

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію **Водолеєвої Н. В. «Стильові особливості музичної архітекtonіки у творах Сергія Прокоф'єва»**, представлену на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

Актуальність. Дисертаційна тема Н. Водолеєвої нетривіально поєднує дві фундаментальні категорії теоретичного музикознавства – «стиль» і «архітекtonіка» – з музикою Сергія Прокоф'єва. Стильовий підхід до вивчення музики цього великого майстра є цілком апробованим, звичайним. Архітекtonічними характеристиками його творів наповнені монографічні праці, численні статті, доклади і розділи навчальних посібників. Втім, стильовий підхід до архітекtonічного аналізу, до якого вдається дисертантка, вносить актуальний новий відтінок у барвисту методологію досліджень невичерпно різноманітної творчої спадщини Прокоф'єва. Другою ознакою актуальності роботи є, на наш погляд, оновлення, поглиблення і оригінальне авторське уточнення теоретичного змісту традиційної музикознавчої категорії «архітекtonіки». Нарешті, актуальною є також чітко виражена спрямованість дослідження Н. Водолеєвої на практично корисні теоретичні знання закономірностей устрою музичної форми, зокрема на висновки, що можуть слугувати об'єктивними орієнтирами для музикантів-виконавців у створенні музично-звукових інтерпретацій опусів славетного композитора.

Об'єктом свого дослідження авторка вважає *«феномен архітекtonіки в музиці»*, хоча більш «об'єктивним об'єктом» (вибачаємось за цю примару тавтології) є, на нашу думку, конкретні музичні твори Сергія Прокоф'єва. Таким чином пані Водолеєва виявляє головну інтенцію свого дослідження. Однак одразу виникає підступна думка: архітекtonіка музики – це завжди дійсно феномен? А може інколи епіфеномен? Чи (борони Боже!) ноумен? Втім, залишимо філософське філософам. Погодимося з тим, що явище, позначене словом «архітекtonіка» реально існує і заслуговує самої великої уваги сучасного музикознавця.

Предмет дослідження визначається коротко і ясно: «архітекtonіка як фактор композиторського стилю Сергія Прокоф'єва». Чітко визначено й низку з шести **завдань**. Щодо формулювання в цілому зрозумілої **мети** є лише одне запитання (буде далі).

Вибір дисертанткою **музичного матеріалу** спочатку викликає здивування. Н. Водолеєва зосередила увагу на трьох творах: 1) Перший концерт для фортепіано з оркестром №1, ор.10; 2) Соната для віолончелі та фортепіано ор.119; 3) Друга картина опери «Війна і мир» ор.91. Навіщо було обирати твори такі різні за жанром, жанровим стилем, історичним часом і особистісними обставинами створення? Однак, в ході ознайомлення з ідеями дисертації стає цілком зрозумілою доцільність такого вибору творів. Дослідниця прагне не стільки показати, що архітекtonіка є одним із системних компонентів композиторського стилю (це можна довести шляхом абстрактних міркувань), скільки виявити конкретні принципи

архітектонічного упорядкування форми, які притаманні музичному мисленню композитора, і які є релевантними ознаками його стилю.

Побудова тексту дисертації вирізняється логічною стрункістю і формальною визначеністю структури.

Дисертантка коректно охарактеризувала **методи дослідження** (теоретико-аналітичний, системно-структурний, компаративний, моделювання). **Теоретична база** дисертації є надійною, добре апробованою музикознавством, не обтяженою «новомодними» працями. Центральною опорою слугує поняття архітектоніки, розроблене В. Москаленком в його теорії музичного твору. Можливо, варто було також прийняти до уваги теоретичні праці деяких вітчизняних музикознавців, наприклад: І. Ляшенка та І. Котляревського (системний підхід у музикознавстві), О. Костюка, А. Мухи, І. Пясковського (вивчення музичного мислення і творчого процесу композитора), Б. Яворського, В. Задерацького (теорія музичної форми), Н. Герасимової-Персидської (теорія музичного часу і простору).

Головним досягненням дисертаційного дослідження Н. Водолеєвої є, перш за все, постановка питань і розробка **теорії музичної архітектоніки**.

На основі аналізу сучасного стану вивченості проблеми дисертантка виділила два напрямки, дві «гілки» трактування «архітектоніки» (можливо, варіантів трактування цього поняття навіть більше). В тексті дисертації архітектоніка всюди впевнено пов'язується з архітектурою: «Грецьке слово «architektonike» перекладається як «будівельне мистецтво». Це так. Втім, не варто ігнорувати смисли, які давньогрецьке слово «архітектоніка» отримало в процесі тривалого історичного шляху свого використання в спеціальній літературі (зокрема, геофізичній та філософській). Сучасне розуміння цього загальнонаукового терміну має щонайменш два смислові відтінки. У першому варіанті розуміння архітектоніка – це головний, найвищий, або найбільш масштабний рівень будь-якої будови. У другому сенсі – це сумарна структура усіх рівнів побудови певної форми, тобто вся її тектоніка у цілому.

Традиційне музикознавство звичайно схиляється до еkleктичного поєднання цих двох розумінь, орієнтуючись, переважно, на загальне уявлення про мистецтво архітектури. Найвищим рівнем в академічній теорії музики (за традицією європейського вчення про музичну форму минулих двох століть) вважається композиційний устрій. Тому, як справедливо зауважила дисертантка, архітектоніку часто ототожнюють з композиційною структурою, або просто з композицією твору. Втім, у конкретних аналітичних дослідженнях архітектоніки музичної форми музикознавці звичайно виходять за межі композиційного рівня організації. Вони характеризують ритмічні, мелодичні, акордові, синтаксичні, фактурні елементи і структури, внаслідок чого поняття архітектоніки втрачає чітку теоретичну обмеженість, «розпливається».

Н. Водолеєва старается уникнути розпливчатості. Своє розуміння предмету вона ілюструє образним порівнянням архітектоніки зі скелетно-м'язовою системою людини. Продовжуючи порівняння, зауважимо, що ця система, хоч і є важливою для життєдіяльності живого тіла, але не є головною тектонікою. Також вона не є тектонікою всього тіла. Краще

допомагає розумінню позиції дисертантки її спроба розрізнити архітекtonіку і композицію не структурно, а функціонально. Зокрема, вона диференціює ці поняття на основі уявлення про часово-просторову природу музики. Композиція, за словами дисертантки (Автореферат, с. 6), є «складанням художнього цілого у процесі його часового розгортання», а «архітекtonіка є симультанним просторовим уявленням побудови цілого». З цього, при крайньому спрощенні питання слідує, що композицію можна вважати розгортанням архітекtonіки, і тоді архітекtonіка є згорнутою композицією. Зауважимо, що наведені формулювання дисертантки скривають третю «діючу особу», яка належить більш високому рівню узагальнення, і розташована над «композицією» і «архітекtonікою». В наведеному висловленні це «побудова цілого». В традиційному музикознавстві цей «персонаж» теоретичної драми звичайно позначається як «форма твору».

Отже, не заперечуючи можливості і доцільності запропонованого Н. Водолеєвою розуміння архітекtonіки, пропонуємо для більшої ясності у процесі захисту дисертації додатково пояснити стосунки між термінами «форма твору», «архітекtonіка» і «композиція», а також уточнити – які саме елементи і структурні рівні форми утворюють архітекtonіку та композицію твору.

Зазначимо дуже привабливий потяг дисертантки до інтерпретації архітекtonіки музичної форми у поняттях фізичної науки. Дослідниця змальовує таку картину: «Процес згортання супроводжується вибірковістю, виокремленням з потоку формоутворення найінформативніших точок інтонаційного руху. Це призводить до виникнення своєрідного «вакууму», який у зворотному процесі музичного розгортання включає механізм «доінтонування». У цьому полягає потенційна енергія музичної архітекtonіки, яка надає рухові творчої процесуальності» (Автореферат, с. 5). Міцно сказано! Це висловлення хочеться зрозуміти. Для цього, по-перше, не будемо звертати уваги на очевидно невдалий зворот «надати рухові...процесуальності». Також залишимо в стороні хиткий образ «музичного вакууму». Зосередимось на цікавій та, на наш погляд, перспективній здогадці про «енергію музичної архітекtonіки». Чи це та сама енергія, яку мав на увазі Е. Курт? Або вона має іншу природу? Які елементи музичної форми потенційно містять в собі і випромінюють архітекtonічну енергію? Як ця енергія взаємодіє з іншими енергіями музичної «матерії», якщо, звісно, є інші енергії? Ми усвідомлюємо міру глибини і «священного безумства» таких запитань. І асе ж, здається, що дисертантка близько підійшла до проникнення у ці загадкові властивості музичної форми. У всякому разі, міркуванні дисертантки, здається нам, ведуть до яскравих теоретичних новацій. Можливо, відповідь на поставлені запитання є справою майбутньої дослідницької діяльності Н. Водолеєвої та інших молодих представників українського музикознавства.

Для методології роботи визначальним є прийняття теоретичного підходу В. Москаленка, який зосередив увагу на функціональних властивостях архітекtonіки музичної форми. Вчений оцінює її (незалежно від структурних властивостей) як феномен музичного мислення композитора,

слухача і музиканта-виконавця і вирізняє випереджуючий та резюмуючий варіанти архітектонічних уявлень. Пані Водолєєва розвиває функціональний підхід свого наукового керівника і пропонує третій тип архітектонічних уявлень. Вона позначає його виразом «втілююча архітектоніка», що «...реалізується у «теперішньому» творчому часі і може бути порівняною із функцією диригента, який саме зараз скеровує і контролює музично-виконавський процес».

Вважаємо, що таке нововведення має право на життя і є корисним. Воно може дисциплінувати музично-виконавський процес, спрямувати увагу музиканта-педагога на певні проблеми учнівської інтерпретації музичних творів. Однак з теоретичного погляду, умовний «диригент», який міститься в надрах свідомості кожного музиканта, який ініціює і здійснює звуковий процес, скеровує даний процес, порівнюючи звукові образи, що вже стали фізичною реальністю (тобто, «резюмуючу» архітектоніку), і образи «випереджаючої» архітектоніки (або, якщо завгодно, образи архітектонічної моделі, проекту). Отже, третій різновид архітектоніки, запропонований дисертанткою, не входить до рядку тих, що були сформульовані професором В.Г. Москаленком. Можна розуміти запропоновану дисертанткою типологічну одиницю як окремий аспект осмислення архітектоніки твору, який має свою психологічну обґрунтованість і свою прагматику. Така оцінка, напевно, не знижує вагомості розглянутої теоретичної інновації.

Другим значним досягненням Н. Водолєєвої ми вважаємо осмислення і конкретну розробку методики аналізу архітектоніки музичних творів. Дослідниця охопила і осмислила великий досвід багатьох музикознавців – майстрів аналізу і семантичної інтерпретації форми. Відзначимо вдалі пропозиції щодо використання «метода непрямих даних» М. Арановського (вивчення художніх творів, ескізів, самоспостережень композитора, свідчень інших осіб, епістолярних і мемуарних матеріалів), моделюючого потенціалу графіки нотного тексту, використання допоміжних візуальних засобів (схем, таблиць). Головним методом вивчення архітектоніки справедливо визнано аналіз тематизму, тонального плану, темпових співвідношень, жанрових властивостей, драматургії та ін. Специфічним аспектом архітектонічного аналізу форми дисертантка слушно вважає: встановлення базової композиційної моделі, відчуття загального драматургічного рельєфу твору, виявлення та акцентування музичних «подій» (презентації теми, репризи, кульмінації тощо), вивчення особливостей темпоритму. Останній аспект є особливо важливим для виконавського втілення архітектонічного уявлення у звуковій формі.

Третім значним результатом дисертаційного дослідження є, на нашу думку, визначення принципів архітектоніки, притаманних стилю Сергія Прокоф'єва (цим питанням присвячений другий розділ роботи). Зокрема, відзначимо успішне узагальнення щодо взаємної обумовленості тематизму прокоф'євських творів та їх архітектоніки: «Процес «матеріалізації» музичного твору – зауважує Н. Водолєєва – відбувається неначе у двох вимірах. Перший з них стосується саме архітектонічного відчуття, здатності утримувати в пам'яті чітке уявлення цілого. До другого належить створення

музичного матеріалу і відбір тем, які можна було б скомбінувати, скомпонувати в гармонійне пропорційне ціле, пошук їх драматургічно виправданого розташування в музичному просторі твору». Цей висновок підтверджується не тільки текстологічним аналізом, але й вивченням «непрямих даних», зокрема – розробленого композитором алгоритму komponування музики до кінострічок Сергія Ейзенштейна.

Нарешті, суттєвим досягненням Н. Водолеєвої є створення трьох змістовних аналітичних нарисів, присвячених обраним творам Сергія Прокоф'єва та їх виконавським інтерпретаціям. Ці нариси проникнуті великим пієтетом до музики композитора, духом щирого інтересу до предмету вивчення, енергією внутрішньо мотивованого творчого пошуку. Дослідниця проявила надзвичайну уважність до музичних текстів, аналітичну зіркість, майстерність і професійну досвідченість. Текст розділу містить велику кількість дуже цікавих, оригінальних і влучних спостережень щодо стильових властивостей, устрою форми, закономірностей музичної мови, засобів виразності тощо.

Окремого схвалення заслуговують здійснені компаративні аналізи різних інтерпретацій творів Прокоф'єва, які дозволили встановити, що архітектоніка є надійним показником особливого прочитання творів, «виразником особливостей індивідуального музично-виконавського стилю». Дисертантка успішно використала для цього аспекту дослідження потенціал методу хронометрії звукової форми (яка значно полегшена і покращена сьогодні можливістю застосуванням комп'ютерної техніки). Аналітичні дані дозволили виявити різні виконавські підходи до втілення архітектонічного задуму композитора і довести «запрограмовану композитором багатовекторність архітектонічного потенціалу музичного твору», яка «дозволяє виконавцям акцентувати ту чи іншу складову художнього цілого».

До важливих висновків даного розділу віднесемо: а) виявлення особливої значущості архітектоніки для всіх етапів творчого процесу С. Прокоф'єва: «від задуму, у вигляді «скелету» твору, до його остаточного завершення»; б) встановлення особливої ролі комбінаторики і монтажного принципу «складання» форми у формуванні архітектоніки творів композитора; в) констатація обумовленості архітектоніки творів Прокоф'єва «такими якостями тематизму як концентрованість, запам'ятовуваність, презентативність».

Змістовний текст дисертації Т. Водолеєвої дає підстави для деяких зауважень і запитань.

1. За прийнятим формулюванням, метою роботи є «виявлення архітектоніки як системоутворюючого фактора музичного мислення та стилю творів Сергія Прокоф'єва». Виникає запитання: якщо стиль композитора – це система (таке твердження можна прийняти за визначенням поняття «стиль») і якщо музичне мислення Прокоф'єва теж є системою (що зовсім не очевидно з погляду на невизначеність границь мислення), то в якому логічному відношенні одна до одної знаходяться ці системи? І ще одне запитання: Можливо мислення є системоутворюючим чинником для архітектоніки, а не

навпаки? З'ясування цих абстрактних питань може дещо уточнити висхідні позиції даного дослідження.

2. Некорисним для авторської концепції є таке висловлення: «Термін «музична архітектоніка» є прикладом поєднання слів з протилежним значенням, які утворюють, разом з тим, нове смислове ціле. «Музика» – це процесуальне мистецтво, а поняття «архітектоніка» пов'язане з архітектурою – мистецтвом просторовим, яке не розвивається в часі». Вираз «музична архітектоніка» поєднує слова з *різним*, але *не протилежним* значенням. Зближення цих значень у єдиному семантичному полі є можливим саме тому, що і музика, і архітектура постають у формах, які – образно кажучи – розміщуються у просторі та часі. Сама Н. Водолеєва теж так вважає (про це свідчить, наприклад її вдале висловлення про «симультанний, позачасовий, квазі-просторовий образ художнього цілого»).

3. Інколи дослідниця надто довірлива до глибокодумних наукоємних висловлень. Наприклад, вона вважає важливим зауваження Р. Кобзева про те, що «синестезія – це прояв метафоричного мислення (яке, як відомо, і базується на механізмі асоціацій)» [101, с.15] Можливо Р. Кобзев – авторитет у своїх колах. Однак наведене формулювання не сприяє розумінню проблематики дисертації Н. Водолеєвої. Воно «впрягає в один віз» (згадаємо безсмертних лебедя, рака та щуку) фундаментальні поняття різного рівня, різних контекстових обріїв, різних наукових галузей. Метанаукове поняття синергії може стосуватися будь-чого. Механізм асоціювання також є універсальним і атрибутивним для мислення взагалі. А «метафоричне висловлення» є провідним засобом художнього виразу, мови мистецтва. Збиті до купи вони не пояснюють, а затьмарюють розуміння читачем дослідницької позиції дисертантки.

4. У опонента є сумніви щодо наукової коректності і практичної доцільності поняття «архітектонічний слух» (воно сприйнято від Д. Кірнарської). Вирізнення великої кількості «музичних слухів» (ритмічного, звуковисотного, ладового, гармонічного, тембрального та ін.) – це, сподіваємось, вже історія музичної психології. Сучасні експериментальні дослідження музичного сприйняття та мислення, зокрема методами нейропсихології, дозволяють впевнено розрізняти слухові процеси та когнітивні дії з образами слухової перцепції, з абстрагованими музичними уявленнями, до яких, очевидно, належать музично-архітектонічні образи та інтелектуальні дії розпізнавання музичних стилів.

5. Викликає схвалення і повну підтримку здійснений в дисертації підхід до вивчення музичної архітектоніки з позицій аналогічних властивостей творів інших видів мистецтва. На жаль, низка понять і положень теорії архітектури, літературознавства і кінематографії залишилася майже без подальшого теоретичного розвитку на матеріалі музики. Звертаємо на це увагу дисертантки з надією на те, що вона ще повернеться до цього частково реалізованого потенціалу. Зокрема, до спостережень щодо проявів принципу симетрії, що має універсальний характер для світу природи і культури. Наведені в роботі судження з цього питання є дуже наївними. Замість критики порадимо дослідниці звернутися до праць з кристалографії,

морфології, теорії груп і орнаменту, а також і мистецтвознавства, в яких (окрім відомих їй праць Г. Конюса) на сучасному рівні знань висвітлюються категорії конгруентності, інваріантних перетворень, гомологічних рядків, диссиметрії, антисиметрії тощо. В таких джерелах вона знайде нові підстави для розробки надзвичайно перспективної проблематики, пов'язаної з музичною архітектонікою.

Літературне оформлення тексту дисертації заслуговує високої оцінки. Всупереч із прізвиськом дисертантки, у тексті майже немає «води»: риторичних прикрас, загальнозначущих висловлень тощо. Текст роботи читається легко. Він відрізняється ясністю, логічною стрункістю, термінологічною коректністю.

Практичне значення дисертації полягає у можливості застосування висновків і положень роботи у викладанні курсів аналізу музичних творів, музичної естетики, історії музики, в музично-публіцистичній та музично-педагогічній літературі. Матеріал другого і третього розділів заслуговує опублікування; він може стати у пригоді не тільки музикознавцям, але й широкому колу музикантів-виконавців, педагогів, критиків.

Висновок. Отже, на основі аналізу тексту дисертаційної роботи та автореферату, знайомства з публікаціями автора, ми приходимо до наступного висновку: дисертація Водолєвої Н. В. «Стильові особливості музичної архітектоніки у творах Сергія Прокоф'єва» є завершеним, самостійним, актуальним, інноваційним, методологічно цінним, теоретично обґрунтованим і практично корисним дослідженням. Дисертантка проявила широкі знання мистецтвознавчої і музикологічної літератури, фундаментальну теоретичну підготовку, високий творчий потенціал, прагнення до вирішення складних і глибоких проблем теорії музики. Н. Водолєва заслуговує присудження наукового ступеня кандидата наук за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво».

Професор кафедри музичного мистецтва і хореографії
Південноукраїнського національного педагогічного
університету ім. К. Д. Ушинського,
доктор мистецтвознавства, професор

Шип С. В.

