

ОТЗЫВ
официального оппонента на диссертацию
Юлии Руслановны Перетокиной
«Творчество Ю.С. Каспарова: к проблеме взаимодействия
поэтического и музыкального текста»,
представленную на соискание учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство

Изучение художественного наследия современников — задача трудная, но и благодарная. Трудная — поскольку отсутствует необходимая историческая дистанция, позволяющая апеллировать к устоявшимся и потому заведомо более объективным оценкам и суждениям. Благодарная — ибо предоставляет возможность живого общения, контакта с автором, что потенциально увеличивает результативность исследования, придавая аналитическим изысканиям и итоговым выводам статус авторизованных интерпретаций. Ценность научной работы возрастает многократно, если объектом изучения, как в данном случае, становится творчество одного из наиболее ярких композиторов постсоветского пространства, отмеченное редким качеством взаимопроникновения *ratio* и *emotio*, паритетным соотношением точного расчёта и интуиции.

О Юрии Каспарове написано немного. Существующая разрозненная, большей частью фрагментарная информация, касающаяся отдельных произведений или отдельных сторон творческого метода композитора, не позволяет сформировать целостное представление об эволюции его идей, композиционной системе, особенностях авторского языка. Именно поэтому каждый новый вклад в *каспариану* (использую это словообразование по аналогии с *булезиадой* — термином, всё чаще употребляемым в литературе о Булесе) становится очередным «кирпичиком» будущего «здания» монографии о композиторе. В этом смысле диссертация Ю.Р. Перетокиной обладает несомненной **научной новизной и актуальностью** — в российском музыковедении это первое исследование композиции Юрия Каспарова в аспекте взаимодействия поэтического и музыкального текстов, исследование кропотливое, внимательное к деталям, содержащее аргументированные выводы и обобщения.

Автор диссертации обладает необходимыми в исследовательской работе навыками и умениями, используя различные подходы — дифференцированно-описательный, системно- и сравнительно-аналитический, — а также принципы семиотики, исторического, контекстного и структурного анализа, что позволяет полноценно представить изучаемый материал. Исследуя художественно-стилевые особенности поэтических текстов в их проекции на музыку, Ю.Р. Перетокина последовательно рассматривает семантический, формообразующий, интонационно-драматургический и жанровый критерии, дополняя этот список категорией музыкального пространства. Такой системный подход вкупе с разнообразием применённых аналитических методик помогает выстроить иерархию уровней корреляции вербального и невербального, а значит, в какой-то степени пролить свет на процесс композиционного смыслостроительства, его алгоритм и составляющие. Предложенная аналитическая схема составляет первый и главный аспект **теоретической значимости работы**. В ряду других отмечу безусловный вклад диссертантки в комплексное изучение вопроса соотношения музыки и слова (и прежде всего, в аспекте семантики), факт уточнения терминологического аппарата музыковедения (в том числе с помощью введения и разработки понятия *генеральный символ-прообраз*), основополагающий для диссертации в целом принцип движения от общего к частному (от гипотезы к доказательству) с последующим обратным движением в сторону итогового обобщения и чёткое формулирование теоретически значимых выводов в конце каждой из глав и в Заключении.

Выносимый на защиту текст имеет и **практическую ценность**: впервые в научный обиход вводится объёмный корпус музыкальных произведений, прежде не являвшихся объектом внимания музыковедов, — четыре камерно-вокальные, три ансамблево-хоровые и две театрально-сценические партитуры, за небольшим исключением репрезентирующие всё наследие Юрия Каспарова, так или иначе связанное со словом. В связи с этим возникает вопрос по поводу отсутствия в списке анализируемых опусов камерно-ансамблевого сочинения «Три басни Жана Лафонтена» для бас-баритона и инструментального ансамбля (1997), рассмотрение которого в контексте общей проблематики на данный момент исчерпало бы исследуемую жанровую сферу творчества композитора.

На мой взгляд, особого внимания заслуживает третья глава диссертации, посвящённая символике музыкальных текстов Каспарова. Автор предлагает типологию музыкальных символов, представленную четырьмя областями-компонентами: это генеральный символ-прообраз (раздел 3.1), под которым понимается некое структурное образование, центральный элемент, воплощающий ведущий образ или ведущую идею сочинения, музыкально-риторические фигуры с исторически устойчивой семантикой (раздел 3.2), лейтмотив-символ (раздел 3.3) и жанр (Глава 4). И здесь, с учётом возможного продолжения исследовательской работы в этом направлении, я бы внесла два предложения:

— расширить данную систему за счёт введения и разработки понятия *музыкального жеста*, актуального для изучения ряда музыкальных стилей второй половины XX века (и в том числе — стиля Юрия Каспарова) и отражающего проблематику современного музыкознания¹;

— развить концепцию генерального символа-прообраза на материале изучения особенностей серийного письма Каспарова. К сожалению, задачи исследования не предполагали специального экскурса в эту область композиционной техники композитора. Но, думается, разговор об индивидуальной разработке двенадцатитонового метода, основанной на выведении ротаций исходного серийного ряда с их последующими мутациями, послужил бы на пользу идее.

В свою очередь, обращение к методике прекомпозиционной работы Каспарова выводит на размышление и вопросы по поводу корректности используемой в диссертации терминологии:

1. возможно, с учётом специфики двенадцатитоновой техники композитора, при создании композиции избегающего темоподобной повторяемости серийных рядов, оперирующего не столько серийным инвариантом, сколько комплексом производных от него образований, трактующего понятие ряда достаточно свободно — вплоть до растворения серийной структуры в свободной разработке элементов серийного модуса, уместнее говорить не о додекафонии как таковой, а о развитии

¹ См., в частности, научные тексты профессора Техасского Университета Р. Хаттена, в отечественном музыкознании — статьи профессора кафедры аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных Т.В. Цареградской.

данного композиционно-технического метода в условиях постдодекафонного мышления, в контексте сонорной гармонии (во всяком случае, такая трактовка актуальна в отношении музыкального языка камерной кантаты «Ангел катастроф»). Аналогично тому, как булезовский метод высотной мультипликации мы рассматриваем в русле развития постсериальной техники;

2. на с. 112 в разделе о моноопере «Nevermore» есть ссылка на «неортодоксальные ряды серии» — что имеется в виду?

3. на сс. 113 и 173 возникает впечатление — по всей вероятности, ложное, — что автор в определённом смысле противопоставляет додекафонию двенадцатитоновости: «в качестве генерального символа-прообраза в партитурах композитора выступает центральный элемент сочинения: серийный ряд (в условиях додекафонии), созвучие (в технике центрального созвучия), интонация-зерно (в двенадцатитоновой системе)». Однако додекафония — это одна из разновидностей двенадцатитоновости. Очевидно, имеются в виду серийная (додекафония) и несериальная версии двенадцатитоновой звуковой системы, что должно быть специально оговорено.

Решая заявленные во Введении задачи, Ю.Р. Перетокина попутно сообщает множество сведений — как из области гуманитарного знания, так и из сферы точных наук, — тем самым воссоздавая историческую ретроспективу и контекст бытования жанра, явления, темы, образа. Как следствие, в сознании читающего постоянно возникают некие виртуальные «коридоры», по которым мысль при желании может выйти к новой теме, новой проблеме. Всё это свидетельствует о большом потенциале исследования, ценность которого — и в том, что сделано, но и в том, что *не* сделано, как ни парадоксально это звучит. Аналитические процедуры, разработанные при описании вокально-инструментальных сочинений, после определённой адаптации и корректировки применимы и к области автономной, не связанной со словом музыки, в языке которой скрыты свои механизмы и процессы смыслопорождения. «Читать» тайные «тексты» и искать дополнительные коннотации в жанре «чистой» музыки, безусловно, труднее, но тем интереснее находить неявные соответствия или достраивать типологию символов — как, например, при анализе музыкального текста композиции «Символы Пикассо» для 12 исполнителей, в которой композитор ищет звуковые (я бы уточнила — музыкально-жестовые) аналоги элементам

живописи. Необходимым инструментом в подобной деятельности по «дешифровке кодов» часто оказывается интертекстуальный анализ. Фрагменты текста диссертации, содержащие его элементы, с моей точки зрения, заслуживают особой оценки, ибо работают на перспективу дальнейшего исследования. Таковы, например, страницы, посвящённые композициям «Effet de nuit», где автор проводит параллели между образами живописи Фр. Гойи и поэтическими строками П. Верлена (раздел 2.5) — с одной стороны, техникой письма испанского мастера и эффектом «подвижного сумрака», характеризующим качество музыкальной ткани сочинения Каспарова, — с другой (с. 153-155). По сути весь раздел о фигурах музыкальной риторики в партитурах композитора (3.2) также представляет своего рода интертекстуальную «экспликацию» внемusical образности.

Помимо изложенных выше замечаний и предложений, на которые автор может отреагировать выборочно и по желанию, хочу задать вопрос об исторической преемственности, связывающей творческую индивидуальность и художественную позицию Юрия Каспарова с европейской музыкальной культурой. На с. 4 диссертации говорится о том, что творчество композитора, «представляющее собой оригинальный синтез традиций прошлого и новаторских идей настоящего, развивается в русле художественно-стилистических процессов современной эпохи»; в дальнейшем неоднократно подчёркиваются аналитизм мышления Каспарова, роль в его музыке символики, программности, приоритет романтической и постромантической поэзии, значение темброфактуры как одной из координат художественного пространства произведения и т.д. Мой вопрос звучит так: на Ваш взгляд, наследником какой или каких музыкальных традиций (помимо стилевого влияния Э. Денисова, о котором Вы пишете) является композитор Каспаров?

Резюмируя, отмечу, что диссертация Ю.Р. Перетокиной представляет собой основательное исследование малоизученной области творчества Юрия Каспарова, что является значительным вкладом в теоретическое освоение отечественной композиторской школы. Не вызывают сомнения новизна материала, обоснованность задач и самостоятельность их решения. Выводы диссертантки опираются на скрупулезное изучение нотного и словесного текста рассматриваемых сочинений, на широкий круг исследовательской литературы, внушительный список которой (255 наименований), а также перечень нотных источников (68 позиций), схем (17

позиций), рисунков (13 позиций) и Приложений (3) обеспечивают **достоверность результатов** исследования.

Автореферат и публикации автора общим числом 11, в том числе 4 — в рекомендованных ВАК РФ изданиях, отражают положения исследования, которое соответствует критериям, установленным п. 9 Постановления о присуждении учёных степеней от 24 сентября 2013 года № 842, и требованиям ВАК, предъявляемым к кандидатской диссертации. Ю.Р. Перетоккина безусловно достойна присвоения ей учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Марианна Сергеевна Высоцкая,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры современной музыки
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

22.11.2016

125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6
Телефон: 8 (495) 629-96-59, 8 (495) 627-72-60
Факс: 8 (495) 690-22-73
e-mail: rectorat@mosconsv.ru
<http://www.mosconsv.ru/>
e-mail личный: anna_mari@mail.ru

М.С. Высоцкой
Игорь Н. В. Серова