

ВІДГУК

офіційного опонента
на дисертацію Ніколаєвської Юлії Вікторівни
**«МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ
ФЕНОМЕН (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.)»**,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня доктора
мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Сьогодні всі ми є свідками кардинально зміненого Світу, в глобалізованості якого вже ніхто не сумнівається. Світ раптом став вразливим і маленьким, а *комунікація* людства ще більш інтенсивною.

У зв'язку з революційними змінами в системі світової комунікації, виникненням нових електронних технологій наприкінці ХХ – початку ХХІ століття констатуємо появу й нових типів комунікантів-інтерпретаторів: айтішників, блогерів, інсайдерів, чат-ботів, ін., які кардинально змінили інформаційний простір навколо нас, перетворивши його на кіберпростір.

Отже, можна з впевненістю говорити про назрілу тривалу очікуваність, існування гострого запиту на глибинне дослідження саме з такою проблематикою.

Дисертація Ю. В. Ніколаєвської – *актуальна*, тому що сучасна і *сучасна* – тому що актуальна. Пріоритетність «Homo Interpretatus» як суб'єкта мистецтва для *новітньої* музики ХХ – початку ХХІ століття беззаперечна!¹

Інтерпретація і комунікація – це *екзистенційна* сутність людини! Відомий вислів «інтерпретується *все* та інтерпретують *всі*» можна доповнити: *комунікують всі; все, що інтерпретується, знаходиться в комунікативному просторі, всі, хто комунікують – інтерпретують.*

Велике «значення мистецтва інтерпретації та *домінування* Homo Interpretatus (Людини, що інтерпретує) у системі сучасної музичної комунікації» (с. 19 дис.) також є безперечним!

Робота Ю. В. Ніколаєвської змусила мене повернутися до своїх праць, зокрема монографії і докторської дисертації і заново критично оцінити

¹ Згадаймо хоча б мистецтво світового «модерн-акордеона» (остання третина ХХ – перше двадцятиріччя ХХІ ст.), в якому саме виконавці – модерн-баяністи/акордеоністи Світу виступають не тільки тлумачами найскладніших музичних текстів, а й головне – детермінантами творчої діяльності композиторів-симфоністів по створенню оригінальних тембро-сонорних композицій згідно концептуальним проектам артистів.

останні, бо вона співзвучна моїм шуканням. зокрема в комунікативній теорії музично-виконавського артистизму.

Найперше, що привертає увагу, – природна **«виконавсько-прагматична** спрямованість пропонованої теми, її безпосередня налаштованість на особистість *homo musicus* <...>» (с. 22 дис.). Це простежується і в монографії дослідниці. Серед настанов, що обумовлюють гіпотезу дослідження, на першому місці наступна: «Суб'єктом наукової рефлексії є виконавець, ідеалом якого є повнота буття музики, завжди сповнена живим звучанням» (мон., с. 20).

Духовно-творча діяльність людини в роботі мислиться **«принципово інтерпретувальною»** (с. 78 дис.). Авторка переконана (і опонент із цим повністю погоджується), що **«саме Homo Interpretatus є творцем нової сучасної музичної реальності»** (мон., с. 8).

Отже, перше і найважливіше – **головним героєм** без перебільшення захоплюючого дослідження Юлії Вікторівни стає **Людина-інтерпретатор**. Фундаментальною інтенцією її інтерпретувальної свідомості і мислення стає комунікативна стратегія, обумовлена видом музичної діяльності: створення музики, її виконання, слухання, музикознавче дослідження, музична критика.

З анотацій (дисертація і автореферат) видно, що дослідження **«присвячено обґрунтуванню теорії музичної комунікації»**, зумовлено **«необхідністю науково-теоретичного обґрунтування системного вияву інтерпретології як науки»** (мон., с. 9).

Претензія рецензованої роботи на **теорію** інтригує з самого початку по декільком причинам.

По-перше, мені як творцю музики та її інтерпретатору – артисту-митцю із власних суб'єктивних міркувань цікаво:

1. Чи всі, хто займаються в тій чи іншій мірі музичною діяльністю, підходять під визначення **«Homo Interpretatus»**? (тобто, а якщо хтось з них не створює в ніяких формах, за словами авторки, саме **«нової музичної реальності»**?) і чи всі **комунікативні стратегії** призводять до художньої інтерпретації?

2. Чи вірні **комунікативні стратегії** я обирав, коли просував мистецтво **«українського модерн-баяна»**, пропагуючи його від Європи до Америки?

3. Які нові права, яку **«міру інтерпретувальності»**, які **стратегії** я як артист-інтерпретатор завдяки даній теорії музичної комунікації маю (або мені надані) у виконанні музики інших авторів різних часів сьогодні в

найновітньому мистецтві у сучасній культурологічній ситуації з її панівним постнеокласичним художнім методом?

4. Що нового в авторській теорії Ю. В. Ніколаєвської в порівнянні з попередніми комунікативними теоріями, зокрема, моєю теорією виконавсько-артистичної комунікації?

5. Чи важлива для дослідницької *інтерпретативної стратегії* комунікативна якість текстів як своєрідних вербальних перекладів «виконавських творів²» – репрезентантів виконавських концепцій?

Як експерт, вбачаю своє завдання в тому, щоб підтвердити або спростувати створення Ю. В. Ніколаєвською такої теорії.

Одразу ж відмічаю надзвичайну захопленість жвавістю тексту дисертації, його «відкритістю» (Р. Барт). Маючи певний досвід знайомства і вивчення наукових текстів, стверджую: Юлія Ніколаєвська – талановитий музикознавець і представляє музикознавство дещо іншого типу, оскільки до її аналітики долучаються параметри, властиві «живому тексту» виконавця.

Вона вміло знаходить для втілення думки саме ті слова і терміни, які потрібні в певний момент, і, головне, текст її роботи є емоційним! Посилаючись на наукові праці О. Самойленко, зазначу, що останнє можливо лише тоді, коли «до предметної сфери дослідження долучається *почуттєва робота свідомості*, значення переживання як головного джерела смислу».

Думка про «верховенство інтерпретації як форми буття художньої свідомості» проходить червоною лінією скрізь все дослідження, яке має чітку органічну структуру. Кожний з чотирьох емких врівноважених розділів здійснює свою функцію в загальній стратегії дослідження.

Так, **Розділ перший** виконує фундаментальну засадничу функцію у ґрунтовному викладенні існуючої бази даних з теорії комунікації (в тому числі й музичної) та інтерпретації, її дискурс-аналізу, виявлення точок перетину комунікативістики, герменевтики й музикознавства.

Підтвердженням претензій дослідження авторки на трансдисциплінарний рівень вчення і запорукою успішності її наукових шукань стали філософські підстави, ідеї, а саме: генеруючий «інтерпретувальний розум» (Ф. Ніцше, В. Дільтей, Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Ж. Дерріда, ін.) та його стратегії як властивість та спрямованість процесу розуміння, здатного подолати обмеженість *лінійності* сприйняття» (дис., с. 111); діалог у культурі та «учасність» (М. Бахтін); «простір культури як простір *перевтілення*» (М. Мамардашвілі), ін.

² Визначення опонента.

Заради досягнення *мети* дослідження, а саме: «обґрунтування теорії музичної комунікації, зумовленої статусом Homo Interpretatus у мистецтві ХХ–ХХІ століть», Ю. Ніколаєвська ставить перед собою 6 завдань, з якими в підсумку блискуче справляється.

Враження переконливості, довіра авторці виникає завдяки її багаторічній практичній діяльності, яка завжди здійснюється нею разом із Музикою і в Музиці. Звідсіля і вже зазначена виконавсько-*прагматична* спрямованість теми дослідження, яке скероване на практику як критерій істини, а також, в першу чергу, на інтерпретатора, який виробляє своє особисте відношення до знаку, тобто *семантизує* знак.

З самого початку для мене було очевидним, що для збагнення логіки розгортання наукового викладу рецензованої роботи мають бути задіяні феноменологічний і когнітивний підходи до особистості *самої дослідниці*, вивчення її характеру і мислення.

Також важливим є розуміння інтерпретації як «*руху* від строго детермінованої й замкненої системи до усвідомлення її *відкритості, багаторівневості, невпинного саморуху*» (дис., с. 26), і «визнання провідної ролі суб'єкта творчості *людини-творця*, його свідомості, психології особистості» (с. 109), що спрацьовує як *когнітивна установка*, що, в свою чергу, тягне за собою за словами самої дисертантки «трансформацію наукового мислення, умовно кажучи **від** власне **тексту** <...> – **до людини**, яка *інтерпретує*, тобто, *творить, відчуває, переживає, осягає* нові смисли – словом, *пізнає*» (с. 110).

Звідсіля мабуть *оригінальність* та надзвичайна *легкість* абстрактно-логічного (дивергентного) мислення дисертантки та сам стиль викладення матеріалу – високий музикознавчий, когнітивний, який являє собою етичну єдність мислення та мови – *образного* та *раціонально логічного*» (О. Самойленко).

Оригінальність дослідження проявляється і в назвах окремих підрозділів (2.2.3; 2.2.4; 3.5; ін.), проявляється і в рефлексивному підході, коли авторка ніби сама собі задає питання і відповідає на них: «Чи має музична драматургія «театральне минуле»? Безумовно. Чи є іманентно-музичним феноменом? Так...» (с. 165 дис.).

Музикознавчий *стиль* Ю. Ніколаєвської відрізняється художністю і, якщо хочете – інтелігібельністю, лаконізмом і конкретністю викладення думок, формулювання дефініцій, положень, які виносяться на захист.

Як підтвердження – найважливіші і вагомі результати дослідження у першому розділі. Це основні концепти сучасної гуманітаристики, які впливають на теорію музичної комунікації: «”інтерпретативний метод” (підхід), постулюючий саме інтерпретувальну модель пояснення світу» і «”інтерпретувальне розуміння“ (interpretive understanding), що фіксує обов’язковість зв’язків будь-яких тверджень між собою» (дис., с. 61); висновок щодо *інтерпретативності*, яка стає «засадничим принципом сучасної методології гуманітарного знання» (дис., с. 62); методологічне зауваження щодо поняття «комунікативна стратегія», яка «відносно музичного мистецтва <...> вимагає специфізації», що «пов’язана з когнітивною настановою» (дис. с. 78); авторські визначення *інтерпретології* як науки, як форми музично-теоретичної діяльності і як музикознавчої дисципліни.

Дослідниця, характеризуючи сучасний стан культурної комунікації, звертає увагу на «народження специфічних *художніх мов*» та «скорочення дистанції між автором і адресатом *арт-послання*». Оскільки, як пише авторка, «комунікативна функція художнього твору залишається однією з найважливіших його характеристик: функція *повідомлення інформації* <...>» (дис. с. 70), зауважую, що мабуть доречно було б використати поряд, скажімо, з поняттям «музично-виконавське висловлювання» (Л. Опарик) також і поняття «*музичне повідомлення*» К. Єргієвої в якості інструментів дослідження.

Другий розділ являє собою «розробку» композиції дисертації, ключовим «гравцем» стає «Homo Interpretatus» та його творчі інтенції, а саме – *комунікативні стратегії*, перелік різновидів яких авторка подає на с. 127 дисертації, кожна з яких має «свою внутрішню типологію», «суб’єкти відносин» та свою «ціннісну орієнтацію». Головним завданням цього розділу дослідниця вважає визначення основних понять, що «структурують рівні пізнання, та засадничі методи через обґрунтування образу Homo interpretatus та його стратегій як основних концептів» (дис., с. 115).

Заради практичного підтвердження розробленої типології комунікативних стратегій дослідниця залучає композиції авторів: П. Булеза, М. Кагеля, Дж Кейджа, Дж. Лігеті, ін., творчість яких за духом є дуже близькою мені як *митцю*.

Саме в сучасній і *новій* музиці, завдяки в тому числі й «відкритій» якості тексту (У. Еко), горизонти ігрової *інтерпретативно-комунікативної творчості* артиста розширюються до безмежності.

В означеному в дисертації музичному часопросторі ми дійсно стаємо свідками появи творів, які «*безпосередньо і, головне, безперервно, творяться виконавцем*» (дис., с. 127).

Тому однією з найважливіших у сучасному музичному мистецтві, як на мій погляд, є зазначена Ю. Ніколаєвською «*стратегія гри*».

Зауважу, що серед основних учасників комунікативної системи *стратегія гри* є інтенцією саме виконавця-артиста, а не композитора (за рідкісним виключенням, коли ми говоримо про феномен експірації³), і не глядача-слухача – споживача, який сприймає музику, дивлячись і слухаючи, і, насамкінець, безумовно і не кабінетного комп'ютерного дослідника-музикознавця.

Важливим вважаю порівняльний аналіз методів дослідження представників академічного музикознавства з його традиційними підходами (зокрема, текстуальним) і новітніх стратегій (когнітивної і моделюючої), які сповідують *вчені* – *homines interpretatuses*. Принципова різниця, на думку дослідниці, полягає в націленості останніх на «когнітивну цінність аналізованого твору», на виявлення «єдності світоосягнення і смислопородження у найрізноманітніших художників», на *евристичність*. Та головне – сама особистість дослідника з його можливостями «осягнення» музики.

У всій роботі Ю. Ніколаєвська притримується певної тактики: спочатку *background* явища (традиції його розуміння у музикознавстві), потім власна гіпотеза, настанова, нова дефініція, що виходить із загальної концепції пропонованого дослідження музичної комунікації як *інтерпретативного феномена*, та підтвердження музичними прикладами.

Детальніше зупинюсь на важливих, на мій погляд, фрагментах роботи. У підрозділі 2.2.1. «Музичне формотворення: інтерпретувальний сенс відкритої та виконавської форм» викладено позицію авторки щодо *форми* як музичної універсалії та процесу формотворення. Вона пише: «Предмет нашого дослідницького інтересу – потенційність музичної форми в *інтерпретативній парадигмі*» (дис., с. 135).

Завдяки саме такій настанові з'являється оригінальна перспективна дефініція: «*музична форма* є процесом суб'єктного творення *Номо Interpretatus*, результатом *інтерпретувального мислення*» (с. 137 дис.) та

³ Мою особисту зацікавленість викликала так звана «особиста стратегія» – «медитативна» (авторсько-виконавська – *I. С.*) на прикладі виконання В. Сильвестровим власних творів «слабкого стилю», зокрема, багателей (с. 129 дис.).

відбувається обґрунтування дослідницею інтерпретувального смислу концепту «виконавська форма⁴».

Мені імponує і авторське визначення «відкритої форми» як «спеціальної комунікативної стратегії, принципово націленої на виконавську ініціативу...» (с. 139), що повністю корелює із вже зазначеним мистецтвом «модерн-акордеона», а також і позиція щодо *музичної фактури*, яка стає і «засобом перетворення простору» і «детермінантом комунікативних процесів».

Виокремлений авторкою «принцип нелінійності, що проникає в процес виконання», проілюстрований численними музичними прикладами (посилання на youtube⁵), в тому числі й нової музики, і головне – іменами сучасних виконавців, їх детально проаналізованими інтерпретаціями, датованими 2000–ими роками.

Не залишаючи на останок, відмічу, що весь текст дисертації буквально просякнутий Музикою, що суттєво відрізняє його від деяких, що зустрілися на моєму опонентському шляху, сфокусованих на опосередкованому підході, коли безпосередню чуттєвість, чуйність до музики часто замінюють абстрактні побудови «дослідників-музикознавців», які не екзистенціують в мистецтві.

У підрозділі 2.2.5 «Семантика музичного мовлення» мою увагу привернуло намагання дослідниці «вийти на новий рівень когнації» у дослідженні проблеми відмінності між *знаком* і *символом* у музиці. Звернення авторки до цієї проблеми, а також до проблематики філософії музики було очікуваним і неминучим. Адже будь-який музичний твір – це своєрідний семіотичний об'єкт.

Дійсно, «не будь-який знак може бути символом» (П. Рікер⁶). Безумовно і те, що семантика *музичного мовлення* актуальна перш за все для Homo Musicus-Artifex, оскільки чи не головним завданням виконавця є *особистісне означення* і *смыслопородження* в процесі *гри-інтонування*, а символи і є «інструментом цього механізму» (дис., с. 174).

Авторка відстоює існування трьох вимірів символу в музиці: «художнього», «фізичного» і «метафізичного» в їх органічній єдності та визначає їх *когнітивні рівні* (первісний, психологічний та метафізичний). І знову ж таки в рамках представленої теорії музичної комунікації пропонує оригінальну дефініцію «*музичного символу*», який розуміється як «динамічна

⁴ В роботах рецензента розробляється поняття «живої емоційно-енергетичної виконавської форми».

⁵ Велими затребуваний комунікативний ресурс для представників музичного мистецтва.

⁶ П. Рікер: «Символ дає їжу для розуму». «Символічний смисл створюється всередині буквального смислу...».

структура», яка оживає завдяки «втіленню в музиці процесу переживання смислу Я-свідомістю Homo Interpretatus» (с. 175).

Вкрай важливим в практичному сенсі вважаю розділ **2.3 «Виконавська інтерпретологія»** з установкою на те, що «всі аналітичні інструменти спрямовані на дослідження Людини, що інтерпретує (Homo Interpretatus)» (дис., с. 179–180).

Дослідниця послідовно розкриває сутність *виконавської інтерпретології* через вкрай важливі для виконавця-творця концепти: «звуковий образ інструменту», «виконавський хронотоп», «виконавська поетика», «виконавський стиль» і «виконавські стратегії».

Рухаючись в руслі обраної тактики (відштовхування від бекграундів), дослідниця пропонує цілу низку *понять* як «інструментів» (*usus instrumentalis*) аналізу *артистичної творчості*, без яких Музика як така унеможливлена і, більш того (і це треба усвідомлювати!) унеможливлений предмет обговорення і дослідження для музикознавства як такий. Це і «звучний образ», і «звукоінтонований образ», і б. ін.

Цікаво, що палітра інструментарію (*звучні образи інструментів*) представлена в дисертації дуже різноманітно і не обмежується загальноновизнаними класичними інструментами. Як приклад, *звучний впізнаваний образ* бандури народного артиста України Р. Гриньківа⁷.

Дозволю собі деякі критичні коментарі по ходу. В досить важливій розробці *виконавської поетики* до «топонімів – виконавських засобів втілення звукообразу», перелічених авторкою, безумовно слід було б додати: *аплікатуру, культуру музично-ігрових рухів, туше, мікродинаміку*, ін.

І знову ж таки дослідниця підкріплює свої теоретичні сентенції порівняльним аналізом виконавських концепцій М. Ростроповича та Йо-йо-ма стосовно віолончельного концерту Р. Шумана з метою виявлення різних виконавських поетик.

Стосовно *виконавського хронотопу* відмічу, що він ніколи не збігається з авторським, навіть у випадку авторського виконання. Він безпосередньо залежить від *жанрово-комунікативної творчої ситуації* виконання і «внутрішнього часу» артиста.

Повністю погоджуюсь з авторкою в тому, що «*виконавський стиль* становить *вищий рівень* виконавської *поетики*, складає ентелехію його діяльності як Homo interpretatus» (с. 196 дис.) та його авторським

⁷ Авторка пише: «Впізнаваний звук бандури Р. Гриньківа характеризується такими рисами: твори на цьому інструменті звучать прозоро, майже «безтілесно» (с. 187 дис.).

визначенням: «Стиль⁸ *Homo Interpretatus* є усталеною системою *впізнаваних* рис творчості, в якій зафіксовано індивідуально-психологічні особливості, світоспоглядальні принципи особистості, що пізнається в умовах комунікації як спосіб її буття» (с. 197 дис.), яке дуже близьке по суті визначенню рецензента.

Нарешті, у підрозділі 2.3.5 «Виконавські стратегії», не дивлячись на складність класифікації, дослідниця робить спробу визначити деякі з них: *«актуалізуюча», стратегія направляюча*, що спрямовує виконавські засоби на інтерпретацію твору в межах нової стильової системи, *темброве переінтонування*, залучаючи приклади сучасного музикування на гітарі, мандоліні, балалайці, б. ін. інструментах, демонструючи величезне тембросонорне надбання людства – арсенал музичних інструментів як знарядь духовності.

Про вагомість Другого розділу свідчать і досить «важкі» (рос. – *увесистые*) висновки (на 9 с.), оздоблені таблицями і *генеральними* дефініціями: «*Homo interpretatus*», музичного твору, «комунікативних стратегій», «комунікативного стилю», «когнітивного стилю» і, головне, – «теорії музичної комунікації»!

Розділ 3 цілком присвячений творцям музики: композиторам і виконавцям, аналізам їх комунікативних стратегій і стильових вимірів цих стратегій. На перший погляд, вибір Імен здається випадковим, але гадаю, що об'єднуючим началом є мабуть смакові установки-інтенції авторки, її причетність до багатьох прем'єр у якості організатора і ведучої різноманітних музичних проєктів, природна прихильність до Харківської композиторської і виконавської шкіл.

Скажу так, завдячуючи дисертації Юлії Вікторівни я став активним *глядачем-слухачем* численних фестивалів і концертів у відео форматі, які переконливо підтверджують теоретичні викладки дослідниці.

В заключному, **Четвертому Розділі** дослідниця поглиблює розробку декількох типологічних стратегій: *ідіоетнічної, стильової конвергенції та дивергенції, реконструкції, стратегії контонації, «активної» слухацької стратегії*, ін., формулюючи відповідні дефініції.

⁸ І. Єрґієв: «Артистичний виконавський стиль – це «фізіономічна єдність» («художня єдність» за С. Скребковим) характеру *діяльності-гри* музиканта-виконавця, обумовлена відповідною до його «образу світу», а також і соціонічного типу (психологічного), музичним мисленням та комунікативною сценічною художньою технікою – артистично-смісловуою конфігурацією вираження образно-художнього змісту музичних творів відповідних історичних музичних стилів.

Вражає зразковий інтерпретативний аналіз творів Е. Блоха «Нігун» для скрипки («титального єврейського інструмента» за Ю. В. Ніколаєвською) і рапсодії для віолончелі та симфонічного оркестру «Schelomo» як прикладів ідіоетнічної стратегії, ментальних рис єврейської культури і, взагалі, – особисту концепцію та інтерпретацію Е. Блохом того, чим має бути єврейська музика.

Гостра проблема опрацьовується в підрозділі 4.3 «Стратегія реконструкції та її сучасні моделі». Так звана *автентична виконавська стратегія* вбачає своїм завданням найбільш адекватне відтворення «звукообразу віддаленої у часі музичної епохи». Авторка прослідковує різні шляхи вирішення цієї проблеми. Підкуповує ретельний порівняльний аналіз засобів виразності гри на сучасних і старовинних інструментах. Але виникає філософське питання: «А чи можна увійти в одну річку двічі»? Мабуть, ні. Тому зараз замість «охоронної» і набуває обертів так звана «*актуалізуюча автентична виконавська стратегія*» з її діалектичним підходом до вирішення складної інтерпретативно-комунікативної проблеми.

У підрозділі 4.7 «Контонанція як стратегія сучасної музичної творчості (в системі композитор-виконавець-слухач)» авторка наводить слушні приклади *контонанційної композиторської і виконавської стратегії* саме сучасної музичної творчості. Зокрема, це відомий твір Дж. Кейджа «4' 33"».

Цікаво, що виконавська контонанційна стратегія, яка полягає в «організації мовчання⁹», а саме, – вміння «тримати паузу» (висхідна і кінцева точки музики) встає своєрідним парадоксальним «надзавданням» артиста, адже досягти повної слухацької тиші в концертному залі неможливо.

Не зупиняючись детально на решті стратегій, викладених у підрозділах 4.5; 4.6; 4.7; 4.8, зазначу: здається, що дослідниця могла б і не зупинятися на дев'ятому різновиді – «стратегії в междіалектному просторі»), а продовжувати і продовжувати ряд стратегій: *психологічна стратегія, ноетична стратегія, іронічна, скетч-стратегія, катарсична і гедоністична стратегії*, і т. д. і т. п., адже мистецтво музики, кількість її жанрово-стильових версій та інтерпретативно-комунікативних властивостей нескінченна.

⁹ У. Еко у своїй доповіді на конгресі Італійської семіотичної асоціації у 2009 році («Глянець і мовчання»/«Тексти з нагоди») називав «повернення до мовчання» однією з етичних і семіотичних проблем і закликав «вивчити функції мовчання в різних типах комунікації».

У генеральних Висновках авторка підсумовує і закріплює у стислому вигляді основні результати свого плідного дослідження відповідно вирішеним завданням і положенням, винесеним на захист.

Показниками **інноваційних здобутків** рецензованого дослідження є *оновлення* поняттєвого апарату (когнітивний органон) музикознавства низкою авторських визначень, як наприклад: «*Homo Interpretatus*» як центральний елемент системи наукового опису; *інтерпретології* – науки, форми музично-теоретичної діяльності і музикознавчої дисципліни; «*інтерпретувального стилю*» як прояву «*характеру*»¹⁰ діяльності *Homo interpretatus*, «*інтерпретувальної стратегії*»; типологія комунікативних стратегій; нове змістовне наповнення концептів «*контнація*» і «*комунікативна стратегія*», власне і визначення останньої у широкому і вузькому значеннях; оригінальні характеристики «*стратегії комунікативної творчості*», «*виконавської стратегії*», розвиток ідеї «*виконавської форми*», визначення останньої, її розуміння як своєрідного «зустрічного тексту»; оригінальна дефініція *фактури* як «багатовимірної топонімічної системи координат композиторсько-виконавсько-слухацького часопростору», а в Новітній музиці – детермінанта комунікації і «засобу перетворення простору»; музичної драматургії «*як процесу подолання латентності*»; «*буття-можливості*» для виконавця, яке «не існує», а *виникає* в процесі інтонування, що «в реальному часі звучання відкриває для слухача латентні смисли», б. ін., що є найкращим показником виконання обов'язкової формалізованої норми саме докторського дослідження.

Відмічаю багато *перспективних ідей* для подальшого вивчення, таких як: багатоукладність комунікативного простору у фізичному, художньому і духовному вимірах; оригінальна розробка теорії *музичного часу*, який розуміється як «зміна моментів різноманітних типів сприйняття», як «час заповнений, єдність “переживаного” і “уявлюваного”», як «освоєння *багатовимірного простору*»; ідеї *нелінійності* музичної структури, ін.

На с. 82 дисертації «проскочила» цікава думка стосовно народження в «межах семіотичної картини світу» так званих «*виконавських типологій* (виконавських *амплуа*)». На мій погляд, це дуже перспективна «ниточка», за яку авторка могла б потягнути.

Плідним внеском в практичну теорію музичної комунікації вважаю *музикознавчо-інтерпретативні* аналізи творів сучасної музики, зокрема

¹⁰ Мається на увазі мабуть саме «продуктивний *характер*» за класифікацією Е. Фромма. Тобто реалізація інтерпретативних здібностей творчої людини з найвищою метою – максимально повного розкриття вродженого *творчого* потенціалу.

харківських композиторів: «Perpetum mobile» В. Птушкіна (1993) і В. Мужчиля (2008)¹¹ та «Metamorphoses» (1993) І. Гайденка, ін.

Надзвичайна цікавість, насиченість ідеями і проста складність дослідження викликає нестерпне бажання перейти до дискусійної частини відгуку.

Моя особиста позиція по відношенню до будь-яких дисертацій: у музикознавчому дослідженні треба виходити з глибинної іманентної сутності Музики, буття якої відбувається лише у грі-інтерпретації **артиста**.

Тому, відштовхуючись від цієї рецензентської настанови, хотілося б уточнити деякі, на мій погляд дискусійні моменти.

Зауваження:

1. В переліку типів комунікативних стратегій можливо позначити «виконавську» як «виконавсько-артистичну», а «слухацьку» як «глядацько-слухацьку» саме з урахуванням тенденцій практикуму Найновітнього (в тому числі й виконавського) музичного мистецтва, «кардинальну зміну комунікативної ситуації» в культурі.

2. Інколи не зовсім зрозуміло про кого під «маскою» «**Homo Interpretatus**» йдеться. Так, наприклад, на сторінці 137 дисертації треба здогадатися, що мабуть мова йде перш за все про композитора («смерть автора», за В. Мартиновим). А іноді, як на сторінках 163, 167, 170 в системі «композитор-виконавець-слухач-дослідник» четвертий елемент замінюється на «інтерпретатора», і тоді, мабуть треба вважати інтерпретатором саме дослідника.

3. Достатньо спірним є твердження: «кінцева версія твору виникає тільки завдячуючи слухацькій інтерпретації» (с. 137 дис). По-перше, після концерту зазвичай публіка, ділячись враженнями (інтерпретуючи *подію*), обговорює *артиста* та його інтерпретацію («виконавський твір» за І. Єргієвим), а по-друге, – не «кінцевою» інтерпретацією може бути й критична стаття музикознавця, в якій інтерпретуються і гра-інтерпретація артиста і реакція публіки на його виступ, тому що може бути стаття іншого дослідника з критикою першого.

4. Іноді авторка вдається до зайвої категоричності суджень, як то: «З філософії, феноменології, екзистенціалізму та герменевтики *зникають* спроби осягнути сутність часу із співвіднесенням його з вічністю» (с. 156);

¹¹Твір «Вічний рух» – приклад перформансу – написаний для хору з використанням світла, дій артистів хору та жонглера.

категоричне судження «*вчений-homo interpretatus – завжди нададресат*» (в діалозі між композитором та слухачем) є доволі спірним, хіба що авторка вважає дослідника-музикознавця вищим Абсолютом, Богом. До того ж в діалозі між композитором і глядачем-слухачем є обов'язковий *третій* – артист!

5. Поняття «*подієвість*», або «принципова подієвість» відносно Музики як мистецтва на мій погляд варто застосовувати в більшій мірі до виконавця-артиста (диригента, режисера), який має і, головне, – вміє цю подієвість створювати (*подієвий акт, подієва гра-інтерпретація*¹²).

6. Надзвичайно лаконічні висновки окремих підрозділів (2.2.1; 2.2.6; 4.4, ін.).

7. Авторці не вдалося уникнути дрібних текстових описок і стилістичних неточностей: замість *антопологічних* (с. 72 дис.), мало б бути *антропологічних*; *вини-кає* (с.121); *нон класика* (с. 142) треба писати разом; «в *Новітній музиці*» (с. 153); «*ідіоентична стратегія*» (с. 300); «в *аспекті* (?) *піанісімо*» (с.122), які можна виправити.

Питання:

1. Чому у визначенні *теорії музичної комунікації* зафіксовано виключно «зміну парадигми *музикознавчої свідомості*» (дис. с. 5, 213) з огляду на те, що за визначенням самої дослідниці «**Homo Interpretatus**» є «**сумарним образом людини**», у **розмаїтті її функцій: «композитор-виконавець-слухач-дослідник»?**

2. Дослідниця ставить завдання «змоделювати *структуру інтерпретології*» і виконує його, розробляє «*структуру музичної комунікації*», і пише про «принциповість і аксіоматику *комунікативного простору* як потенційної (незамкненої) та нелінійної *структури*» (с. 390 дис.). А чи можна структурувати комунікативний простір за умови, що він незамкнений?

3. Як у Вашій теорії підпорядковуються поняття: «комунікативна стратегія» і «інтерпретувальна стратегія»?

4. Чому Ви вважаєте, що *автокомунікація «Я–Я»* рефлексуючого типу відбувається тільки в просторі, а не в часі?

¹² Для того, щоб розрізнити теоретика і артиста (їх типи мислення) треба звернутися, наприклад, до рефлексивної філософії Ж. Набера (в інтерпретації П. Рікера), а саме, до функції *Cogitio* – мислення, що передбачає *об'єктивність і творчу свідомість* (акт), пов'язану з специфічною психомоторною здібністю здійснювати творчий акт – вільний акт гри.

5. У визначенні теорії музичної комунікації Ви використовуєте поняття *синергії*. Як на Ваш погляд феномен синергії проявляється у «Homo Interpretatus» – виконавця-артиста в його стратегії гри?

6. Чи розрізняєте Ви специфіку інтерпретувального мислення композитора, артиста, слухача, дослідника з огляду на те, що у визначенні «Homo Interpretatus» спираєтесь на теорію І. Земцовського?

7. Кого Ви все ж вважаєте пріоритетнішим: Homo Interpretatus – artifex – musicorum auctor (артиста – творця музики), тобто «Homo Ludens» чи Homo musicologist-researcher (дослідника-музиколога), тобто Homo Qui non ludere (людини, яка в більшості не готова грати-інтонувати на сцені)?

8. Як Ви тлумачите поняття «*універсум* Homo musicus» (дис., с. 120)?

В процесі вивчення і аналізу тексту дисертації я відчув неабияку авторську *особистісну рефлексивну* зацікавленість, обумовлену специфікою власної професійної діяльності у дослідженні заявленої проблеми, що є найкращим шляхом до омріяної об'єктивності будь-якого дослідника на відміну від помилкової відстороненості та опосередкованості.

Саме *особистісна рефлексія* в Рікерівському її розумінні, «як присвоєння зусилля бути і бажання бути за допомогою *творінь*, які свідчать про це зусилля і про це бажання...» проявляється в рецензованій роботі. Саме в такому разі «рефлексія і прибігає до інтерпретації». І оскільки Ю. Ніколаєвська сама і є «Homo Interpretatus», вона і створила теорію музичної комунікації як рефлексивно-інтерпретативну, демонструючи продуктивний сенс своєї особистої екзистенції.

Ефективності дослідження сприяла доцільно обрана методологія, в якій певні базові теоретичні інтердисциплінарні підходи і методи дійсно задіяні і працюють, а не вказані формально. Зокрема це стосується методу моделювання, експліцитного підходу; обрання «*дієвого*» *аналітичного інструментарію*, як то: «комунікативна стратегія», «музичний час і простір», «музичне формотворення», ін.

Істинність дослідження Ю. Ніколаєвської не тільки переконує, а й говорячи словами св. Августина, «пахне» і «чіпає».

Головне надбання дослідження – це власне створення теорії музичної комунікації (визначення з формулюванням її функцій), яка задовольняє принципам науковості, серед яких: емпірична практика, факти, систематика логічно взаємопов'язаних тверджень, підпорядкованість і діалектичний взаємозв'язок її сегментів – низки нових понять як елементів цілого, і, що

дуже важливо – виконання обов'язкових функцій: пояснювальної, синтезуючої, прогностичної.

Робота безумовно глибинна і цілісна, має великі перспективи, буде вивчатися і цитуватися.

В практичному сенсі авторська теорія музичної комунікації Ю. Ніколаєвської може слугувати базисною моделлю для інтерпретативного аналізу сучасної композиторської і виконавської (будь-якої спеціалізації) творчості на новому методологічному рівні, адекватно розкриваючи секрет успішності провідних митців на «особистісному» (Е. Фромм) мистецькому ринку.

Дослідження підкуповує ясністю, гуманістичністю, логічністю, емоційністю і музичністю, художністю тексту.

Основні концепційні положення підкріплені і проілюстровані численними музичними прикладами.

Отже, я, як творець музики і артист-митець на свої головні питання, висунуті на початку рецензії, отримав всі відповіді.

На моє глибоке переконання, дисертація Ю. В. Ніколаєвської зафіксувала великий шлях *вітчизняної* музикології (зокрема, інтерпретології) від перших пошукових, можливо й «революційних» кроків 70-их років минулого століття (Н. Корихалова) до інтерпретології як системи.

Користуючись філософськими роздумами самої дисертантки стосовно Музики: «<...> символічний *над-текст* дозволяє визначити міру конструктивних ідей, яка *не дає музиці стати чистою математикою*, а дозволяє знайти власний метафізичний вимір», засвідчую, що дослідниці вдалося створити власний «над-текст» діалектико-метафізичного виміру!

Автореферат відбиває загальну концепцію дисертації, зміст та її основні положення в сконцентрованому вигляді в належній формі. Наукові статті вирішують проблематику дисертації в окремих аспектах згідно обраної теми. Матеріали дослідження апробовані в концертній та педагогічній практиці дисертанта, на наукових конференціях.

З огляду на все вищевикладене. беззаперечну актуальність і новизну роботи, її теоретичну і практичну вагомість, вважаю, що рецензована дисертація **«Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.)»**, подана до захисту, є самостійним, оригінальним і завершеним дослідженням, відповідає за всіма своїми показниками і по суті вимогам ДАК МОН України

до докторських дисертацій з мистецтвознавства, а її автор Юлія Вікторівна Ніколаєвська заслуговує на присудження наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
народний артист України,
професор кафедри
народних інструментів
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової


Сергієв І. Д.

Підпис *Сергієв І. Д.*
Засвідчую: *Масей*
Нач. відділу кадрів *Масей*

