

ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Ивачевой Дарины Андреевны «Семантика театральности и формы ее проявления в фортепианном искусстве XIX - XX веков» на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение)

Изучение проблемы смысловой организации музыкального текста продолжает оставаться в центре исследовательского внимания. Одним из перспективных и безусловно актуальных направлений следует признать изучение смыслового потенциала музыки в аспекте взаимодействия различных видов искусства, интеграции в музыку приемов и форм иного художественного опыта. Такой подход в современном музыкознании стал одним из результативных для понимания интрамузыкальной семантики – одной из наиболее сложных для изучения областей музыкальной семантики, в которой ведется поиск глубинных смыслопорождающих кодов музыкального искусства. Исследование процессов интеграции в музыку межвидового художественного опыта позволяет обнаруживать единые для различных видов искусства принципы формообразования, приемы и языковые средства как особые коды, приближающие нас к пониманию глубинных имманентных музыкальных смыслов. Подобные формы взаимодействия видов искусства и результат их межвидовой интеграции в работах современных ученых получили определение межвидовых эстетических характеристик. Изучение театральности как одной из таких форм на современном этапе развития музыкальной науки не потеряло своей актуальности.

Автор представленного исследования Ивачева Д.А. обращается к проблеме театральности в музыкальном искусстве – на первый взгляд, одной из наиболее изученных в музыкознании. Однако избираемый ею аспект исследования – осмысление процессов и результатов интеграции театрального художественного опыта в произведениях фортепианной музыки (не-театральных, обладающих своей спецификой) и выход на проблему театральности в исполнительском искусстве – позволяют говорить об **актуальности** решаемых в диссертации проблем. Необходимость и своевременность обращения к ним обусловлена и современной музыкально-художественной практикой, в которой «театральное» как принцип все активнее проникает и в композиторское, и в исполнительское творчество, что требует серьезного научного анализа.

Автор диссертации фокусирует свое внимание на рассмотрении только одного из векторов проявления театральности в инструментальной музыке – внутренней театральности, сознательно оставляя в стороне современные

формы перформативной практики в фортепианном искусстве, вовлекающие явные, «внешние» театральные компоненты. **Ценность и значимость** данной работы видится в выявлении комплекса семантических моделей театральности в инструментальной (в частности, фортепианной) музыке - знаков, символов, художественных приемов, в которых проявляются имманентные качества и атрибутивные признаки театрального искусства, способные репрезентироваться и в музыкальном художественном опыте. Указанная цель работы, успешно и убедительно достигаемая в исследовании, реализуется на различном музыкальном материале. И хотя автор работы сознательно ограничивает объект исследования («фортепианные произведения с ярким проявлением театральности»), а также избирательно подходит к выбору композиторов, тяготеющих к проявлению театральности (Дж.Россини, С.Прокофьев, Р.Щедрин, Л.Десятников), полученные результаты и сделанные выводы могут быть применены к самому широкому спектру музыкально-инструментального творчества.

О **научной новизне** исследования свидетельствует, на наш взгляд, универсальность выводов о семантике театральности за рамками музыкально-театрального творчества, благодаря чему впервые в музыковедении они были экстраполированы на жанры фортепианной музыки, что позволило автору рассмотреть семантику театральности в ее наиболее «чистом» виде. Новизной обладает и результат исследования эволюционных изменений проявления театральности в фортепианной музыке двух последних столетий – от наиболее характерных, демонстрирующих «видимую», явную связь с музыкально-театральными жанрами (парафраза и фантазия на оперные темы, программная миниатюра музыкального романтизм, в которой ярко проявляются «следы» эстетической программы романтизма о синтезе искусств) – к «невидимым», неочевидным, глубинным формам проявления театральности в композиторском опыте второй половины XX века. Особо необходимо отметить и новизну в исследовании связей между композиторским текстом, в котором фиксируется результат «воздействия театральных приемов на индивидуальность музыкального языка автора, и его исполнительской интерпретацией в аспекте театральности. Такой подход позволяет говорить не только о теоретической, но и о практической значимости осуществленного исследования.

О **достоверности его результатов** свидетельствует опора на апробированные временем и научной практикой искусствоведческие концепции, связанные с проблемой изучения межвидового художественного опыта в музыке и, шире, в системе искусства. Также критерием достоверности в работе стало широкое жанровое поле фортепианной сольной миниатюры,

обращение к творчеству композиторов разных музыкальных стилей, репрезентативность привлекаемого для анализа музыкального материала, демонстрирующего как общие принципы, так и индивидуальные формы их претворения.

Междисциплинарный подход в **методологии исследования** обусловлен выбором центральной проблемы, интегрирующим научный опыт философии, культурологии, музыковедения, театроведения и других областей научного знания. А реализованный в данной работе синтез музыковедческих и структурно-семиотических методов анализа музыкального произведения как текста следует признать результативным для исследования проблемы смысловой организации музыкального текста и его восприятия.

Структура диссертационного исследования в целом выстроена логично. Первая глава является теоретической базой диссертации и посвящена анализу феномена театральности как некоей универсальной характеристики искусства, отражающей способность системы искусств к межвидовому взаимодействию, но несущей атрибутивные признаки театрального опыта. Перед автором стоит сложная задача: стремясь дать исчерпывающее определение театральности, он стремится охватить все сферы проявления театральности в культуре (1-й параграф) и рассмотреть театральность как универсальный формообразующий принцип и семантический кодовый комплекс, способный проявлять себя вне театра. На наш взгляд, столь широкая панорама и углубленный экскурс в историю культуры – очень трудоемкий и насыщенный фактами – несколько отклоняет от цели. Скрупулезность такого экскурса вызывает уважение, поскольку стремится представить разные грани проявления театральности в культуре, искусстве, психологии восприятия, семиотике, однако долго не позволяет понять авторскую позицию в отношении данного понятия. Театральность в панораме научных подходов и творческого опыта предстает и как особое свойство художественного мышления, и как феномен культуры, и как знаковая система (с.26 диссертации), и как межвидовая эстетическая характеристика, и как особое качество театрального текста. И все это, безусловно, справедливо. Однако центральная задача работы - выявление семантики театральности в нетеатральных формах музыкального искусства - прячется за обилием материала и исследовательских позиций. Подобное легко исправить, если разделить второй параграф на два самостоятельных, педалируя центральную проблему исследования даже на уровне оглавления. Тем более, что в самой работе теоретическое обоснование способов и форм проявления театральности в музыке раскрыты глубоко и всесторонне. Продолжая анализ логики исследования, позволим упомянуть еще одно наше предложение о

выделении заключительного параграфа исследования в самостоятельную главу, поскольку проявление признаков театральности в исполнительском искусстве пианиста - важнейшее научное положение работы, обладающее несомненной новизной и требующее отдельного контекстуального рассмотрения. Следующие две главы убедительно демонстрируют методологический потенциал теоретических положений работы. Представленные в них аналитические наблюдения за музыкальным смыслообразованием сделаны грамотно, доказательно, но ярко и выразительно, без потери образно-эмоциональной составляющей научного изложения. Во второй главе на материале фортепианной музыки романтической эпохи анализируются семантические знаки театральности, представленные на различных музыкально-композиционных уровнях - интонационно-тематическом, жанровом, темброфактурном, формообразующем, драматургическом, смысловом, контекстуальном и исполнительском. Отметим и собственные яркие впечатления от «открытия для себя» фортепианной музыки Россини в по-настоящему интересных аналитических этюдах. Заключительная глава исследования, посвященная рассмотрению театральности как ведущего принципа музыкального мышления в фортепианном искусстве XX века - наиболее насыщенная меткими наблюдениями, глубокими музыковедческими анализами, ярким музыкальным материалом. Здесь впервые в работе четко дифференцированы признаки театральности в художественном мышлении композитора, кодирующего знаки театральности в музыкальном тексте, и исполнителя, который должен уметь «читать», декодировать эти знаки, реализуя, вместе с тем, в исполнительском процессе и свои знаки театральности, адресованные слушателям. К сожалению, в списке литературы мы не нашли труды М.Сабининой, чьи научные положения могут быть полезны в свете предпринятого исследования. В частности, мы имеем ввиду ее размышления о композиторской режиссуре, содержащиеся в работах об оперном творчестве Мусоргского и Прокофьева, которая, на наш взгляд, является ярким проявлением межвидового художественного опыта в музыке и может быть экстраполирована на фортепианное искусство.

Основные положения исследования изложены в 8 публикациях, в том числе 5 напечатаны в рецензируемых ВАК изданиях. Работа написана хорошим академическим языком, грамотно оформлена, включает значительное число нотных примеров, в целом исчерпывающий список литературы. В качестве замечания упомянем порой небрежную пунктуацию, что, однако, не влияет на положительное впечатление о работе. Особо отметим выводы и обобщения, завершающие каждый параграф работы, - удивительно

емкие, безупречно убедительные, скрепляющие логику научного повествования и апеллирующие к теоретическим положениям 1-й главы. **Автореферат** полностью соответствует содержанию диссертации и включает все необходимые разделы.

По мнению оппонента, достоинства представляемой к защите работы несомненны, а перспективы значительны. Предлагается ответить на следующие вопросы (точнее, вопрос один, но он «многоэтапный»):

1. В современной концертной музыкально-исполнительской практике, в том числе фортепианной, нередко используются мультимедийные технологии (видеоряд на экране-баннере, активную, действенную световую партитуру, сценические реквизиты, грим и костюмы, др.). *Вы можете отнести подобные формы режиссерского и исполнительского творчества к проявлению театральности в музыкальном искусстве* (с учетом того, что авторы этих музыкальных произведений – представители академической музыкальной традиции последних трех веков - не предусматривали при их исполнении привлечение театральных приемов)? (Попутно отметим, что в данном случае мы не имеем ввиду те формы проявления внешней театральности, которые вы отнесли в перфомансам, хэпенингам, инструментальному театру и др, т.е. те музыкальные опусы, авторы которых на этапе сочинения сознательно программировали полноценный художественный синтез при их восприятии).

2. Если ответ положительный, то по каким критериям следует, на Ваш взгляд, оценивать художественный результат такого синтеза? Данный вопрос опирается на высказанную в тексте диссертации следующую мысль: «визуализация музыкального материала для слушателя открывает еще один канал восприятия, помогая раскрывать те смыслы, которые заложены в звуковой, именно музыкальной составляющей» (с.176). Всегда ли это так? Не перекрываются ли порой аудиальные каналы восприятия в случаях привлечения неорганичной или навязчивой визуальной компоненты?

3. Если ответ отрицательный, то возможно ли тогда рассматривать «видимое и слышимое» в таких концертных программах как синтетический художественный текст, «работающий» по законам музыкально-театрального искусства – как результат взаимодействия разных видов искусства, как целостный художественный текст, имеющий самостоятельные ряды (визуальный, музыкальный, иногда хореографический и другие)?

По сути, заданные вопросы напрямую касаются проблемы соотношения внешней и внутренней театральности в исполнительском процессе пианиста. Должна ли внутренняя (скрытая) театральность композиторского текста стать мериллом внешней театральности в игре пианиста? Всегда ли высокая степень театральности в исполнительской манере пианиста помогает раскрыть смысловой потенциал произведения?

Вышеизложенное позволяет сделать вывод, что диссертационное исследование Ивачевой Дарины Андреевны «Семантика театральности и формы ее проявления в фортепианном искусстве XIX - XX веков» вносит ценный вклад в разработку актуальных проблем музыкознания, связанных с изучением истории музыки, теории фортепианного исполнительства, теории музыкального содержания. Исследование обладает актуальностью и убедительностью, достоверностью научных выводов и научной новизной, имеет практическую и теоретическую значимость. Работа полностью соответствует критериям пп. 9-11, 13, 14 Положения о присуждении ученых степеней (утв. Постановлением Правительства № 842 от 24.09.2013 г., в ред. от 11.09.2021 г.). Автореферат диссертации, как и публикации, в том числе помещенные в изданиях, включенных в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, ученой степени доктора наук», адекватно и в полной мере отражают основные положения исследования. Автор диссертации, Ивачева Дарина Андреевна, заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения
высшего образования «Хабаровский
государственный институт культуры»

Лысенко Светлана Юрьевна



5 сентября 2022 года

Контактная информация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
образования «Хабаровский государственный институт культуры»
Министерства культуры Российской Федерации
Адрес организации: 680045, г. Хабаровск, ул. Краснореченская. д. 112
Телефон: 8(4212) 56-33-75, 56-33-06 (факс)
e-mail организации: hgiik@pochta.ru
веб-сайт организации: <http://hgiik.ru>
e-mail личный: lsy773@mail.ru



Подпись Лысенко С.Ю.
заверяю.
Главный специалист
по персоналу Лысенко С.Ю.