

Відгук

офіційного опонента на дисертацію Ірини Станіславівни П'ятницької-Позднякової «Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство)

В культурному бутті суспільства є такі сутнісні явища, які не просто визначають систему духовних цінностей, уявлень та ідеалів на певному історичному етапі та в окресленому середовищі, але й потребують постійного наукового розважання над їх оновленням, над заглибленням у нові смисли і контамінації. Ті ж, у свою чергу, породжуються безнастанною еволюцією людської цивілізації, розширенням її інформаційного поля і комунікативних каналів. Одним з таких універсальних явищ, завдяки яким людство здатне функціонувати як самоорганізована система, виявляється знак в його найширшому тлумаченні. Постійний процес оновлення знакових полів та їх тлумачень – завдання вчених багатьох спеціальностей, як гуманітарних, так і природничих. В музикознавстві ж, як у науці, яка досліджує розмаїті процеси у невербальному, проте вельми дієвому емоційно й психологічно способі міжособистісної комунікації, проблематика семіозису, тобто утворення нових звукосмислів, завжди залишається однією з центральних, відтак нові студії в цьому полі природно викликають велике зацікавлення.

Саме до такого кола наукових досліджень належить праця пані Позднякової-П'ятницької, присвячена одному з найцікавіших (хоча й одному з найбільш суперечливих) питань у сучасній гуманітарній думці: питанню музичного мовлення, тобто конкретної реалізації музичної знакової системи в її спрямованості на адресата. Ще більш інтригуючим видається контекст, в який дослідниця вміщує центральну категорію своїх дослідницьких розважань: семіозис художньої культури України ХХ ст., тобто утворені генієм народу “ментальні коди” - знаки духовної панорами найбільш

суперечливого і трагічного періоду національної історії. Відтак з трьох аспектів семіотики: семантичного, синтаксичного, прагматичного – природно очікувати в поданій концентрації на останньому, тобто прагматичному, оскільки мовлення якраз і представляє способи використання знаків і мови як знакової системи в конкретних творчих (читай у даному випадку: композиторських) вирішеннях.

Загалом щодо всіх численних переваг і відкриттів роботи, то хотілося б їх стисло згрупувати за певними векторами смислу. Насамперед відзначу, що дисертація пані Позднякової-П'ятницької чітко структурована за трьома основними тематично-змістовними “блоками”, логічно укладеними в трьох розділах.

В першому розділі розглядаються музична і вербальна мовленнєва проблематика в її найрозмаїтших аспектах. Саме цей розділ демонструє кілька важливих переваг поданої праці з мериторичної позиції. Першою з них є те, що береться до уваги доволі об'ємний компендіум теоретичної та аналітичної літератури з предмету, історичний дискурс рефлексій і дефініцій знаку і знакових систем. Також ґрунтовно висвітлюються основні дослідницько-тематичні вектори, за якими відбувалось заповнення сегментів цілісної панорами. Врешті до переваг належить і дуже докладне порівняння вербального і музичного мовлення. Проведене порівняння не лише спирається на відомі джерела, хоча їх і достатньо багато, але й авторка пропонує тут також своє бачення цих основних мовленнєвих сфер, і на завершення розділу подає докладну класифікацію спільних і відмінних рис різних типів мовлення. Як підсумовує у висновках до першого розділу пані Позднякова-П'ятницька, “виявлено механізм взаємодії між двома типами художнього мовлення на рівні віддзеркалення мовленнєвих інтонаційних модусів. Зазначено, що смисловий вимір музичного мовлення має глибокий підтекст, де поєднуються як вербальні, так і невербальні коди, які нашаровуються на семанти, утворюючи культурний тезаурус різних смислів” (с. 143).

Наступний змістовно-тематичний пласт розгортається у другому розділі, в першому підрозділі якого основна увага зосереджена на музичному семіозисі як процесі смислоутворення, а також на умовах, за яких утворюються знаки і значення в музичній культурі в її найширшому обсязі. Зокрема одним з найістотніших постулатів виявляється наведене спостереження видатного українського філософа Сергія Кримського про “здатність національних культур протистояти вже сталим архетипічним конструктам задля власної ідентифікації, самовизначення та розвитку” (с.189). Дисертантка слушно відносить її до одного з ключових понять “розвитку української культури другої половини ХХ ст., коли загострилися питання збереження власної ідентичності, що в контексті музичного мистецтва вийшли на рівень метафоричного озвучення важливих смислових орієнтирів” (там само). Тривалі розважання і порівняння різних науково-теоретичних підходів до ключового поняття праці згортаються у доволі емку кінцеву дефініцію поданого підрозділу: “Музичний текст – це семіотична система, що здатна передавати художню інформацію звукочасової властивості, де семантична щільність музичного образу віддзеркалює його знаковий характер” (с. 199).

В третьому розділі “Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення” пані Позднякова-П’ятницька конкретизує зазначені нею категоріальні характеристики семіозису на прикладах з української музики другої половини ХХ ст. В якості аналітичного матеріалу дослідниця обирає різножанрові та контрастні за індивідуальним стилем твори: Мирослава Скорика (концертна мініатюра для скрипки соло «Каприс» (1980), Івана Карабиця (Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» (1971), Симфонія № 1 «П’ять пісень про Україну» (1974), концертна мініатюра «Музика» (1974), опера-ораторія «Київські фрески» (1983), Валентина Сильвестрова («Postludien» (1981/82), Вікторії Польової (Псалом «Помилуй мя, Боже» (П. 50 (51) (2000), Володимира Птушкіна (концертна п’еса «Згадуючи Великого Вівальді»

(2013), сюїти: «Міщанин-шляхтич» (1999), «Театральний калейдоскоп» (2000), «Гулівер» (1998); цикл п'єс «Дитячий альбом» (2000). Таким чином виявляється можливість простежити знакову природу творів представників однієї національної культури й одного історичного періоду в розмаїтті складових семіотичних елементів – в артефактах чисто інструментальних, де “знаком-ключем” виступає жанр, в програмних інструментальних циклах і сюїтах, врешті у вокально-хорових композиціях, в яких слово й інтонація утворюють цілісний художній знаковий простір. Таким чином, наочно демонструються процеси семіозису в музичній культурі, “дешифруються” смислові підтексти артефактів, не просто типових, але й кульмінаційних у мистецькому процесі розглянутого історичного періоду. Цей розділ видається змістовно найбільш насиченим і оригінальним за аналітичними студіями та теоретичними висновками у всьому дисертаційному тексті, що й закономірно: всі теоретичні викладки отримують підтвердження в музичному матеріалі і, таким чином, виявляють свою наукову спроможність і перспективи подальшого теоретичного застосування.

Таким чином, цілісна концепція докторської дисертації Ірини Позднякової-П'ятницької постає у спрямуванні від загально-теоретичного, філософського до специфічно музичного трактування знаку та процесу його становлення і функціонування (семіозису), а відтак до конкретно-аналітичного прикладення теоретичних постулатів у творах сучасних українських композиторів.

Заглиблюючись у проблематику поданої праці, відзначу, що саме багатовимірність і певна різноспрямованість тематичних обширів, представлених в докторській дисертації, заохочує до такої ж об'ємної і різнопланової за спрямуваннями дискусії, яку опонент розпочинає з найбільш суперечливого підрозділу. Адже зрозуміло, що сьогодні в цій сфері все ще більше питань, аніж відповідей, і частину з цих питань – і відповідей на них насправді варто змодельювати в ході захисту.

В підрозділі 2.2 пані Позднякова-П'ятницька ставить собі за мету висвітлити “Концептуальні позиції знакових теорій в семіотичній ретроспекції”. Ось щодо доцільності структури цього підрозділу у опонента виникли певні сумніви. Адже сам огляд семіотичних теорій, притому достатньо обґрунтований і об’ємний, вже було здійснено в першому розділі. Тому повернення до загальних семіотичних постулатів в розлеглому історичному дискурсі, сприймається частково як “хронологічний розрив” раніше представленого матеріалу, тим більше в ньому зауважуються деякі неточності. Так, параграф 2.2.2 “Поняття «знак» у ретроспекції: від аналітичних студій до наукових дефініцій” розпочинається твердженням: “Саме у цей час в історії західноєвропейської думки було заявлено семіотичне розуміння знака, що залишалося практично єдиним майже до кінця XVII ст. Осягнення змістовної сутності поняття «знак» здійснено в контексті знакової доктрини блж. Августина, що мислився не тільки як інструмент інтерпретації Святого Письма, але набув значення універсальної сутності, за допомогою якого відбувалося пізнання світу” (с. 233). І впродовж усього параграфу докладно аналізується августиніанська концепція знаку. Але вона була не єдина навіть у середньовічному тлумаченні знака. Як вказує П. Содомора, “... середньовічні мислителі з плином часу намагатимуться розширити Августинове визначення знака, оскільки для них воно виявиться дещо завуженим. Так, Св. Тома (Аквінський – Л.К.) вважатиме Августинове визначення вузьким із двох причин: перше, ангели також спілкуються завдяки знакам, хоча і є нетілесними, і тому ці знаки не вписуються в Августинове визначення; друге, люди використовуючи мисленнєві концепти, застосовують знаки, які не можуть зводитися до перцептів... Слідом за Томою, спочатку Дунс Скотт, а потім і Вільям Оккам..., вказують на вузькість Августинового визначення знака, оскільки воно не прикладається ані до концептів, ані до перцептів як таких”¹.

¹ П.А. Содомора. Поняття знака у контексті переходу від античної до середньовічної філософії (на матеріалі творів Томи з Аквіну). Грані. № 1 (129) січень 2016. С. 85.

Надто докладна інформація про семіотичні теорії Пірса та Морріса має доволі опосередковане відношення до музичного семіозису. Натомість вартісним видавався би ширший спектр сучасних музично-семіотичних концепцій, яких, на мою думку, забракло в роботі, як і деяких ракурсів розгляду проблематики, глибинно пов'язаних з семіотичними дефініціями в площині утворення, репрезентації і рецепції музичних знаків.

Перша найбільш загальна позиція до дискусії – недостатньо чітко окреслені диференціальні рамки споріднених категорій, і, відповідно, подекуди дещо розмиті межі між ними, особливо якщо ці споріднені поняття опиняються на маргінесі уваги дослідниці. Серед них видається вельми важливим з'ясування спільних і відмінних рис таких близьких до семіозису понять як “інтерпретація”, “становлення (розуміння) смислів”, “художня комунікація”. Звісно, на сторінках дослідження раз у раз виникають усі названі поняття, але швидше як проста констатація, без з'ясування їх суті у процесі семіозису, наприклад: “... виникає проблема референціальності естетичного знака, тобто співвіднесеності з дійсністюінтерпретанта мислиться як співвіднесеність музичного тексту з його можливими конвенціями (прочитаннями). При цьому «сприйняття – прочитання» музичного тексту може взагалі не співпадати з авторським розумінням” (с. 216). Або в іншому місці: “...процес мовлення є актуалізацією різних суб'єктивних мовних практик, процесом прочитання, інтерпретації та смислоутворення, а отже – семіозисом” (с. 228). Неважко зауважити, що в цих рефлексіях авторки постійно впливають споріднені категоріальні терміни, проте їх позиція і функції у процесі семіозису залишаються за межами наукового висвітлення в тексті праці. Так, наприклад, надто суттєвим у цьому зв'язку було би висвітлення знакової теорії спілкування Е.Холла, зокрема його монографії «The Silent Language», в якій він пропонує вивчати культуру як специфічну форму комунікації. Постулати цієї праці були б дуже доречними власне щодо знаково-комунікативної природи музики. Докладно розглядаючи на сторінках 223 – 231 дисертації погляди

Романа Якобсона на природу знаків і їх функції, дослідниця оминула його дослідження комунікації у поєднанні мовних характеристик із характеристиками адресата та адресанта, які контролюють процес спілкування.

Відтак недостатньо чітко охарактеризованим виявилось ще одне, на мою думку, ключове поняття для розуміння процесів мовленнєвого семіозису: поняття контексту, яке увів не менш широко представлений в дисертації Чарльз Морріс як “важливе уточнення схеми Ч.-С. Пірса – сукупність усіх обставин, що впливають чи можуть впливати на значення знака. Якщо йдеться про людське, суспільне середовище, то наявне функціонування різного роду знаків утворює певну семіосферу, в якій живе людина. У даному разі людина є не тільки пасивним реципієнтом знаків чи знакових систем, а їх творцем та інтерпретатором. У процесі спілкування люди хоча й використовують знаки в їх прийнятому значенні, але є активними учасниками безперервного процесу їх переінтерпретації. Пояснення цього процесу потребує переходу від семіотики до герменевтики”². І де ж, як не в специфічній знаковій системі музики контекстуальні характеристики виявляються нерідко вирішальними для розуміння як індивідуальної композиторської системи відбору семіотичних елементів для втілення задуму, так і у виконавській – посередницькій мовленнєвій практиці та в рецептивній діяльності. До речі, саме контекстуальної інформації опонентові забракло і в третьому аналітичному розділі, а з її допомогою можна було би прояснити ще деякі сутнісні смисли творів українських композиторів. Адже як зазначив видатний польський музикознавець Мечислав Томашевський, ще один сучасний дослідник музичної семіотики, «у певні періоди мистецтво музики проявляє виразні автономні тенденції, втікає від значень і смислів [...]. Але в інші – майже відчайдушно намагається будувати, творити ці значення [...]. У своєму

² К. Лісовий. Знак і значення. Енциклопедія сучасної України. Режим доступу в Інтернеті: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=16376

історичному розвитку музика довела, що коли вона “хотіла”, то могла: виражати, визнавати, апелювати, наслідувати, розповідати і представляти»³. Які функції музики українських композиторів у переломний для країни період 80-х – 2000-х рр. переважали в аналізованих творах, дисертантці, очевидно, ще належить з’ясувати.

Третє фундаментальне зауваження продовжує обидва попередні і торкається взаємодії семіотики з близькими до неї напрямками гуманістичної науки, передусім з герменевтикою. Пані Позднякова-П’ятницька слушно вказує, що “достатньо ґрунтовний шар досліджень музичної семіотики пов’язаний з ракурсом аналітичної герменевтики та музичної наратології. Ці дві теорії суттєво відрізняються, проте обидві демонструють комплексний підхід до всіх рівнів музичного значення, де звук набуває екстрамузичного значення та пов’язує різні форми культурного буття у процесі пізнання” (с. 271). Але ці важливі спостереження залишаються без подальшого суттєвого розвитку. А проте дозволю собі нагадати, що основи герменевтики знаходимо вже в працях так докладно представлено на сторінках дисертації Аврелія Августина, і власне він у пошуках якомога повнішого тлумачення сенсу релігійних текстів витворив теоретичний інструментарій побудови знаків та їх розуміння.

Ще кілька посторінкових зауважень. На стор. 134 дисертантка вказує, що “яскравим прикладом такої семантично насиченої інтонаційної структури є інтонема кохання, яка своїм корінням сягає мовленнєвого інтонування романтичної епохи. Саме у поетичній вербальній мові романтичного героя вперше були озвучені глибокі почуття, з характерною метроритмічною розмаїтістю, яскравою лексикою, варіативним синтаксисом, здатні висловити цілий спектр емоцій”. Але барокові арії афекту *cantabile*, особливо позначені ремарками *amorosa*, *dolce* або *lirica* містять настільки ж семантично насичені інтонаційні структури.

³ М. Tomaszewski. Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia // Res Facta, nr 9. Kraków 1982, s. 194–195.

На наступній сторінці стверджується, що “найбільш характерною для музики другої половини ХХ ст. стала фольклорна інтонація, що поряд із досить виразною типізацією набула своєрідного, неповторного та яскравого втілення”. В цьому випадку належить вжити форму множини, оскільки фольклорні інтонації в кожній національній культурі відрізняються, і власне вони утворюють неповторний “ментальний музичний код” кожного народу.

Нерідко дисертантка подає цікаві і слушні спостереження, проте “покидає їх на перерваному звороті”, не уточнюючи, про що конкретно йдеться, і, таким чином, нівелюючи їх основний сенс.

Так, вказуючи переломні моменти в еволюції музичного мистецтва ХХ ст., слід принаймні конкретизувати, які твори, які наукові праці стали поворотним пунктом в описаному процесі. “Одним із перших, хто зрозумів усю складність моменту, був В. Лютославський, який повернув у музичну тканину власних творів мотив з його синтаксисом як найменшу тематичну одиницю, а свої спостереження виклав у розвідках” (с. 168). Тож які твори і які наукові розвідки Вітольда Лютославського мались на увазі?

Те ж питання виникає з приводу наступного положення: “Теорія архетипів була розроблена К. Юнгом, який, посилаючись на тези блж. А. Августина, поєднав різні образи та узагальнив їх на рівні «першообразів» (с. 188). На які тези святого Августина (в західній культурі його називають святым, а не блаженним, для швейцарця Юнга він був святым!) посилається Юнг, які образи він запозичив і як вони синтезувались в першообразах?

Не можу погодитись і з тим, що “Архетипічними інтонаціями є ранньофольклорний гліссандуючий мелос, ладові поспівки, знаменний розспів та інші, на основі яких утворюються знаково-символічні структури, що і реалізуються у процесі музичного мовлення” (с. 190). Якщо розуміти архетипічні явища як ті, які є первинними в образно-змістовному сенсі, зрозумілими як загальнолюдські символи, на яких базуються міфи і культура в цілому, то ні знаменний розспів, ані ранньофольклорний гліссандуючий мелос не можуть бути сприйнятими як архетипові.

Проте зрозуміло, що всі вище висловлені зауваження, міркування, побажання, рефлексії на тему авторської концепції генерально не впливають на позитивну оцінку докторського дисертаційного дослідження пані П'ятницької-Позднякової, передусім тому, що висновки її праці стимулюють розвиток музикознавчої науки у бік нових сучасних пізнавальних теорій, і не лише гуманітарно-соціального спрямування, але й так званих природних, проблемні настанови яких пов'язані з вивченням творчого потенціалу людської свідомості і комунікації.

Таким чином, у цілому, справедливим остаточним висновком стосовно даної роботи є визнання її повної відповідності сучасним вимогам МОН до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Автореферат дисертації, здійснені на основі її матеріалів публікації, усі способи й форми апробації ідей роботи свідчать про єдність та завершеність у процесі реалізації науково-дослідних намірів авторки і відповідають вимогам ДАК МОН України до докторських дисертацій і кількісно, і за змістом.

Все це дає підстави вважати, що дисертація І. С. П'ятницької-Позднякової «Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття» повністю відповідає вимогам пп. 10, 13 «Порядку про присудження наукових ступенів», затвердженого Кабінетом Міністрів України від 24 липня 2014 р. № 567 та заслуговує на присудження автору наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Офіційний опонент

Кияновська Л.О.

доктор мистецтвознавства, професор,
завідуюча кафедрою історії музики
Львівської національної музичної
академії ім. М.В.Лисенка

