що механізм інтерпретації образу твору в критичному тексті базується передовсім на алго-

ритмі інтерпретації, пропонованому В. Москаленком. З одного боку, важливе включення критика в композиторський задум (реальний, умовно реальний, гіпотетичний), музичну ідею (композиційну і семантичну) та найбільш суттєві особливості втілення музичної ідеї, а, з іншого, — розуміння стильової зумовленості інтерпретатора музичного твору, виконавського задуму, а також композиційної і виконавської ідеї виконавця³. На жаль, у списку джерел В. Москаленко відсутній.

Серед дискусійних питань, котрі виникають у процесах жанрової трансформації музичної критики — проблема взаємозалежності жанру і стилю. Скажімо, у класичному літературознавстві аксіомою є взаємозв'язок цих понять. Отже, питання може стосуватися взаємообумовленості жанру і стилю, яке майже не висвітлено у тексті роботи і того, як саме дисерантка вирішує цю дилему в трансформаціях жанрових ознак критичних текстів.

Наступне питання пов'язане з ефективними/малоефективними моделями критичних текстів, які окреслилися в українській музичній критиці до 2005 року. Які, на Вашу думку, синтетичні моделі, що утвердилися до 2005 року, мають продовження і, відповідно, активно використовуючись, зазнають подальших трансформацій, тим часом як їхні прототипи, на жаль, відійшли в історію?

Поза тим, здійснене мною прочитання тексту дисертації і її автореферату спроводовано природнім бажанням пізнати сенси запропонованої проблематики. Як самостійно написане дослідження праця має право на існування, і як кожна наукова комбінаторика — відкрите до доповнення, переосмислення та внесення нових уявлень про видозміни у процесах мистецької журналістики. Дослідження відкрите до конструктивного діалогу як сама критична діяльність, регламентована музичною творчістю.

Автореферат стисло і сконцентровано передає основні положення дисертації. Публікації по темі дисертації, наведені в списку літератури, відповідають вимогам МОН України до кандидатських дисертацій як кількісно, так і за своїм змістовим наповненням.

³ Москаленко В. Г. Примерный алгоритм курсовой работы по музыкальной интерпретации. Рукопис. Бібліотека НМАУ ім П. І. Чайковського. 1 арк.

Дисертація Найдюк Олесі Миколаївні «Трансформаційні процеси у жанрах музичної критики (за матеріалами української преси 1990–2005 років)», представлена до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво, заслуговує отримання наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Офіційний опонент



16 січня 2020 року

Савчук Ігор Борисович,

кандидат мистецтвознавства,

старший науковий співробітник,

заступник директора з наукової роботи

Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України

З ОРИГІНАЛОМ ЗГІДНО:

Старший інспектор
відділу кадрів ПІСМ НАМ України

**ВІДДІЛ
КАДРІВ**