

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертаційне дослідження
ВАВШКО Ірини Василівни
«Музична поетика рок-балади»,
подане до захисту

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Висвітлене у представленій до захисту дисертації явище – рок-балада, – попри свою безсумнівну своєрідність, органічно вписане до потужного жанрового пласта музики ХХ – ХХІ ст., що сягає своїми коренями у глибину віків. Пласт цей негетерогенний і дуже строкатий, різні його складові (від академічного романсу в усій різноманітності його модифікацій до власне рок-балади) подеколи важко піддаються зіставленню й порівнянню, а проте мають спільні визначальні жанрові риси – приналежність до малих форм, наявність виконуваної солістом вокальної мелодії та інструментального акомпанементу. Втілення цього інваріанту у просторі неакадемічної музики (або, за термінологією дисертації, у «масово-популярній сфері») є так само розмаїтими; однак, у накопиченому величезному їх масиві можемо виокремити множину сформованих у різних регіонах світу мистецьких явищ, достатньо далеких за генетичними і стильовими параметрами, а водночас споріднених за глибинним змістовним посилом: португальське фаду, американський блюз (від «чорного» до «білого»), аргентинське танго-романс (у доробку Карлоса Гарделя), французький шансон, «пісні настрою» українських кабарє. Рок-балада, як видається, цілком доречно продовжує цей ряд, займаючи безперечно важливе місце у звуковому середовищі сучасного світу. Соціокультурна і мистецька значущість рок-балади та її недослідженість (очевидна принаймні у вітчизняному музикознавстві) свідчать про актуальність теми роботи.

Зі значної кількості можливих аспектів висвітлення цього явища мистецтва І. В. Вавшко обрала розгляд *музичної поетики* названого жанру, як видалося, задекларувавши в темі роботи зосередженість на власне музичній складовій синтетичного за своєю сутністю цілого й абстрагування від складової вербально-поетичної (очікування, що, на щастя, не виправдалося). Обрана дисертанткою позиція поставила її перед необхідністю осмислення цілого вузла проблем, утвореного питаннями як загальнотеоретичними, що не втрачають своєї важливості для сучасного академічного музикознавства, так доволі специфічними, пов'язаними з особливостями досліджуваного в роботі матеріалу.

Тут доведеться ще раз наголосити, що в силу цілої низки причин у науці про музику до цього часу існує лакуна, що виявляється в неусталеності термінології стосовно неакадемічної музичної сфери, відсутності відповідного інструментарію для її дослідження, зрештою, невизначеністю уявлень про її структурні складові. Є певна іронія в тому, що доволі численні спроби заповнити цю лакуну припали саме на той час, коли бінарна

парадигма побудови музичної культури почала руйнуватися, позаяк притаманні сучасній мистецькій ситуації процеси інтеграції спрямували музичний рух в бік синтезу, і то не лише на жанрово-стильовому, але й – ширше – на мовно-культурному рівні.

Одразу зазначимо, що у своїй спробі «вторгнення» на територію, що залишається переважно поза освітньо-професійними програмами підготовки музикознавців, а проте представляє для останніх значний інтерес, І. В. Вавшко гідно подолала природні термінологічні труднощі, уникнувши тих небезпек, які виникають при застосуванні (або при спробах роз'яснення) словосполучень на кшталт «серйозна музика», «легка музика», «класична музика», «масова музика», «розважальна музика» тощо. Не вдаючись до міркувань щодо значення тих чи інших понять, дослідниця тим не менш достатньо чітко визначила власну систему координат, де на одному полюсі знаходиться «музика академічної європейської традиції» (с. 13) або «опус-музика» (с. 15 і далі), а на іншому – «неакадемічна музика» (щоправда, деякі сумніви викликає формулювання «неакадемічна традиція», с. 16), або музика, що належить до «масово-популярної сфери» (с. 15). Саме сюди, до сукупності інтонаційних практик масово-популярної сфери, «вмонтовано» у концепції І. В. Вавшко рок-музику, особливу *інтонаційну практику* і водночас *жанр*, що має, стверджується на с. 17 дисертації, «розлогу субжанрову організацію».

Останнє зауваження є надзвичайно важливим у проясненні трактовки рок-музики у межах дисертації, адже в різних тлумаченнях рок постає і як сукупність напрямків, і як жанр, і як стиль. І. В. Вавшко пропонує розглядати жанрову систему рок-музики в єдності головних родових жанрів, рок-н-рола і рок-балади, що втілюють, по суті, танцювальне і пісенне начала.

Специфіка предмету дослідження змусила здобувачку застосувати безперечно новаторський (і в той же час є глибоко продуманий) підхід до вибору й накопичення матеріалу дослідження. Принципова відсутність нотних текстів (традиційних способів фіксації музики) спонукала І. В. Вавшко звернутися до аудіотреків і трек-листів, а також існуючих рейтингових списків рок-балад (отже, жанрова приналежність творів була тут чітко фіксована і не давала підстав для сумнівів). Отриману інформацію було проаналізовано із застосуванням особливої методики, на її основі було здійснено відбір студійних записів найбільш типових зразків, накопичених за весь час існування рок-балади як жанру, що є носіями його сталих ознак.

Такий вибір мав забезпечити можливість реалізації головної мети дослідження – «визначити комплекс характерних ознак (музичну поетику жанру) рок-балади як одного з родових у рок-музиці» (с. 18). Цьому ж було підпорядковано формування теоретичної складової роботи, що зосереджена в двох площинах: широкому колі проблем, пов'язаних з рок-музикою та її відтворенням у науковому дискурсі, та конкретних питаннях академічного музикознавства (і ширше – гуманітарного знання), дотичних до теми роботи.

Один з важливих проблемних вузлів роботи зосереджений навколо понять «рок-балада» і «текст». Зазначена вище специфіка матеріалу, з яким

довелося працювати дослідниці, спонукала її до міркувань щодо можливості вважати музику, що звучить, текстом. Коректно здійснений аналіз варіантів тлумачення поняття «текст» у працях авторитетних культурологів, лінгвістів, літературознавців, музикознавців дозволив І. В. Вавшко зробити цілком логічний висновок про правомірність розгляду саме як тексту і жанру рок-балади в цілому, і кожного окремого твору. Відтак, дослідниця задекларувала подальший розгляд усіх створених у різні часи відомих рок-балад як *єдиного тексту*.

Утворений усією сукупністю рок-балад метатекст постає в дисертації носієм певних сталих рис, що визначають *поетику жанру*. Поетика тлумачиться тут як «ядро жанру» (с. 17), комплекс його характерних ознак (с. 18), «спосіб побудови музичного цілого» (с. 59). Зауважимо, що останнє формулювання, запозичене у Є. Назайкінського, дещо дисонує з двома попередніми, а натомість цілком узгоджується з інтерпретацією поетики в більш універсальному, менш, сказати б, «інструментальному» ключі. Саме так, як сукупність принципів і засобів побудови мистецької реальності, що несе художню концепцію світу й особистості, дозволяє вибудовувати час і простір мистецтва, висвітлював поетику, приміром, Ю. Борев (див. «Естетика», 1988). Відповідно, аналіз поетики (на відміну від риторики з її стилістичною визначеністю), за Ю. Боровим, є аналізом художньої реальності й вимагає оперування більш широкими категоріями – художній світ, художній час, простір тощо («Естетика», 2002).

Втім, право дисертантки на побудову власної концепції (включно з обґрунтуванням тлумачення головних понять) є безсумнівним. У спробах визначитися з процедурами аналізу поетики жанру здобувачка звертається до еталонних досліджень (праці В. Д. Конен, Н. О. Герасимової-Персидської), намагаючись осягнути *modus operandi* корифеїв.

Ще один важливий пласт роботи пов'язаний з аналізом генези рок-балади – і як поняття, і як мистецької реальності. Дослідниці довелося долати явну бідність джерельної бази, спираючись в основному на дві ключові праці російських науковців. При тому, що для розв'язання завдань дисертації цього виявилось достатньо, мусимо констатувати загальну прикру приблизність наших теперішніх уявлень про розвиток поп-музики в ХХ ст., зокрема, в просторі американської музичної культури – однієї з «колисок» рок-балади.

Втім, зазначена обставина ніяк не вплинула на безперечно високу якість висвітлення композиційних особливостей рок-балади, здійснену в роботі. Головні складові композиції, визначені як вступ, строфа, брідж, не лише детально характеризуються в своїх конкретних втіленнях, а й тлумачаться із застосуванням апробованих засобів музикознавчої методології. Приміром, типова структура строфи, показана через висунуту Є. Назайкінським тріаду «простір – рух – час», постає в аналізі умов музикування, якісних та кількісних параметрів комунікації його учасників («простір»), інтонаційно-синтаксичному вимірі («рух») тощо. Звертаючись до еталонних зразків жанру, авторка розглядає весь комплекс виражальних засобів, що працюють на створення образу, звертаючи увагу в тому числі на

вербальну складову (зокрема, у контексті розгляду способів вокалізації віршованого тексту, с. 101). Повнота (на межі вичерпності) й переконливість отриманої в результаті жанрової моделі рок-балади, підкреслимо це особливо, досягається завдяки продемонстрованому І. В. Вавшко комплексу компетенцій: бездоганному володінню музичним матеріалом і професійними технологіями його дослідження, напрацьованими на базі академічного музикознавства.

Головний аналітичний підрозділ роботи присвячений втіленню музичної поетики (жанрової моделі, жанрового інваріанту) рок-балади в доробку гурту «Океан Ельзи», що дозволило авторці дисертації, крім іншого, довести генетичний зв'язок українського мистецького явища з європейською традицією.

Важливу функцію виконують Додатки, в тому числі список західноєвропейських та американських рок-балад.

Ознайомлення із цікавою, складною й багатоаспектною роботою природним чином викликає питання, спрямовані як на можливості подальшого розвитку її ідей, так на з'ясування деяких викладених у ній важливих положень. Сформулюємо головне з них.

Обґрунтовуючи доцільність розгляду рок-музики саме з огляду на його жанрову природу, авторка дисертації в ході дискусії зі своїми попередниками цитує думку В. Сирова («Історія року є своєрідним переродженням жанру у стиль», с. 27), цілком справедливо й послідовно відстоюючи своє право на власну позицію. Проте, російський дослідник насправді пише не про рок в цілому, а про рок-н-рол, який, будучи жанром, перетворюється на роковість як стиль (подібно до перетворення маршу в маршовість), що стає елементом широкої стильової системи. Зауважу принагідно, що спостереження В. Сирова перегукується із концепцією американського дослідника Елайджи Волда, в назві монографії якого («Як The Beatles знищили рок-н-рол»), по суті, відтворене подібне бачення згаданого процесу. Чи не варто було б, враховуючи тісний зв'язок і взаємне «перетікання» жанру і стилю, ставити питання про доцільність розгляду *жанрового стилю* рок-балади, адже саме він містить головні й найвизначніші ознаки жанру, концентруючи в собі «індивідуально-типові властивості музичної форми творів, що належать до одного генетичного типу» (С. Шип) на всіх рівнях і в усіх компонентах форми? Як, на думку дисертантки, співвідносяться поняття «поетика жанру» і «жанровий стиль»?

Дозволимо собі також сформулювати низку зауважень і міркувань, що видаються суттєвими.

1. Дещо надлишковими видалися зусилля, витрачені авторкою дисертації на обґрунтування доцільності дослідження рок-музики (що нині навряд чи піддається сумнівам) й висловлення обурення з приводу зверхності щодо рокових явищ представників академічного музикознавства. Інколи, «захищаючи» рок, І. В. Вавшко наводить не вповні доречні аргументи, як-от порівняння кількісних параметрів продажів

аудіозаписів рок-альбомів і дисків академічної музики в формулюванні актуальності теми дослідження (адже хіба це єдиний достатньо переконливий доказ на користь значущості року?). Крім іншого, таке порівняння є некоректним в силу приналежності року до сфери масової музики, що «за замовчуванням» визначає значно ширше коло його прихильників.

2. Певні побажання висловила б з приводу роботи І. В. Вавшко (загалом цілком коректної) з джерелами. На деякі з останніх варто було б звернути увагу (як-от на статті С. В. Шипа, зокрема «Жанр музичний» в «Українській музичній енциклопедії»). На деякі, наявні в списку використаних джерел, варто було б посылитися в тексті. Приміром, не згадана у відповідному підрозділі Т. Чередніченко чи не першою на початку 1990-х рр. впровадила до обігу у пострадянському науковому просторі концепцію менестрельства, що «працює» в роботі. Подеколи джерела опрацьовані й верифіковані недостатньо ретельно. Так, наводячи важливе в контексті роботи визначення поняття «поетика», здобувачка називає джерело «одним зі словників», посилаючись на відомий Інтернет-ресурс, який вміщує матеріали різного походження (с. 47). Насправді згаданий «один зі словників» – це енциклопедія «Українська мова», авторка цитованої статті – достатньо авторитетний історик української мови Інна Чепіга. Енциклопедія, у підготовці якої брали участь науковці-мовознавці двох інститутів НАН України, чотири рази перевидавалася впродовж 2000-х рр. З'ясувавши це, здобувачка могла б: 1) встановити дату опублікування словникового тексту (2000 р.); 2) переконатися в кваліфікованості авторів словникових статей, 3) з'ясувати профіль видання (мовознавче); 4) зрештою, коректно оформити посилання.
3. На с. 15 стверджується, що «будь-яке рок-явище як мистецький феномен є поєднанням трьох основних компонентів: слова – музики – дійства». Однак, це вочевидь не стосується такої поширеної практики, як запис студійного альбому, який може бути результатом роботи навіть одного-єдиного музиканта, а відтак, будь-яка театралізація тут відсутня а ргіогі (на відміну від концертних виступів).
4. Словосполучення «негативна аксіологія» (с. 24), застосоване для пояснення причин «статусного зниження» рок-музики, є невдалим, адже аксіологія – дисципліна, що досліджує цінності й навряд чи може сама бути позитивною чи негативною; очевидно, тут йдеться скоріше про негативні оцінки.

Насамкінець зауважу, що цілком поділяю занепокоєння дисертантки щодо необізнаності професіоналів, у тому числі нинішніх випускників музичних закладів вищої освіти, в явищах неакадемічної музики. Однак, змінити такий стан речей можливо лише за умови суттєвого коригування змісту підготовки фахових музикознавців, що може здійснюватися в тому числі завдяки накопиченню певного масиву якісних ґрунтовних праць з цієї проблематики, подібних до рецензованої нині.

Сформульовані у цьому відгуку питання й зауваження ніяк не применшують позитивних сторін роботи і не змінюють загального враження від дисертації як самостійного, завершеного наукового дослідження, що не лише висвітлює актуальну для сучасного мистецтвознавства проблему, а й певною мірою розширює обрії музикознавства, а відтак, має теоретичне значення; має практичне значення з огляду на можливість розвитку її ідей в подальших дослідженнях і використання її матеріалів у навчальних курсах (зокрема, історії музики, аналізу музичних творів, музичної культурології тощо). Основні положення дисертації послідовно й вичерпно викладені в авторефераті, розкриті у восьми наукових публікаціях по темі дослідження (з них п'ять – у спеціалізованих фахових виданнях, три – у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз), апробовані через виступи на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях.

Вищевикладене дає необхідні підстави стверджувати, що дисертація «Музична поетика рок-балادي» відповідає вимогам, що висуваються до кваліфікаційних праць на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, а її авторка І. В. Вавшко заслуговує на присудження їй пошукуваного наукового ступеня.

Офіційний опонент –
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри театрознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

М. Ю. Ржевська

26.11.2019 р.

Підпис М. Ю. Ржевської засвідчую
Проректор з наукової роботи



Г. Д. Миленька