

ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертацію **Кузьменко Анни Михайлівни**

«МУЗИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ФІЛЬМУ»

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво»

Кіномистецтво посідає чи не найбільш значиме місце у сучасному мистецькому житті. Як самостійна сфера творчої діяльності, кінематограф користується медійними засобами, а тому постає одним з найвпливовіших адресантів культурної комунікації. Синтетичні якості кіномистецтва та необмежені технічні можливості дозволяють створювати водночас найреалістичніші та наймістифіковані за змістовним наповнення твори. Як зазначає Анна Кузьменко на стор. 88 дисертації, «Ігровий кінематограф сьогодні і традиційний, і радикальний водночас, він розвивається у постмодерністичній парадигмі, демонструючи глибокий зв'язок з національною естетикою, чим і викликає захоплення та визнання світової кіноспільноти». Кінематограф віртуозно використовує часопросторові виміри людського існування, які виступають основним засобом художнього впливу на глядача.

Велику роль у сугестивних якостях кінематографу відіграє музична творчість в будь якому її прояві. Сьогодні кіномузика є окремою сферою творчої діяльності, яка має розгалужену жанрову та стильову систему. Не можна не відмітити взаємовплив та взаємозалежність кіномузики та самостійної музичної творчості, не пов'язаної з кіно- та телеекраном. Композиторські засоби музики ХХ століття насичені низкою виразових засобів, які були винайдені саме в кінематографі – раптова зміна або наплив

кадрів, напластування, поліфонічність різних часових та просторових вимірів привнесли у композиторське мислення нові темброві та формотворчі можливості, обумовили нової якості звучання. З іншого боку, авангардистські композиторські знахідки другої половини ХХ століття знайшли застосування в кінематографі та органічно поєдналися із прогресивними режисерськими баченнями.

Зараз національний кінематограф переживає часи підйому, а це означає, що кіно актуалізується як самостійний вид мистецтва та надає можливості подальшого розвитку всім іншим творчим галузям мистецтва, які з ним пов'язані. Жодна художня кінострічка не обходиться без музичного супроводу, тож українські композитори мають широкий простір для творчої реалізації в цій сфері.

Слід зазначити, в Україні досі немає окремої інституції або спеціалізованої галузі, яка б системно надавала композиторам знання принципів складання музики до кіно, на відміну від західної практики, де напрям кіномузики отримав самостійну навчальну спрямованість. Можна, з одного боку, відмітити, що кіномузика в Україні не є окремою професійною галуззю, а з іншого – стверджувати наступне: національна музика в кіно нерозривно пов'язана з академічною творчою традицією, залежить від неї та розвивається в контексті кращих мистецьких здобутків української композиторської школи.

Тому пропонована дисертація, на нашу думку, має місію донести та розкрити саме ідею професійності, самобутності та неповторності музичної мови сучасного українського кінематографу.

Закцентуємо увагу на предметі дослідження – ним є не ігрове кіно в цілому, а саме музика, існуюча в межах даного кінематографічного жанрово-стильового напрямку, тож в центрі уваги знаходиться композиторська творчість, а ракурс вивчення ґрунтується на визначенні функціональних принципів взаємодії музики та кінокадру.

На наш погляд, дисертантка ставить перед собою непросте завдання, адже кінематографічна музика – це дуже широке та складне явище, а специфіка створення музичного плану завжди є залежною від режисерського задуму, тож аналітичний розгляд музичного супроводу фільму не може відбуватися поза цією умовою. Зазначимо також (на це вказує п. Кузьменко), що особлива складність аналітичного підходу обумовлена відсутністю цілісної партитури твору, адже музичний матеріал часто зазнає правок та доповнень безпосередньо під час аудіо запису.

Тому, наближаючись до вивчення функціональних зв'язків музики та режисерської концепції фільму, дисертантка спочатку вибудовує теоретичну базу дослідження, яка дозволяє встановити основні критерії співвідношення музичної, візуальної та драматичної складової кінотвору.

Визначенню теоретичних проблем та засад функціонування музики у кіно присвячений перший розділ роботи. Дисертантка ґрунтовно та докладно зазначає проблемні питання співвідношення аудіальної та візуальної складових кіномистецтва. Постійне оновлення технічних засобів, підходів до створення музичного простору кінофільму, включення електронного звучання та розширення композиторського й режисерського художнього сприйняття вимагають розширення та певного вдосконалення наукового дискурсу. Анна Кузьменко робить спробу системного поєднання різних дослідницьких поглядів (залучаючи в тому числі роботи зарубіжних авторів), що стосуються взаємодії режисерського задуму та композиторського рішення. За думкою Анни Михайлівни, проблема функціональності музичного ряду є більш складною, адже головною метою реалізації музичної тканини у кінострічці є вплив на реципієнта, тобто глядача/слухача.

Завданням композитора, який працює у колаборації з режисером фільму, є створення різних музичних фрагментів, тривалість та характер котрих залежать від конкретного режисерського завдання. В цьому закладена ще одна «незручність» вивчення звукового простору фільму.

Кіномузику неможливо розглядати як цілісний твір, адже вона фрагментарна, інколи непослідовна, тож можна сказати, що вона має певні гіпертекстові ознаки. Окрім того, звукове заповнення кадру не обмежується лише авторською музикою – до звукового плану стрічки входять шуми та конкретні звуки. Тишу дисертантка так само справедливо відносить до функціонального-звукового оздоблення кінострічки. Дослідниця вказує на існування синхронних та асинхронних механізмів взаємодії музичного ряду та шумових ефектів. Останні зменшують пряму кадрову інформативність та роблять більш виразною драматургічну функцію музичного плану. Як зазначає дисертантка, дієгетичний підхід розроблений С. Леонтьєвим, є важливим для функціонального визначення звукового заповнення кінокадру, але не вичерпним, оскільки надає уявлення тільки про горизонтальну – часову площину сприйняття музики фільму. Засоби створення «звукозорового контрапункту» (за С. Ейзенштейном) забезпечують вертикальні, тобто просторові, параметри, що об'єднують музику та решту позамузичних звукових елементів фільму, утворюють поліфонічну багатофункціональну форму, де кожна звукова складова є вагомою для загальної системи взаємозв'язків цілісного звукового простору.

Таким чином, одним із шляхів до виявлення специфіки функціонування музики в національному ігровому кінематографі дисертантка вважає комплексний підхід до визначення горизонтальних та вертикальних параметрів звуко-зорової площини кінотвору.

Інша важлива риса дослідження – це застосування музикознавчого аналітичного підходу до музичної складової фільму. Анна Кузьменко пропонує розглядати музичний ряд фільму (не враховуючи його фрагментарність та часову дискретність) як цілісну послідовну композицію, якій властива внутрішня закономірність, тематична структурованість, система лейтмотивів та лейттембрів (додамо від себе – лейтстилів та лейтжанрів). Ці складові неможна розглядати відокремлено від інших (не

музичних) елементів художньої структури, таких як режисерська ідея, операторське рішення, акторська гра тощо.

Саме тому дисертантка прибігає до такої форми аналітичної роботи із кінотекстом, як створення таблиці-постексплікації, де не тільки фіксується наявність музичного матеріалу у кадрі, але й визначається його співвідношення з візуально-сюжетним рядом, виявляється співвідношення музичного простору з іншими звуковими позамузичними елементами кінострічки. Інакше кажучи, в цій таблиці Анні Михаїлівні вдалося відобразити різні підходи до вивчення музичної тканини фільму, поєднати їх у певний універсальний аналітичний комплекс, що може бути застосований для вивчення не тільки ігрового кінематографу, але й документальних фільмів та навіть мультиплікаційних стрічок.

Відзначимо другий розділ роботи, оскільки в ньому автор вибудовує історичну ретроспективу становлення українського національного кінематографу та розглядає функціональну роль музики на кожному історичному етапі окремо: від компілятивно-імпровізаційного створення звукової ілюстрації у 20-ті роки ХХ ст.. до продуманої драматургічної, майже симфонічної, розбудови музичного матеріалу.

У дослідженні підкреслюється, що, починаючи із середини ХХ століття, переважна більшість стрічок була озвучена видатними постатями, майстрами української національної композиторської школи – Б.Лятошинським, Ю. Щуровським, І. Шамо, М. Скориком, Є.Станковичем. та іншими.

Дисертантка вказує на присутність особливої жанрової сфери сучасного українського національного кінематографу – це епічні, лірико-епічні та поетичні стрічки, які вимагають особливого творчого композиторського погляду, самостійного художнього мислення, що виходить за межі суто технологічного процесу. Тому, на наш погляд, зміст другого розділу роботи підтверджує академічну спрямованість кіномузики у самому високому сенсі цього поняття.

Третій розділ дисертації – аналітичний, в ньому знайшли поєднання теоретичні викладки та історичні вектори попередніх розділів. На наш погляд, обрані кінотвори досить наочно ілюструють різні режисерські підходи, що стосуються вибору музичного супроводу та використання різних композиторських рішень у фільмі. Так п. Кузьменко аналізує фільми, де музичний ряд створювався спеціально, в умовах співтворчості композитора і режисера, та фільми, для яких музика не створювалася, а komponувалася виключно у відповідності до особистісного художнього режисерського бачення. Обрані стрічки дозволяють порівняти різні режисерські підходи до створення кінострічки, сприяють ґрунтовному вивченню різних типів функціональних зв'язків музики та сюжетної композиції фільму, надає можливості виявляти види та засоби режисерського впливу на глядача.

Аналіз обраних прикладів також наявно демонструє різні часові віхи українського кінематографу періоду останньої третини ХХ — початку ХХІ століття: дисертантка звертається до фільму, створеного ще за радянських часів («Познавая белый свет» К. Муратовой), та до тих, які були зняті за часів Незалежності (всі інші). Вибір матеріалу демонструє різнопланову жанрову спрямованість, контрастну режисерську та композиторську стилістику. Пропонований аналітичний підхід, що поєднує горизонтальні та вертикальні координати фільму у постексплікаційній таблиці-партитурі, виявляється універсальним та зручним для визначення художньо-драматургічних та змістовних механізмів музичної складової кожного фільму.

Таким чином, останній розділ дисертації логічно корелює із теоретичною концепцією роботи, запропонованою дисертанткою у першій частині, та продовжує вибудовувати історично-хронологічну лінію, яка була розпочата у другому розділі дослідження.

Переходячи до критичної частини відгуку потрібно підкреслити, що опонент не має принципових зауважень, а наступні питання носять дискусійний характер.

Перше питання: Ви наголошуєте на тому, що всі шумові, побутові та інші звуки в кадрі мають функціональне навантаження, в тому числі й тиша. На стор. 39 дисертації зазначено наступне: «важливою драматургічною функцією тиші є її здатність підкреслювати собою моменти найбільшої концентрації дії. Таким чином, процес звукового формотворення залежить від безпосереднього характеру взаємодії тиші з іншими звуковими елементами, внаслідок якого вона може відокремлювати один елемент від іншого та регулювати тривалість звучання кожного окремо». Чи можна класифікувати приклади застосування тиші у кінокадрі? Та чи можна, відштовхуючись від принципів використання тиші режисером або композитором, виявити жанрово-стилістичні ознаки кінострічки?

Друге питання. Серед п'яти фільмів, що проаналізовані у третьому розділі роботи, три починаються із суцільної тиші (фільми К.Муратової та Р.Балаяна), початок фільму «Поводир» не має музичного супроводу (в ньому присутні тільки ілюстративні внутрішньо кадрові немусичні звуки), і лише початок стрічки «Брати. Остання сповідь» доповнений музичним матеріалом. В таблицях-постексплікаціях, запропонованих у додатках, початковий хронометраж фіксується не з абсолютного нульового показника кінострічки (за виключенням фільму «Брати. Остання сповідь»), а дещо пізніше, тому ці мовчазні елементи залишаються поза увагою. Тож виникає питання: від якого моменту слід починати відлік звукового супроводу кінофільму та коли потрібно його припинити? Як Ви можете прокоментувати наявність та/або відсутність музики у початкових титрах аналізованих Вами фільмів?

Третє питання стосується існуючої розгалуженої термінології, що використовується у відношенні до явища кіномузики не тільки в рамках дисертаційного дослідження, але й за його межами. Чи є принципова різниця між термінами: «музика до кінофільму», «кіномузика», «саунддизайн» (або «звуковий дизайн»)? Як із цими поняттями корелюють найменування «музика з кінофільму» та «саундтрек»? Чи є між ними принципова

відмінність? Якщо є, то як ці відмінності виражаються у функціональній площині музичного матеріалу кінострічки?

Поставлені питання не знижують позитивного ставлення до роботи, навпаки, дозволяють підкреслювати актуальність дослідження. Варто зазначити, що, попри складність та інтердисциплінарність пропонованої проблематики, дисертантка впевнено дотримується саме музикознавчого дискурсу і це підтверджується вживаним у тексті розгорнутим термінологічним апаратом.

Робота має стрункий системний виклад, список джерел містить велику кількість іншомовних видань. Автореферат та публікації відбивають основний зміст дослідження, мета та поставлені завдання вбачаються повністю вирішеними, рукопис дисертації відповідає вимогам МОН України до праць кандидатського рівня. Тому маємо всі підстави вважати, що Кузьменко Анна Михайлівна заслуговує присудження їй наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 – «Музичне мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики
та композиції Одеської національної
музичної академії імені А.В. Нежданової

Майденберг-Тодорова К.І.

