

ВІДГУК

на дисертацію **Фрасинюк А. Б. «Гра як діалогічний феномен у творчості Мориса Равеля»**
на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства (доктора філософії)
за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

Музика видатного композитора М. Равеля викликає постійний інтерес як з боку науковців, так і музикантів-педагогів й виконавців, його твори складають основу репертуару світових інтерпретаторів. Але винайдений ракурс дослідження феномену його творчості в контексті явища стильової діалогічності та ігрових чинників симфонічної і фортепіанної поетики не тільки обумовив актуальність дослідження Фрасинюк А. Б., але й дав можливість значно поглибити розуміння композиторської творчості. Творчість композитора стала тим матеріалом, в якому яскраво і багатопланово втілено феномен гри, що дало можливість дослідити медіальні властивості його в музиці у спорідненості з явищем діалогу, саме ці категорії стають фундаментом роботи і визначають широкий контекст, в якому розкриваються особливі глибини композиторської поетики М. Равеля.

Поставлена мета визначила напрям дослідження діалогічних засад композиторського мислення як авторського переломлення ігрової природи музичного тексту в широкому історико-культурологічному контексті та вибір методологічної основи роботи, яку утворили, з однієї сторони, музикознавчі та філософські дослідження, присвячені ігровим тенденціям та явищу діалогу в культурі; з іншої – текстологічний підхід, в його широкому (культурологічному) і вузькому (музично-стилістичному) значенні. Представлений дуже об'ємний аналітичний матеріал обумовив використання низки методів і підходів, серед яких: порівняльно-текстологічний в його єдності з жанрово-стильовим, компаративний, історіографічний, органологічний, семантичний і діалогічний музикознавчий.

Обраний дисертанткою підхід дав можливість не тільки дослідити явище гри у його співвіднесенні з явищем діалогу в різних іпостасях, але й в опорі на праці Платона, Канта, Шиллера; концепції Г. Гадамера, Е. Фінка, Г. Хейзінги, Л. Виготського, М. Бахтіна, О. Самойленко та інших – значно розширити і поглибити розуміння ігрової концепції людського світосприйняття як соціального феномену. Висвітлюючи особливості критеріїв, універсальних смислів та правил гри, А. Фрасинюк зазначає, що «характеристика гри як ілюзорного світу не виключає того, що гравці можуть бути настроєні з найбільшою серйозністю. Гра й серйозність міняються місцями. Гра перетворюється в серйозне, а серйозне – у несерйозне на даний момент. Гра може підніматися до вершин священного, залишаючи серйозність повсякденного життя далеко позаду. Несерйозне відношення до гри та до її правил руйнує гру» (с. 28).

Особливий інтерес представляє введення поняття інтерпретативних парадигм, що розглядається в їх соціологічному контексті та висвітлення основних ідей символічного інтеракціонізму, на основі яких дисертантка визначає важливість дослідження з однієї сторони, соціальної взаємодії, що впливає на формування особистості; з іншої – людського мислення. На її думку, у процесі взаємодії, або діалогу, що відбувається за допомогою символів (жесту, мови), здійснюється не лише обмін діями, соціальними ролями та інформацією, а й становлення індивіда, повністю зумовленого соціальними функціями.

Аналіз провідних положень символічного інтеракціонізму дав можливість виявити конкретні аналогії з описаннями ігрових тенденцій взаємодії (діалогу) людини із природою, суспільством, культурою, і навіть із власною свідомістю, які підтвердили думку і привели до вагомого висновку про те, що «певні процеси, що характеризуються як прогресивні у науково-дослідницькій діяльності людства, а також такі процеси, у яких спостерігається становлення й розвиток людської культури, народжуються

саме у грі – у її формі, за її структурою, наслідуючи її концептуальність» (с. 34).

Вагомим для розкриття особливостей феномену композиторської творчості М. Равеля стає Другий підрозділ, в якому досліджується мистецтво у площині його функцій (в опорі на праці Є. Назайкінського і І. Нікітіну), надається класифікація конструктивних принципів мистецтва, категорій, форм та ідеалів мистецтва. Дисертантка визначає як центральні категорії і художнього мислення, й естетики та філософії мистецтва – поняття наслідування (мимесиса) і спонування, зауважуючи, що «наслідування, або мимесис, – це поняття, що охоплює «пасивні» функції мистецтва, а спонування – навпаки, у кондесованому вигляді виражає «активні» його функції» (с. 45).

Одним з найважливіших похідних, що зумовлюють існування художнього твору в його внутрішній композиційній єдності чи структурованості, до яких звертається дисертантка, стає поняття тексту. Викликає особливий інтерес позиція О. Самойленко, яка вважає, що «головним "носієм (предметом) знаковості" в музичному тексті є, перш за все, звучання, а будь-яка форма графічного запису (наприклад, нотування) пропонує лише один із аспектів знакової умовності музики, провокуючи до виконавської зміни значень, нової семантичної інтерпретації музики» (с. 47). Дана позиція вказує на важливість при вивченні нотно-графічного запису композиторського тексту феномену інтерпретації як «реального» озвучування тексту. А. Фрасинюк приходить до важливого висновку, що вивчення **ігрових принципів** в культурі постає можливим через описання природи гри та гри як явища, спираючись на образно-смысловий досвід людства, що явлений йому в текстах – відкритих носіях особливої «знаковості», які «закликають до участі у грі» та підкреслюють актуальність вивчення ігрових принципів мистецтва.

Дуже вдалим, на наш погляд, є залучення *теми дитинства* у зв'язку зі стильовими і стилістичними складовими равелівської музики та виявлення

ігрових принципів і тенденцій у творчості Моріса Равеля, що дало можливість вивести їх на рівень формоутворення в контексті авторського мислення композитора та *феномену дзеркальності* у мистецтві в контексті інтерактивного «ігрового простору» у окремих творах. Дані теоретичні позиції підкріплено ґрунтовним аналізом низки композиторських опусів. Як влучно зазначає дисертантка, принцип мислення композитора, за певними зовнішніми та внутрішніми властивостями, наближено для дитячого. Саме дитинство, на її погляд (і ми повністю погоджуємось з цим), може відкривати найпряміший шлях до розгадки таємниць творчої особистості, інспіруючи аналітичний рух від властивостей особистості Моріса Равеля до художніх образів у його музичних творах, що є дуже корисним для музиканта-виконавця на шляху створення власної інтерпретації.

Треба відмітити як важливу сторону дослідження – охоплення великої кількості композиторських творів, що, з одного боку, висвітлюють у повному обсязі композиторську поетику М. Равеля; з іншого – кожній категорії творів передує серйозна теоретична основа (широкий та глибокий культурологічний, естетичний, психологічний контекст), що надає і цілісності роботі, й змістовності й смислової глибини всім без винятку, аналізам.

Дослідження гри, ігрових принципів формоутворення і мислення, приводить до явища виконавства із його інтерпретативними принципами що представляє особливу естетичну цінність. Саме гру відображень розглянуто на прикладі фортепіанного циклу «Дзеркала», аналіз якого дав можливість дослідити феномен дзеркальності як прояв *кросс-культурного «ігрового простору»*, в якому реалізуються предметно-фактичне та символічне значення композиційного мислення Равеля, що підкреслюють їх стилістичну самобутність. Даний підхід є новаційним та оригінальним.

Особливу значущість має Другий розділ дослідження, в якому виявляються принципові моменти інтертекстуальності завдяки обраному концептуально новому «ракурсу» щодо розуміння принципів мислення

Равеля на прикладі його оркестрової творчості. Інтерес викликає особливий прецедент діалогу – особистісно-композиторське дистанційоване спілкування Модеста Мусоргського і Моріса Равеля. Висвітлення діалогічних відносин Равеля зі своїм власним стилем крізь артефакт Мусоргського дало можливість здійснити за допомогою діалогічного методу з'ясувати особливості саме фортепіанного стилю М. Равеля через його оркестровку фортепіанного циклу М. Мусоргського. Дисертантка приходить до дуже важливого висновку про те, що на основі оркестрових перекладень власної композиторської музики «можна констатувати певну перехідність зі сфери моно – до сфери полі-інструментальності, із самого початку властиву авторським фортепіанним першоджерелам. Це, в свою чергу, настановує на думку про свідоме не розділення Равелем фортепіанного і оркестрового принципів мислення у власній художній свідомості, в авторському творчому просторі» (с. 86–87).

Розкриття особливостей явища оркестрових перекладень в локально-історичному досвіді окремо взятої композиторської особистості, дозволило дійти висновків, узагальнюючих досвід реалізації нової мисле-форми у вигляді оркестрового перекладання на підставі структури, яка потенційно є основою виникнення міжкомпозиторських, міжстильових та кросс-культурних діалогічних просторів, і в новій якості здійснює узагальнення попереднього досвіду в даній сфері. Саме фортепіанний цикл «Картинки з виставки» став тим багатоплановим невичерпним джерелом пошуку нових значень, прихованих у символіку та образну сферу циклу, що із самого початку була задана Мусоргським, що стало можливим в контексті явища інтертекстуального діалогу.

Аналіз оркестровки циклу Мусоргського виявив, з однієї сторони, що підкреслення образної специфіки тематизму здійснюється Равелем саме за рахунок образної персоніфікації образів; з іншої – що занурення у сферу ірреальних образів в творчості Равеля підкреслює зацікавленість композитора у казково-міфологічних сюжетах, про що свідчать постійні його

звернення до вигаданих персонажів у своїх творах, причому кожен раз в різних музичних жанрах. Дисертантка приходить до важливого висновку про те, що в контексті діалогу між Равелем і Мусоргським на рівні тексту «"вібрації" цих двох текстів, настільки співпадають за своєю потужністю та семантичною "навантаженістю", що, можна припустити, саме на рівні тексту, у формі міжавторського інтертекстуального діалогу був здійснений також і діалог інтерпретацій» (с. 131).

Подальше поглиблення підходу до ігрових чинників музичної форми у творчості М. Равеля, дослідження важливих і складних категорій тексту, форми та стилю з історичної, культурологічної, філософської та музикознавчої точок зору здійснено у Третьому розділі дослідження, що завершує вивчення цього складного феномену, тим самим вказуючи на нові перспективи та смислові аспекти. Досліджуючи феномен гри та явище діалогу в контексті виконавсько-інтерпретативного напрямку, дисертанткою дуже вдало було введено та використано визначення «семантичний ланцюг» діалогу між композитором, виконавцем та слухачем.

Визначаючи шляхи формування смислу, дисертантка зазначає, що у музикознавчому дослідженні рух від тексту до смислу виявляє єдину семантичну спрямованість всіх композиційних аспектів, доведених до словесно-понятійних визначень; з іншого боку, рух у бік тексту пов'язаний з констатацією семантичних функцій конкретних окремих прийомів і правил композиції, зосередженням на особливому «механізмі» музичного ігрового процесу і описі структурних його ознак. Саме такий шлях, за словами А. Фрасинюк, репрезентує властивості музики як поетики – тобто способу побудови художньої форми.

Важливим, на наш погляд (особливо для музикантів-виконавців), стає визначення дисертантки, що сприйняття музики пов'язане із різними формами існування звуку. Звукові елементи, які зустрічаються в реальності, і уявні – що призначені тільки для «ментального слуху», можуть доповнювати один одного, але також можуть бути суперечливими. Таким чином, їх

боротьба іноді збільшує напругу у сприйнятті музичної тканини та створює нові емоційно-концептуальні простори та форми співіснування звуків. В процесі інтерпретації, і виконавець, й слухач свідомо поглиблюються до композиторської ноосфери. Дана позиція підкріплюється іменами видатних виконавців творів М. Равеля, які саме відповідають цим вимогам. Це: піаністи М. Лонг, В. Перлмутер, П. Вітгінштейн, Р. Віньєс, П. де Лестанг, Г. Гровлез, Ж. Лельо, віолончеліст і композитор А. Казелла, скрипалька і музичний критик Е. Журдан-Моранж, співачки М. Грей і М. Жерар, балетмейстери і артисти балету В. Ніжинський, М. Фокін, А. Павлова, І. Рубінштейн.

Аналіз різних за жанрово-стильовими (концерт, соната, сонатина з одного боку; вокальні твори – з іншого) ознаками творів композитора дав можливість прийти до вагомих висновків. Так, характерними рисами стають: оригінальні способи реорганізації форми і переосмислення структури; неповторна музична мова і авторський стиль Равеля; сформоване безпрецедентне співвідношення значень і символів. Словами дисертантки, «функціонуючи у стильовій парадигмі неокласицизму, з властивими йому формульністю, ідеологією і риторикою, Равель у своєму переосмисленні жанрів і форм «вривається у Нову реальність» саме крізь призму свого авторського «Я», через дійові чинники свого індивідуального авторського стилю» (с. 179). З іншої сторони, равелівські вокальні мініатюри та вокальні цикли транслують драматургічні ідеї, які за своїм значенням набагато перевищують композиційно-часовий масштаб творів; саме вони дають можливість простежити тенденцію нібито узагальнення композиторів попередніх пошуків та ідей.

Таким чином, як зауважує А. Фрасинюк, діалог на рівні тексту здійснюється Равелем у формі *гри*, де стилістичні і жанрові аспекти виявляють унікальність значення його творчої особистості – як для сучасної йому епохи, так і в проекції майбутнього розвитку та становлення музичної європейської культури «нових часів».

Масштаб досліджуваної проблематики, складність та багатовекторність феномену викликає і деякі питання. Перше. На сторінці 151 у зв'язку з аналізом Сонатини Фа-дієз мінор, дисертантка виявляє «явний зв'язок із традиціями попереднього періоду романтизму, причому в першу чергу не з листовським романтизмом, а, скоріше, з шопенівським. Йдеться головним чином про фактуру», хотілось би пояснень, тому що традиційно вважається, що Равель продовжує саме листовські традиції щодо фактури і віртуозності.

Друге. Як зіставити Ваше ствердження про те, що мета композитора не може бути зведена до одного єдиного варіанту, а усвідомлюється як спектр можливостей, задається тільки у вигляді зони пошуку і з іншої сторони – бажання композитора, щоб виконавці точно виконували композиторський текст. Чи можна трактувати Вашу позицію так, що саме точне слідування композиторським виконавським знакам, як з одного боку, «обмежуючим» виконавську волю, з іншого – відкриває особливий смисловий простір для інтерпретації?

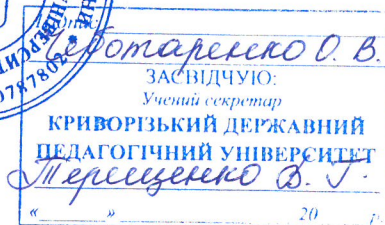
Третє. Як на Вашу думку, чи не надає оркестровка М. Равеля «Карнавалу» Р. Шумана тих рис казковості та специфічного тембрального колориту, що в якомусь сенсі, зменшує контраст та драматизм цієї музики?

Четверте. Ви звертаєте увагу на особливу роль звонності та колокольності в творах М. Равеля. Чи можна говорити про семантику або символіку звонності чи колокольності (наприклад, як в творчості С. Рахманінова)?

У цілому, треба визнати, що дане дослідження є цілісним та сучасним за методологічними засадами, оновленим за предметними ракурсами та аналітичним матеріалом, логічно витриманим, у повному обсязі вирішує всі поставлені завдання, що відбито у вагомих та змістовних висновках, тому цілком досягає обраної мети. Автореферат дисертації Фрасинюк А. Б. та публікації за темою дослідження відбивають її основний зміст, який дає підстави вважати, що робота повністю відповідає вимогам МОН України, а її

авторка Фрасинюк А. Б. заслугове присвоєння вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтвознавства,
інструментальної та хореографічної підготовки
Криворізького державного педагогічного
університету



О. В. Чеботаренко