

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Єременка Євгена Вікторовича
«НОВІ ХУДОЖНІ РЕАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ»,

представлену до захисту на здобуття ступеня доктора філософії за
спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю концептуального переосмислення термінів і підходів, які у використовуються в аналізі сучасної української композиторської творчості. Протягом останніх десятиліть в музичному мистецтві відбулися суттєві трансформації, пов'язані з інтенсивною взаємодією з новітніми медіа, зміною парадигм сприйняття мистецтва, а також з актуалізацією соціокультурних викликів — зокрема тих, що постали в умовах війни. У цьому контексті актуалізується потреба у створенні цілісної інтерпретаційної моделі, здатної поєднати філософський, естетичний і семіотичний аналіз із урахуванням художніх стратегій та рецептивних моделей, характерних для композиторських практик постмодерну й метамодерну. Запропонований підхід дозволяє не лише теоретично окреслити поняття «художньої реальності» та «музичної реальності», а й виявити внутрішні механізми їх конструювання в межах сучасного музичного твору — в умовах міждисциплінарного контексту та нових викликів часу. Відтак дослідження Є. Єременка своєчасно заповнює методологічну прогалину між аналітикою музичного тексту та його філософсько-інтерпретаційним осмисленням.

Дисертація має логічно вибудовану структуру, що складається з трьох розділів та семи підрозділів, у яких послідовно реалізується заявлена мета — комплексне осмислення й висвітлення нових художніх реальностей та їх інтерпретації у творчості українських композиторів періоду музичного постмодерну – метамодерну.

У першому розділі дисертації автор закладає концептуальну основу для подальшого аналізу «нових художніх реальностей». У підрозділі 1.1 дисертант

визначає поняття «художнє» й «художня реальність», подаючи робочу дефініцію останньої як синтезу ідеального (архетипового) і матеріально-чуттєвого рівнів, що набуває завершеності через «олюднення» образу і його інтерпретацію слухачем. Цю триєдину структуру («звучне / незвучне / невимовний залишок») автор співвідносить із концепцією «відкритого твору», переходячи від класичної герменевтики до постгерменевтичних підходів.

Підрозділ 1.2 присвячено висвітленню історико-теоретичних передумов, в контексті яких музичний постмодерн характеризується як середовище інтертекстуальної гри, цитатної іронії та поліфонічного діалогу традицій. У підрозділі 1.3 прослідковано, як після 2000-х років постмодерна деконструкція переходить у метамодерну реконструкцію. Автор виокремлює модуси «нової простоти», «щирості», «меланхолії» та «сакральності», розглядаючи їх крізь екзистенціали буття й інструментарій екзистенціальної семіотики. Розділ завершує огляд попередніх концепцій, що підкреслює брак інтегрованої теорії музичної реальності й обґрунтовує необхідність авторського підходу. Таким чином, сформовано методологічний фундамент, який поєднує схему «першосмисли → чуттєве втілення → рецептивне переживання» з еволюцією від постмодерну до метамодерну, задаючи координати для подальшого аналізу української композиторської творчості.

Другий розділ роботи є практично-аналітичним продовженням авторської трирівневої концепції художньої реальності, демонструючи, як екзистенціали «народження – життя – смерть – безсмертя» задають форму й семантику новітньої української музики. У підрозд. 2.1 автор окреслює методологічні передумови такого аналізу — екзистенційно-онтологічний та екзистенційно-феноменологічний підходи (Гайдеггер, Кирилюк) і «екзистенціальну семіотику» Е. Тарасті — та показує, як вони висвітлюють людиновимірність музичного тексту й полілог «композитор – твір – виконавець – слухач». Далі, крізь призму цих інструментів, розглядаються репрезентативні твори воєнного десятиліття: «Симфонія Незламності» О. Безбородька, «Post», «*Tristium for Strings*», «*Night music*» та «*Day music*» С. Луньова і «*Lacrimosa or 13 Magic*

Songs» М. Шалигіна, у яких сакральні-міфологічні, травматично-меморіальні та посткатастрофічні смислові домінанти створюють умови для катарсичного або медитативного рецептивного переживання.

Підрозд. 2.2 заглиблюється в «нову простоту» й «нову сакральність» Вікторії Польової, аналізуючи камерний «Симург-квінтет», кантату «*Bucha. Lacrimosa*» та балет-містерію «*Дзеркало. Сни, або Маленьке життя*». Виявлено, що її авторська техніка актуалізує комплекс ознак метамодерної чутливості — «іронічну щирість», «білу меланхолію», постіронічну духовність.

Через зіставлення наведених прикладів, автор демонструє, що сакральні-міфологічні, травматично-меморіальні та метареалістичні домінанти організуються за спільним принципом: архетип чи екзистенціал предиктивно програмує вибір фактурно-гармонічних і тембрових стратегій, а ті, у свою чергу, моделюють специфічну рецептивну ситуацію. Таким чином, другий розділ засвідчує універсальність і евристичну продуктивність авторської концепції, доводячи її придатність як до «чистих» інструментальних, так і до мультимедійних та електроакустичних композицій кінця XX — початку XXI століть.

Третій розділ присвячено аналізу творчості Усеїна Бекірова, в якій органічно поєднуються кримськотатарський фольклор, академічна традиція та джазова імпровізаційність. У Камерній сюїті (1998) архетипи народної музики втілюються через прозору фактуру з джазовими гармоніями, що формують ностальгійне переживання автентичності. Три фортепіанні концерти відображають поступову стилістичну трансформацію: від інтимної меланхолійної лірики Першого концерту до постмодерної гри з цитатами у Другому та синкопованій джазовій свободі й емоційній відкритості Третього, який засвідчує метамодерну настанову на культурну синергію.

Узагальнюючи результати, автор показує, що домінантний екзистенціал — ностальгія, гра або синергія — визначає як формотворчі параметри музики, так і рецептивну стратегію. Таким чином, третій розділ дисертації переконливо доводить, що трирівнева модель художньої реальності виявляє евристичну

здатність охоплювати як сакральні, так і світські жанрові моделі з джазовою стилістикою, залишаючись чутливою до екзистенційних смислів і стильової динаміки сучасної української музики.

Попри високу оцінку одержаних у дисертації результатів, постає кілька уточнюючих запитань, покликаних конкретизувати авторську позицію та поглибити розуміння предмета дослідження:

1. У вступі дисертації терміни «художня реальність» і «музична реальність» подано через косу риску, що вказує на їхню близькість або можливу взаємозамінність. Проте далі (сторінка 45) «музична реальність» визначається як модифікація «художньої реальності». У зв'язку з цим прошу уточнити, чи вважаєте методологічно виправданим трактувати «музичну реальність» як один із проявів або окремий компонент ієрархічно ширшого поняття «художньої реальності», враховуючи міжвидовий і медіальний контекст останньої?

2. Первісна дефініція художньої реальності в рамках авторської моделі ґрунтується на взаємодії ідеального й матеріально-чуттєвого рівнів. Наскільки ця дефініція змінюється із зростанням медійної полікомпонентності твору — зокрема, за наявності візуальних, текстових чи хореографічних елементів у ньому? Чи коригує мультимедійний формат твору саму структуру художньої реальності або лише розширює рецептивні шари інтерпретації?

3. На сторінці 146 дисертації з'являється *Homo Interpretatus* як методологічна фігура, що постає «... творцем нової сучасної музичної реальності». У зв'язку з зазначеним виникає потреба уточнення: чи вбачаєте Ви потенційну методологічну напругу або концептуальну колізію між фігурами *Homo Ludens* та *Homo Interpretatus*, з огляду на їхню спільну претензію на роль конструктора смислів у художньому процесі? Чи можна трактувати *Homo Interpretatus* як пізнішу, рефлексивно-семіотичну модифікацію ігрового принципу, у межах якої інтерпретація сама перетворюється на форму творчої «гри смислів»?

4. Яким чином у запропонованій теоретичній концепції співвідносяться «художня реальність» та програмно зумовлена семантика музичного твору? Чи обмежує програмний зміст смислову «відкритість» твору, чи радше функціонує як один із можливих векторів інтерпретації у ширшому культурно-естетичному контексті?

Підсумовуючи викладені міркування, зазначу, що дисертаційна робота Єременка Євгена Вікторовича вдало поєднує концептуальну новизну — розроблення власних дефініцій та трирівневої моделі художньої/музичної реальності, теоретичну вагу — використання міждисциплінарного інструментарію, а також практичну значущість — пропоновані інтерпретаційні підходи здатні стати дієвим інструментом подальших музикознавчих студій, виконавської та педагогічної практики, спрямованих на поглиблене осмислення сучасного українського композиторського доробку. Мета та завдання, окреслені у вступі, були послідовно реалізовані протягом дослідження та знайшли повне відображення у висновках. Основні положення дослідження апробовано у низці фахових наукових публікацій і доповідей на всеукраїнських і міжнародних наукових форумах. Ураховуючи викладене, вважаю, що Єременко Євген Вікторович цілком заслуговує на присудження ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

Офіційний опонент:

кандидат мистецтвознавства, старший дослідник
заступник директора з наукової роботи
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України



А. О. Чібалашвілі

