

ВІДГУК ОПОНЕНТА
на монографію О.А.Овсяннікової-Трель
**«"Нова простота" як системний жанрово-стильовий
феномен у сучасному мистецтві»**,
представлену на здобуття наукового ступеня доктора
мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03

Назва теми дослідження у зв'язку з її формулюванням та обраним матеріалом відразу «провокує» зацікавленого фахівця як на *пафос* (на кшталт, дисертація, що обговорюється – відкриття *нового* Слова про музику), так і на трюїзми¹ в оцінках зробленого О.А. Овсянніковою-Трель. І сама авторка віртуозно ними користується, вводячи в дискурс музикознавчого обговорення явища «нової простоти» опозицію «нове-складне» («нова простота» обертається «новою складністю» на с. 385).

Відразу констатую, що авторка дуже цікавої монографії, що написана гарним стилем, є талановитим представником молоді генерачії одеської наукової школи. Читання монографії та автореферату було досить «простою» справою, тому що стиль мислення авторки та науковий виклад тексту – ясний, точний, блискучий, щільний, піднесений за рахунок закоханості в свою тему, концептосферу якої здобувачка безмежно розширила до *нових* предметностей (розділ 4 «Предметні конотації поняття «нова простота» як смислові інтенції композиторської творчості»).

Будемо розбиратися, яким чином до цього поставитися традиційно мислячому музикознавцю, і яку користь (прагматичну і педагогічно-когнітивну) може мати поява цього наукового трактату для пересічного музиканта, викладача чи аспіранта? Адже, ми знаємо, що академічна наука має бути «точкою опори», завдяки чому можна (при бажанні) «перекинути світ» усталеної наукової думки на складні питання та виклики буття культури Новітнього часу, від яких залежить власне мистецтво та науковий рівень його осмислення в суспільстві.

Почну з методологічного питання, що обумовлене симбіозом ключових слів в темі:

«нова простота» як система = феномен = жанр = стиль

Саме в цій формулі обґрунтовується проблемна ситуація. Для опонента колізія полягає саме в трактуванні феномену як системного об'єкту. **Чи може феномен** (взагалі і такий, що **ще** не отримав історичного завершення) **бути системою?** І чи наявні ознаки системної якості в тих творах, які авторка сама вважає належними до *різних* національних та жанрово-стильових контекстів?

¹ Порівняємо: народна мудрість «Простота гірше крадія»; біблійне «будьте простими, як діти»; «Божественна простота – синонімічне ім'я Бога» (з «Містичного богослов'я» В. Лосського).

Складність виникає **завжди**, коли йдеться про сучасну композиторську творчість, яка не є «замкненою» системою і не існує «домовленостей» музикознавчих оцінок (по-перше). По-друге, слід зважати на «гетерофонію» глобалізаційного руху культури та мистецтва, що позначений антропологічним поворотом до духовних законів культури (зафіксованих в корпусах текстів богословів та існуючою практикою музично-співочих традицій різних конфесій).

Також слід брати до уваги багатоукладний устрій явища «нової простоти» (з одного боку) та концепції, що його означає через поняття, які ще не є методологічно усталеними (з іншого). Тож пані Олександра робить спробу унаочнити одне з мистецьких явищ музичної культури ХХ століття – «нова простота» – через теоретичне моделювання і обґрунтування його стильової специфіки. І якщо Ю. Холопов (с.84) позначив би пошукуване явище як «зміну естетичної парадигми» (концепт 90-х рр. ХХ ст.), то наша авторка сміливо йде далі та випрацьовує «*нову оптику*» аналітичного бачення ХХІ століття, відповідну когнітивно-інтерпретативному мисленню сучасної гуманітаристики. І тому на сторінках монографії знаходять своє місце і зустрічаються в *симпозіумі музикознавчої метасвідомості «міждисциплінарність»* німецького соціолога В. Лепеньєса (с.78) і Ерос Платона в трактуванні О. Лосєва, і навіть «зіркові» кінорежисери (О. Сокуров, П. Соррентіно), і «ноетичний вимір культури» О. Самойленко (с.7), до речі, яку дисертантка найбільш охоче цитує, і коли полемізує з П. Поспєловим стосовно *Minimal art* (с.162-163), і багато інших «гіперпосилань» на інтенції культурної самосвідомості ХХ століття. Найбільш сміливе з них – визначення «простоти як чуттєвого образу Божественної сутності» (с. 384). Все це, і ще багато чого неназваного мною зараз, що є «всередині» «кита» (=тексту), на думку його авторки, **вирує саме навколо «нової простоти»** або поруч з нею, складаючи *нову реальність* науки про музику.

Якщо порахувати кількість визначень базового поняття теоретичної моделі О. А. Овсяннікової-Трель, то їх буде майже стільки, скільки у Б. Асаф'єва його концепту «інтонація» (17). Назву найбільш значимі:

- «нова простота» – стильовий маркер композиторської творчості (с.5);
- явище «нової простоти» – це стильова (cis!) категорія та *актуальна тенденція* розвитку сучасного музичного мистецтва (з анотації на обкладинці с.4);
- «нова простота» як *симбіотичний феномен*, що репрезентує *магістральний вектор* розвитку сучасної композиторської творчості (там само);

- визначення «нової простоти» як «*симбіотичної стильової тенденції*» розвитку академічного музичного мистецтва...» (с.282);
- «нова простота» як смислова інтенція композиторської творчості (с.214 з назви Розділу 4).

Помітивши певну тавтологічність у комбінаториці слів та сенсів, зробимо висновок.

Отже, у представленій концепції слід розрізнити явище композиторської практики ХХ-ХХІ століть та систему теоретичних уявлень про нього. Явище «нової простоти» дійсно є актуальним для багатьох митців різних «географічних і національно-культурних ландшафтів», але воно є *не стільки системним, скільки контекстуальним*, кожного разу в конкретному композиторському стилі унікально-феноменальним (про що свідчить і вибір ключового слова-підмета в темі). Як не є системою й інші мовно-стильові явища музичної культури ХХ століття, що отримали певні «музикознавчі ярлики» (неофольклоризм, неокласицизм, або «темброва поліфонія», «інструментальний театр»).

ОДНАК система як структурна якість «спрацювала» у теоретичній моделі О.А.Овсяннікової-Трель, в якій присутні ознаки системи (за І.А.Котляревським):

- *ієрархічність* предметних та смислових інтенцій композиторської творчості;
- художня *цілісність*, що складається з взаємообумовленості елементів і складових семіозису в музичний твір;
- *комунікативна прагматика* (спілкування та розуміння);
- наявність *методологічної спрямованості*, яка має бути обумовленою різними світоглядними чинниками).

Тому не викликає сумнівів результативність авторського пошуку та розв'язання мети та комплексу завдань, які окреслили актуальність теми та новизну постановки проблеми, ідей та висновків дослідження. І тому не можна заперечувати доцільність появу в назві теми монографії концепту «система» та системності як критерію дослідження предмету, що переслідувало опонента при першому знайомстві з текстом як недоведений («темний») смисл.

Тепер про розширення музикознавчої свідомості при проясненні змістовних сенсів «нової простоти». Ясна річ, що здобувачка мислить контекстуально, не зациклюючись на «американському ґрунті». (Наприклад, 4 завдання «охарактеризувати творчі інтенції індивідуально-композиторських версій “нової простоти” у просторі радянського/пострадянського мистецтва»). Авторку монографії цікавлять

культурні паралелі і «меридіани» (як загальні, так і національні; як структурно-мовні, так і жанрово-стилістичні). Порівнявши структурні назви розділів та підрозділів, цей аспект з'ясування проблеми слід віднести до позитивної частини відгуку,. Кульмінацією логіки моделювання концепції О.А.Овсяннікової-Трель є залучення до матеріалу дослідження кіномистецтва, яка могла бути першовитоком теоретичної концепції (на це є свої причини). Цей розділ є «родзинкою»: він найбільш виважений за стилістикою наукового мислення, безумовною складністю, блиском «модуляцій» в предметну мову і матеріал іншого мистецтва, з його досить далекими від музикознавства конотаціями.

Одним з «меридіанів» проблемної зони дослідження є питання співвідношення та перетини «нової простоти» з суміжними явищами історико-стильових процесів композиторської практики відповідного періоду. Зокрема, мене цікавлять генетичні зв'язки «nova musica sacra» та можливі впливи на «нову простоту» православної співочої традиції (особливо митців пострадянської доби). Так, геніальні творіння пізнього Г.Свиридова (хоровий цикл «*Песнопений и молитв*» і вокальний цикл «Петербург») містить ознаки «нової простоти» (наприклад, «патернізація» елементів гармонічного мислення, ритмо-мелодійних будов), пов'язані саме з іманентно-жанровими властивостями неакадемічної традиції церковного співу. Якщо «прояснення стилю» відбувалося шляхом залучення музичного словника православної співочої традиції (наприкінці 70-90-х років у творчості радянських класиків Г. Свиридова (Три хори до п'єси О.Толстого «Цар Федір Іоанович»), Р. Щедріна («Зачарований янгол») і вісімдесятників А. Шнітке (Хоровий концерт на вірші Нарекаці), А. Пярта, А. Караманова, Г. Дмитрієва та ін.), то чи можна цей пласт творчості академічних митців вважати також передумовою «нової простоти»?

Постає питання: чи можна віднести «nova musica sacra» до «нової простоти», а Свиридова вважати російським мінімалістом? До речі, у цих митців відбулася світоглядна метанойя, яку шановна здобувачка вважає типовою ознакою «нової простоти». Хотілося б «прояснити» оцей момент народження «нової простоти» в офіційному фарватері академічної музики? Може є й інші його передвісники в музиці через інших «агентів впливу» («третій пласт», рок-музика, етногурти), в яких легко розпізнати спільні елементи інтонаційного словника «нової простоти».

В цілому концепція **О.А.Овсяннікової-Трель** є результатом історичного мислення авторки (з одного боку) та (з іншого) – розлогого діалогу музикознавців з гуманітаріями стосовно долі музики та її творців межі тисячоліть. Звідси тяжіння п.Олександрі до дискусійності та її «зняття»

через діалог з авторитетами – композиторами та їх словом (див. 2.2 «Композитор як автор вербальних текстів» та 2.3 «Авторське композиторське слово»). Втім, якщо культуротворчі параметри стильових явищ «нової простоти» в тексті монографії прояснені, то аналітики мені трошки не вистачило. А це надало б вагомості задля підтвердження стильового статусу зразків «нової простоти», хоча б на матеріалі творів українських авторів, оскільки вони ще не стали хрестоматійними зразками (накшталт, техніки письма, структурних, фактурних, тематичних прийомів).

Автореферат відповідає тексту монографії та основним публікаціям.

Дискусійне поле. 1) На останній сторінці №388 монографії є метафоричний вислів «середовище існування дослідника». Розшифруйте його зміст стосовно Вашого особистісного «досвіду існування» в радянсько/пострадянському звучному Універсумі «живих текстів культури» українських міст (Одеси, Львова, Києва). Які твори надихнули вашу дослідницьку уяву до масштабів докторської дисертації? Чи дійсно національно-творчий часопростір й досі містить ще «закриті сенси» «нової простоти»? І, нарешті, чи є «нова простота» єдиним стратегічним напрямом системного типу в контексті українського мистецтва постсекулярної доби?

2) Розвійте опонентський сумнів стосовно *ролі жанрової парадигми у складі феномену «нової простоти»*. Думаю, що це *явище більш мовно-стильове*, а відтак – *поліжанрове*. А може воно взагалі **поза жанром**, оскільки в його сутнісній основі лежать складні світоглядні механізми та мотивації, а не умови комунікації чи виконавські чинники (склад, тип інструментарію). До того ж, кількісно міркування «про жанр» значно менше (лише один підрозділ 4.4 «Жанрово-комунікативний модус...») у порівнянні з категорією «стиль».

3) Наступне питання спровоковано обговоренням компенсаторної функції в музиці «нової простоти» (підрозділ 4.4). Пізній стиль багатьох метрів радянського симфонізму (Прокоф'єва, Шостаковича, Хачатуряна) музикознавці часто пов'язували з «просвітленням», *новою* якістю музики через спрощення «складності» композиторської мови. **Чи притаманна «новій простоті» як системному феномену внутрішня динаміка?** Про константи Ви пишете, а про класичну парадигму музичної драматургії твору (яку ніхто не відміняв) — **ні!** То ж, *чи є у творах представників «нової простоти» «світло в кінці тунелю»*, як наприклад, в останній Альтовій сонаті Д. Шостаковича? Яким є драматургічний шлях «нової простоти» до фінальної ентелехії, що неодмінно присутня у всіх історичних стилях (бароко, класицизм, романтизм, а також в духовній реальності літургій, всенощних і навіть реквіємів)?

Підсумовуючи, зробимо остаточне узагальнення стосовно відповідності наданої концепції сучасним вимогам, які висуваються МОН України до докторських дисертацій. Вважаю, що монографія є завершеним, самостійним дослідженням *автороцентричного типу*, в якому наявні усі необхідні критерії академічного наукового мислення: історизм і широта матеріалу; новітня методологія сучасної гуманітаристики, досконала структура, літературно красива мова. Викладені положення містять наукову та практичну новизну і можуть бути задіяними в якості матеріалів для навчального процесу (бакалаврів, магістрів, аспірантів) мистецьких вишів України. Тож **Олександра Андріївна Овсяннікова-Трель** заслуговує на присудження наукового ступеня «доктор мистецтвознавства» за спеціальністю «17.00.03 – музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
завідувач кафедри інтерпретології
та аналізу музики Харківського
національного університету мистецтв
імені І.П.Котляревського, професор

Л.В.ШАПОВАЛОВА



Підпис *Л.В. Шаповалова*
ЗАСВІДЧУЮ
Нач. загального відділу ХНУМ
22.09.2021 р. Підпис *[Signature]*