

**Відгук**  
офіційного опонента на дисертацію  
**ФРАСИНЮК АНАСТАСІЇ БОРИСІВНИ**  
**«ГРА ЯК ДІАЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН У ТВОРЧОСТІ**  
**МОРІСА РАВЕЛЯ»**

представлену на здобуття наукового ступеня кандидата  
мистецтвознавства (доктора філософії)  
по спеціальності 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Вивчення творчості Моріса Равеля є такою надскладною задачею, що її можна вважати тестом на дослідницьку зрілість та справжній професіоналізм. Вражаюча кількість інтерпретацій творів композитора, а також значні відмінності наукових підходів до розуміння його музичної спадщини вимагають особливої чуйності та переконливості доказів власних позицій від кожного, хто обирає об'єктом рефлексій творчу постать Равеля. Саме такі цінні дослідницькі характеристики проявляє Фрасинюк Анастасія в представленій дисертації «Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля».

*Актуальність* роботи визначена і самостійною цінністю наукової концепції, і її практичним значенням для формування нових векторів інтерпретацій творів композитора. Одночасно обраний ракурс дослідження органічно вписується в контекст найбільш резонансних проблем гуманітарної науки XXI століття. В роботі переконливо доведено, що творчість Равеля відкриває нові можливості для «виявлення медіальних властивостей гри в музиці, що продовжує привертати увагу багатьох виконавців і дослідників, які сформували власне специфічне дискурсивне поле, що поєднує у собі вивчення символічності взаємовпливу творчого та особистого життя композитора» (с.2).

Викладені в дисертації аналітичні спостереження свідчать про зрілість і неординарну пластичність мислення дисертантки. Текст роботи поєднує виваженість понятійного апарату із яскравими поетичними характеристиками музики Равеля, що сповнені емоціями та живими почуттями; точність аналітичних суджень із багатовимірністю їх художньо-

естетичних та філософських тлумачень. Такий стиль викладу матеріалу відповідає стану сучасного музикознавства, яке вимагає оновлення «методологічних можливостей мистецтвознавчого пізнання» (О. Самойленко) та нових принципів суб'єктно-об'єктного спілкування. Саме таким зразком новітнього музикознавства можна вбачати представлену дисертацію.

Зазначена мета – «висвітлити явище стильової діалогічності у творчості Моріса Равеля та виявити ігрові чинники його симфонічної й фортепіанної поетики» (с.15) – повно та послідовно розкривається на всіх рівнях організації наукового дискурсу. Завдання роботи чітко окреслені, її структура має бездоганну логіку, а використання значного обсягу літератури (293 позиції) забезпечує *високий ступінь обґрунтованості наукових положень* та міцний методологічний фундамент, який утворюють «музикознавчі та філософські дослідження, присвячені ігровим тенденціям та явищу діалогу в культурі (зокрема музичній), а також текстологічний підхід в його широкому (культурологічному) і вузькому (музично-стилістичному) значенні» (с.16). Вони дозволяють застосувати для вирішення завдань дослідження компаративний, історіографічний, органологічний, семантичний і діалогічний музикознавчі підходи.

В роботі представлені всі необхідні етапи дослідження обраної теми. У розділі 1.1. «Гра як соціокультурний феномен: інтерпретативна парадигма» дисертантка демонструє вміння коректно і гнучко будувати діалог із авторитетними дослідниками – Кантом, Хейзінгою, Фінком, Дерріда, Бахтіним, Виготським та ін. Вона справедливо наголошує: «Пройшовши довгий шлях в історії соціо-філософського дискурсу, феномен гри поступово із суто естетичної категорії перетворюється на ментальну модель суб'єктивного світу індивіда, постаючи одним із головних проявів інтерактивності суб'єктів» (с.21).

Особливу увагу тут приділено концепції американського філософа, психолога і соціолога Джорджа Міда, який досліджує гру як соціокультурний феномен. Розглядаючи цей смисловий зріз функціонування гри, Фрасинюк Анастасія пише: «...згідно з концепцією символічного інтеракціонізму, особистість не може сформуватися поза суспільством: індивід, особистість завжди соціальні, тому потрібно по-перше сфокусуватися на *соціальній взаємодії*, а по друге – на *людському мисленні*. *Взаємодія*, або діалог, відбувається за допомогою символів (жесту, мови). У процесі взаємодії здійснюється не лише обмін діями, соціальними ролями та інформацією, а й становлення індивіда, повністю зумовленого соціальними функціями» (с.33). Така позиція підтверджує головну тезу дослідниці відносно того, що ігровий елемент притаманний «людській природі, формам і типам функціонування людського суспільства, усім проявам людської культури» (с.34).

В розділі 1.2. «Ігрові принципи в мистецтві: характеристика явища» викладено загальні положення розуміння феномену гри в аспекті відповідних принципів, категорій, форм та ідеалів мистецтва через звернення до теорій гри Гадамера, Геккеля, Нікітіної, Лосева, Виготського, а також фундаторів європейської естетичної системи Аристотеля та Платона. Тож, цілком підготовленим є розділ 1.3. «Світ музичної гри Моріса Равеля та тема дитинства як стилістична компонента равелівської музики», в якому викладені вище філософсько-культурні чинники та передумови гри екстраполюються в сферу музики одного з провідних репрезентантів французької культури ХІХ- першої третини ХХ ст.

Дисертантка цілком справедливо підкреслює: «Говорячи про стиль, мистецтво та відповідальність у контексті особистості Равеля, відзначимо факт *цілісності художнього світу* композитора, який часто стає прихованим за несподіваною парадоксальністю проявів його творчої свободи» (с.51). Аналізуючи причини виникнення такої парадоксальності, дослідниця талановито вибудовує власний шлях до розуміння її природи через

звернення до категорії гри і маркує творчість Равеля як «відкрити “антологію” дитинства» (с.52). Доцільні спостереження щодо сутності цього феномена доповнюються його «миттєвими» музичними відображеннями у творах Равеля – «Гра води», «Різдво іграшок», «Природні історії», «Моя Матінка Гуска».

Грунтове осмислення отримує в першому розділі і фортепіанний цикл «Дзеркала» (1.4. Гра відображень Моріса Равеля крізь фортепіанний цикл «Дзеркала»). Дуже вірним видається підхід Анастасії Фрасинюк до розуміння цього популярного твору композитора: «... природа відображення і полягає у створенні нового на тлі даного, що постійно повертається саме до себе, апелює до своєї «заданості», та ніби *«заграє»* до свого першоджерела. І тоді може виникати так званий «простір», де реалізується «гра відображень із реальними об'єктами»» (с.59). Таке блискуче формулювання дозволяє більш глибоко розуміти багатовекторні процеси, що визначають унікальність твору. Звідси – справедлива характеристика циклу «Дзеркала» як такого, що «по-перше – тонко *відображав* усе насичене життя «Апашей» як мистецького угруповання, а по-друге – розкривав особисте відношення Равеля до самої *idei* пошуку та створення нових смислів на межі перетину мистецтва у його різновидах, напрямках та категоріях» (с.61).

Подібне єднання всіх факторів народження та втілення музичного задуму композитора, осмислення їх у беззупинному процесі постійних ігрових відображень є свідченням ретельно відпрацьованої концепції дисертації, значного професійного досвіду авторки та, безсумнівно, її літературного обдарування. Слід підкреслити високий професійний рівень аналізу п'єс циклу. Влучні, поетичні висловлювання тонко передають зміст музичних прийомів засобами вербальної мови, забезпечуючи народження в процесі перекладу цінних нових смислів. Зокрема, відносно «Долини дзвонів» зазначено: «І дійсно, ефекту звукової анфілади сприяє багатоплановість, що використовується Равелем: оскільки перед нами п'ять

різних звукових напластувань. Равель застосовує ефект регістрових відгуків, які поширюються; на трилінійному нотоносці «повисають» нестійкі співзвуччя, основний тон яких прихований у фігураціях» (с.75-76).

В другому розділі роботи «ОРКЕСТРОВІ ДІАЛОГИ» МОРИСА РАВЕЛЯ» дисертантка звертається до значного шару творчої діяльності композитора – його оркестрових версій і власних, і чужих творів. Розглядаючи досвід створення композитором різних видів редакцій, Анастасія Фрасинюк справедливо вказує на «певну перехідність зі сфери моно – до сфери полі-інструментальності, із самого початку властиву авторським фортепіанним першоджерелам» (с.87), що приводить її до висновку єднання, неподільності фортепіанного і оркестрового принципів Равеля в «авторському творчому просторі» (с.87).

Справжньою родзинкою роботи видається фундаментальний аналіз оркестрової версії Равеля «Картинок з виставки» М. Мусоргського. Дисертантка розглядає його як «особливий прецедент діалогу» (с.83), «особистісно-композиторське дистанційоване спілкування Модеста Мусоргського і Моріса Равеля» (с.83) і оригінально формулює проблему, що буде спрямовувати її подальші наукові рефлексії: «...неможливо з абсолютною впевненістю стверджувати, що це є насправді: «розмова Равеля з Мусоргським», актуалізація комунікаційного посилу Мусоргського, або ж *діалог Равеля зі своїм власним стилем* крізь артефакт Мусоргського?» (с.83).

Підкреслимо, що такий підхід визначає гостру актуальність та новизну всіх викладених у другому розділі спостережень, адже (і це один із тих парадоксів, що супроводжують долю музики Равеля) до сьогодні не існує цілеспрямованого та масштабного дослідження одного з найбільш популярних творів композитора. Тож, представлені тонкі спостереження щодо смислу тембрових, динамічних, гармонічних, артикуляційних ті ін. музичних засобів, що були вжиті композитором, відкривають найбільш приховані шари мислення французького майстра. Зокрема, дуже вірною

видається одне з ключових положень розділу: «Равель оркеструє цикл, в цьому образі сягає неймовірної «картинності». Він наче «коментує» кожен рух, кожен примхливий думку цього «летючого хаосу». Але цей хаос – лише видимий, точніше – його атмосферу можна відчутти під час прослуховування. Тоді як у конструкції та побудові оркестровки у Равеля панує абсолютна ясність та виваженість» ( С.119).

У третьому розділі «ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, ВИКОНАВСТВО, ГРА» будується яскравий «калейдоскоп» функціонування ігрових чинників в контексті явища музично-виконавської інтерпретації, а також розглянуто їх взаємодію з такими філософсько-естетичними категоріями як текст, форма і стиль. Як учасники подібного діалогу інтерпретацій у творчості Равеля авторкою дисертації зазначені М. Лонг, В. Перлмутер, П. Вітгінштейн, Р. Віньєс, А. Казелла, Е. Журдан-Моранж, М. Грей і М. Жерар, В. Ніжинський, М. Фокін, А. Павлова, І. Рубінштейн. Саме вони, як підкреслює Анастасія Фрасинюк, «сприяли пошуку прихованих смислів і «таємних послань» (с. 146). Стислі «есеїстичні» міркування щодо особливостей виявлення ігрових чинників в музичній формі тут представлено відносно Сонати для скрипки №1 ля-мінор і №2 Соль-мажор, Сонатини для фортепіано, двох фортепіанних концертів, обраних вокальних мініатюр та вокальних циклів (параграфи 3.2, 3.3.).

*Висновки* чітко узагальнюють основні результати дослідження та підкреслюють логічність та виваженість його методологічних засад.

У опонента немає принципових зауважень до роботи. В дискусійній частині відгуку пропонуються певні уточнення та запитання.

1. Попри об'ємність списку використаних джерел, його доцільно було б доповнити дослідженнями циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського, зокрема, В. Валькової<sup>1</sup>, П. Волкової та П. Невської<sup>2</sup>. Це

---

<sup>1</sup> Валькова В.Б. На земле, в небесах и в преисподней. Музыкальные странствия в "Картиках с выставки" // Музыкальная академия. №2. 1999. с.138-144.

відкрило би додаткові лінії дотику-перетину художніх світів Мусоргського і Равеля та дозволило би уникнути помилкового судження на с.115: «Наступна п'єса-картинка під назвою «Два євреї: Гольденберг та Шмуль». Ця назва з'являється у редакції Павла Ламма (найдокладнішого редактора творів Модеста Мусоргського) і нічим не підтверджується у каталозі живописних першоджерел художника Гартмана. Фактично, аналізуючи рукописи, можна виявити, що це єдина картина, яка в автографі Мусоргського не має назви».

Саме рукопис, зокрема, факсиміле, показує, що Мусоргський використовує в назвах п'єс 6 різних мов, що стає надзвичайно важливою складовою виявлення загальної ідеї циклу. Шосту п'єсу композитор називає німецькою мовою "Samuel" Goldenberg und "Schmule", хоча у видавничій практиці більш поширеним, на жаль, став неоригінальний варіант «Два єврея, багатий і бідний».

2. На с.145 зауважується: «Неповторність мови Моріса Равеля як музичної, так і загальнолюдської, можна досить чітко простежити на сторінках його листів, ретельно зібраних та детально прокоментованих Рене Шалю. Равелю зовсім не притаманні явна відвертість та емоційні перебільшення; в листах (яких, до речі, не так вже й багато)....».

Підкреслимо, що незначна кількість листів, зібраних Рене Шалю, що є в російськомовному перекладі, далеко не вичерпують епістолярій композитора, який завжди активно листувався. Підтвердження цього бачимо в набагато більш об'ємному хрестоматійному зібранні листів О. Оренштейна чи найновішій збірці «Maurice Ravel. L'integrale. Correspondances (1895-1937)»<sup>3</sup>, якими теж можна було б доповнити список використаних джерел.

---

<sup>2</sup> Волкова П.С., Невская П.В. М.П. Мусоргский. «Картинки с выставки» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXVII междунар. науч.-практ. конф. № 8(27). – Новосибирск: СибАК, 2013.

<sup>3</sup> Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens / [réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein]. – Paris : Flammarion, 1989. – 626 p.; Maurice Ravel. L'integrale. Correspondances

3. На с.156 міститься вірне міркування відносно «Болеро», що стало «майже «символом» як імені композитора, так і назви самого твору» і яке «можна констатувати, з моменту свого виникнення має свою власну «особистість» і майже «живе власним життям». Цікаво було б почути більш розгорнутий коментар дисертантки відносно причин такої «щасливої долі» саме «Болеро».

4. На с.58 знаходимо жанрове визначення «Дитя і чари» як «одноактної опери-балету» (1924). Думається, що більш коректним є використання авторського визначення «Лірична фантазія», адже опера-балет в контексті французької культури має інші жанрові акценти. «Дитя і чари», безсумнівно, є зразком оперного твору ХХ ст., але в неповторному баченні Равеля. Слід виправити і дату створення - 1925.

Хотілося б уточнити також розуміння дисертанткою сутності концепції опери, яка є підсумком всього творчого шляху композитора і через численні ефектні стилістичні алюзії та глибоко приховану бездоганну логіку організації цього блискучого маскарадного шоу відтворює той справжній світ духовних цінностей, що був непорушною основою життя Равеля. Між тим ми читаємо: «Тут композитор повністю зливається із мисленням дитини – його страхами, очікуваннями, бажаннями, інтересами і фантазіями» (с.58). Чи можна прокоментувати більш детально цей феномен «мислення дитини»? Чи не виникає при такому погляді на Равеля, коли «Дитя – можливо і є формою самоідентифікації композитора» (там само), певного обмеження його складної дендістської натури, яка віддзеркалювала в унікальний спосіб протилежні художні тенденції епохи?

5. В назві твору Равеля *Ma mère l'Oye* - «Моя Матінка Гуска» - необхідно всі слова писати з великої літери (на с.56 зустрічаємо «Моя матуся гуска»), адже це зафіксоване у французькій літературі ім'я персонажа. Інші



варіанти українського перекладу («Матуся-Гуска» с.16) є більш далекими від французького оригіналу.

б. Звідки взяті відомості на с.70 відносно того, що п'єса «Човен в океані» була «оркестрована автором двічі, у 1906 та у 1926 роках»? Повторне звернення до обраного артефакту взагалі не було характерним для Равеля, а в офіційному каталозі всіх творів композитора М. Марна зазначено тільки оркестрова версія 1906 р. (до речі, втрачена).

Висловлені зауваження не впливають на загальну високу оцінку роботи, яка проявляє переконливість наукових позицій її авторки. Запропонована дисертація Анастасії Фрасинюк є цілком *самостійним дослідженням*, що відзначається оригінальністю і *новизною*. *Наукові публікації* за темою дисертації в повному обсязі відтворюють основні положення роботи і не мають порушень академічної доброчесності. Робота відповідає всім необхідним вимогам МОН України, а її авторка заслуговує присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії).

Доктор мистецтвознавства,  
професор, завідувач кафедри історії світової музики  
Національної музичної академії України  
ім. П. І. Чайковського

Жаркова В. Б.