

**Відгук опонента Терещенко А. К. на кандидатську
дисертацію Сергія Анатолійовича Леонтьєва
«Композиторські технології в композиторській практиці
американського ігрового кіно».**

В роботі Сергія Леонтьєва порушено дві, пов'язані між собою, однак вповні самодостатні проблеми, стосовні: історії становлення і розвитку такої великої специфічної субдисципліни музикознавства, як кіномузика, зокрема на американському континенті і друга проблема, що є основною, стосується визначення і дослідження у цьому жанрі сучасних композиторських технологій. При цьому, обидві проблеми в роботі вирішуються як на рівні макро-узагальнень, так і мікро-досліджень конкретних фактів і технік. Оскільки головною проблемою дисертації автор визначає «композиторські технології», зазначимо, що це поняття розуміється в роботі не в загально уживаному музикознавчому сенсі, більше того, автор прагне всіляко відмежуватися від його звичного розуміння, пропонуючи розгорнуте самостійне визначення, безпосередньо пов'язане з процесом кінотворення. Зазначу, що обираючи для дослідження матеріал кіно Голлівуду, автор підкреслює, поряд із об'єктивними ознаками появи цієї кінопродукції – винятково високим матеріальним рівнем, інноваційним технічним забезпеченням, прагненням, за будь яку ціну, до популярності, узгоджене, окрім усього, із економічним інтересом в умовах все зростаючої, особливо з появою молодого телебачення, жорстокої конкуренції. До того ж, кінопродукція Голлівуду, зокрема її музично-звукова складова, завжди демонструвала технічні інновації, що й визначає предмет дослідень дисертанта.

З появою звуку, в Голлівуді з особливим пістетом ставляться до музичного оформлення фільмів, де використовується прикметність оперної творчості, симфонізму, семантика не лише тогочасного пізньо-романтичного стилю, але й авангарду. Згодом, тут утверджується джаз, рок, поп-музика, мюзикл, найсміливіші музичні експеременти – все це

визначить врешті музичний інтертекстуальний контекст продукції Голлівуду, масштабного явища, в якому ХХ-е століття почуло голос цілого континенту і яке, беззаперечно, вплинуло на розвиток світового кіно, зокрема, на таку його мистецьку складову, як кіномузика.

У дисертації Сергія Леонтьєва – два розділи. Оминаю докладний аналіз першого, зазначу лише важому роль в роботі опрацювання достатньо об'ємної, щільно пов'язаною з її проблематикою літературою, серед якої чимало іноземної, переважно, англійських авторів і вперше введеної до українського музикознавчого тезаурусу. Позитивно оцінюю огляд праць українських авторів музикологів-кінознавців та критиків, які, починаючи від 70-80-х років, досліджують і пропагують різні аспекти кіномузики на матеріалі як світового, переважно європейського, так і вітчизняного кіно.

У окремому підрозділі досліджуються проблематика та специфічні, відмінні від музикознавчих, методи цілісного аналізу кіномузики, оскільки, і на цьому наголошує дисертант, «партитура або аудіозапис на диску не здатні описати контекст, у якому знаходиться музика конкретного фільму» (с.48). І все ж, хоча дисертант настійно наголошує на відмінностях аналізу кіномузики від загально прийнятого у музикознавстві, дійсно, кіномузика конкретних кадрів, або епізодів може компелювати, поряд із авторським текстом різні інші джерела і, до того ж, вона завжди корегується режисером, продюсером, звукорежисером, музичним редактором тощо, в подальшому, автор, все ж підкріплює свої спостереження традиційним музикознавчим аналізом нотних прикладів музики конкретних кінофрагментів.

Щодо особливостей композиторських технологій в американській кіномузиці, то дисертант розглядає їх в історичній еволюції - починаючи від «німого кіно», озвучення якого виконували піаністи-тапери, далі, в першій декаді ХХ ст., коли в Європі Каміль Сенс Санс вперше створив оркестрову партитуру до кінофільму «Вбивство герцога Гіза», яку, у великих кінотеатрах, мав виконувати «на живо» симфонічний оркестр. І хоча надалі, клавірний переклад музики Сенс Санса переважно виконував піаніст, твір започаткував авторську кіномузику. Досвід французького композитора мав послідовників,

однак, про спеціальні технології такої музики говорити ще зарано, єдиною новацією на той час стає видавництво спеціальних альбомів, із музичними творами різних композиторів, для втілення у фільмовому кадрі відповідних настроїв та ситуацій. Дисертант наголошує, що лише поява технічних можливостей запису фонограми, що могла відтворювати діалоги і синхронізувати музику з дією, спочатку в студії, а далі, у «перезапису» студійного матеріалу до конкретних епізодів фільму, зумовила у 1950-60-х роках кульмінацію популярності американського кіно, так звану «Золоту епоху Голлівуду» і феноменальну цифру - 500 фільмів щороку. І звук, музика додали для цього своє вагоме слово. І все ж, чи не головним для стрімкого розвитку американського кіно цього періоду був економічний фактор, що в умовах жорсткої конкуренції з європейським кіно, а також, тоді ще молодим телебаченням, мав значні переваги.

Дисертант небезпідставно визначає ще два важливих фактори активізації розвитку американського кіно: появу його нових жанрів та зростання професійного музичного рівня залучених до роботи в Голлівуді талановитих фахівців, високо освічених європейських композиторів-емігрантів, творчість яких значно розширила можливості музичного ряду.

Сергій Леонтьев характеризує, хоча й побіжно, новітні засоби кіномузики в культових американських фільмах цих років та звернення композиторів, вже у 90-х минулого століття до електронної музики, звукових синтезаторів, комп'ютерних технологій, що в рази збагатило технічні можливості кіномузики в США та загалом у світі.

Наступний другий розділ також, фактично, починається із огляду літератури, хоча тепер, це - виключно теоретичні праці, присвячені проблематиці кіномузики: її функціям, стилювим ознакам, засобам виражальності та способам їхнього втілення. Дисертант, шукаючи для вирішення своїх завдань відповідну термінологію зупиняє, зокрема, увагу на такій парній категорії, як дієгезис-міmezis (за Платоном і Арістотелем, - пересказування та показ сюжету). У кіномистецтві – є значно доступніші категорії: «музика в кадрі» (дієгетична), оскільки

вона пов'язана з візуальним відтворенням дії, приміром, на площі грає оркестр і так звана «закадрова музика» (або міметична, якщо вжити термін, похідний від мімезису, що було б доцільно, однак, дисертант, замість нього вживає досить громіздкий за вимовою термін недієгетична), що означає музику в класичному розумінні, авторську, таку, що підсилює емоційну виражальність кадру, резонуючи із почуттями і думками герой. Саме закадрова (недієгетична) музика, пов'язана із композиторською творчістю, є центром уваги дослідника. І в назві розділу, мабуть слушно визначити замість дієгезиса, саме недієгезис про що далі піде мова. Я обережно ставлюся до подібної класифікації, вбачаючи можливість певних її порушень. Приміром, вже згадуваний «оркестр на площі» (музика в кадрі, дієгетична) може виконувати й оригінальний твір композитора і надалі звучати за кадром, резонуючи із настроєм героя, його спогадами, або бути лейтмотивом фільму, тобто брати участь у розвитку його драматургії. Розуміє це і дисертант, надалі, (на с. 74), він зазначає, що «внутрішньо кадрова музика може виконувати функції закадрової».

Естетичні функції та емоційно-смислові орієнтири закадрової (недієгетичної, за Леонтьєвим) музики в ігрому кіно розглянуто за творами різних авторів: відомої польської дослідниці мистецтва Софії Лісси, яка у Львові, ще у 1937 році видала монографію «Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii estetyki i psychologii muzyki filmowej» (див літ., № 148); у творах американця Марка Еванса (1975р.), російського дослідника Антона Денікіна, який, вже в наш час, у 2013 році досліджує «Диегетический анализ звука в экранных медиа»; в дисертації Наталі Янковської, присвяченій творчості Гронського, захищеної у Львові два роки тому та інших дослідників.

У окремому підрозділі досліджується також, наближене до згадуваної проблематики поняття «аудіовізуальний контрапункт», уведене до наукового обігу Сергієм Ейзенштейном (на жаль джерело не вказано) і, на думку відомого режисера, саме «смислове і технічне поєднання звукових та зорових образів уможливлює монтажний розвиток фільму».

Дисертант вирізняє два види поліфонічного контрапункту музики і візуальної дії: *паралельний*, що передбачає щільний зв'язок музики з екранною дією та *зворотній*, де контрастно протиставлено зміст кадру та музику в ньому. Таку класифікацію взаємодії складових контрапункту він також не вважає категоричною, віддаючи перевагу більш деталізованій класифікації, запропонованій українським композитором Ігорем Стецюком у його праці «Третье направление и киномузыка Эдуарда Артемьева» (2005): *синхрон*, *паралелізм*, *асинхрон*, а також І. Стецюк залишає сюди явище, визначене московським театральним режисером Б. Покровським терміном «*режисерський перпендикуляр*» (в кіно – це категоричний контраст музики до дії на екрані). Однак всі наведені варіанти поліфонічного контрапункту лише підтверджують більш стисле визначення дисертанта.

У наступних підрозділах, присвячених розгляду композиторських технологій (пункт 2.2), проблематика корегується матеріалом жанрово специфічних знакових голлівудських ігрових фільмів. Серед найбільш поширеніх жанрів автор вирізняє:

Фільми-саспенс, у яких музика є психологічно наблизена до сцени в кадрі, а драматургія позначена характерними ознаками «тривожного очікування» (класика цього жанру - фільми Хічкока, у яких музичний ряд спрямований на посилення емоційної напруги, нарощування жаху, причому не іманентними засобами кінодраматургії, а впливом на психологічний стан реципієнтів, глядачів фільму, зазделегідь готовуючи їх до фізичних переживань подальших трагічних подій. У нотному прикладі дисертант аналізує, драматичне «тривожне очікування», відтворено семантикою, що втілює опір завершенню («інтонації малих секунд на витриманих довгих нотах, легкі трелі на цьому ж інтервалі тощо»).

Жанр екшен (бойовики, вестерни) – це фільми «дії», пригодницькі, шпигунські, фільми жахів, науково-фантастичні, тріллери, із залученням східних бойових мистецтв тощо, його класичні приклади – технічно досконалі серіали «Бондіани», «Зоряних війн» та ін. На думку автора, тут може звучати музика і «тривожного очікування» і

активної дії, і етнічна, що конкретизує місце і час подій, увиразнює характери героїв та поглибує достовірність драматичних ситуацій окремих сцен.

Жанр любовної драми розглянуто на прикладі таких знакових фільмів, як «Хрещений батько» Ф. Коппола та «Ромео і Джульєтта» Ф. Дзефіреллі, з ліричною і напрочуд популярною у всьому світі музикою Ніно Рота - музичний ряд у цих фільмах, як на мене, видається найбільш традиційним. У цьому річищі вирішено також музику композитора-лірика Лало Шифріна до фільму «Орел приземлився», режисера Д. Стерджеса (1976) та Вангеліса до кінофільму режисера Р. Скотта «Той, хто біжить по лезу» (1982). В аналізі фрагментів музичних партитур цих фільмів автор підкреслює значення «простих мелодій» для інструментів-соло та акцентує особливу смислову роль в драматургії фільмів оркестрових тембрів. У підтвердження своїх спостережень, автор наводить цитату Л. Шифріна, за виданням 2011 року, щодо вибору тембру для теми «Орел закохується» (з фільму «Орел приземлився») – соло цимбал, під акомпанемент групи струнних. Однак, наведена цитата (можливо через невдалий переклад) потребує пояснення, оскільки Лало Шифрін - талановитий кіно-композитор і теоретик, автор посібника для композиторів, які пишуть музику для кіно і телебачення, на цю працю дисертант постійно посилається, однак, досить дивно мотивує свій вибір інструментовки у згаданому фільмі: «Цимбали, як інструмент Центральної Європи, використано, щоб відобразити загально-європейську загрозу для Великобританії країн, що знаходяться під п'ятою нацизму під час Другої світової війни». Цікаво, які саме країни символізують цимбали і як, ці уярмлені країни у воєнний час можуть загрожувати Британії?

Фільми жахів – типово голлівудський варіант пригодницько-фантастичних фільмів на межі вигаданого, часом зловісного, та реального. Специфіку використання музики в цьому жанрі дисертант розглядає також на прикладі творчості Л. Шифріна, зокрема, до саундтреку з початковими титрами до фільму «Жах Амітівілля», де колискова (жіночі голоси в супроводі челести, арфи і скрипок), як зазначає Л. Шифрін, - «звучала дуже і дуже зловісно». Аналізуючи

жанрові особливості музики до цього фільму жахів, дисертант, як і в попередньому аналізі фільму-драми, підкреслює особливу увагу автора до оркестрової та вокальної тембральності. Продовжуючи спостереження щодо виражальності вокального звучання в голлівудських фільмах жаху, екшн та блокбастерах дисертант відзначає особливу роль, для посилення елементу містичності, тембуру мішаного хору, залучаючи до розгляду музику польських композиторів Кшиштова Комеди - до фільму реж. Р. Полански «Бал вампірів» (1962) та Войцеха Кіляра - до фільму реж. Ф. Копполи «Дракула Брема Стокера» (1992). Зазначу, що музику до його саундтреку, записано оркестром у складі понад сто музикантів (уникаючу поширену в бюджетних фільмах практику накладання скрипок), Кшиштоф Зануссі відзначив як «надзвичайно багату і приголомшливу».

Використання хорової звучності у кульмінаційних моментах драматургічної дії розглянуто також на матеріалі фільмів з музигою Д. Ельфмана «Сонна лощина», реж. Бертона (1999); Алана Сільвестрі «Ван Гельсінг», реж. С. Соммерс (2004). Серед особливо показових прикладів використання дисонансної хорової звучності розглянуто саундтрек Джері Голдсміта у фільмі «Омен» реж. Р. Доннера (1972).

У жанрі «*period films*» (у Голлівуді так називають фільми певних періодів, або *історичні*) підкреслено використання оригінальної музики певної епохи, хоча й не завжди узгодженою із його фабулою та емоційним настроєм. Приміром, звучання григоріанського хоралу у фільмі «Лев узимку», реж. Е. Харві (1968) – аж ніяк не впливає на підсилення його драматичної дії, чи поглиблення образності - це лише натяк на епоху в якій відбувається дія фільму. У роботі наведено запропоновану Л. Шифріном таблицю епох (від середньовіччя до класичного періоду) та відповідної для кожного періоду музики композиторів цього часу. І абсолютно доречним є коментар дисертанта, стосовний не завжди узгодженої хронології у цій таблиці, приміром, неспівпадання дат життя композиторів із стильовими ознаками їхньої творчості (Й. С. Баха розглянуто як композитора

раннього бароко, натомість, старшого від Баха на 50 років Перселла, - серед композиторів пізнього бароко).

В історичних фільмах автор прослідковує також відтворення музики архаїчних епох, яка не дійшла до нашого часу - довільні стилізовані зразки, у яких використано незвичну тембральність, що умовно імітує звучання давніх інструментів (приміром, у фільмі «Чотири мушкетери», в менуеті в стилі французького бароко уявне звучання лютні Л. Шифрін відтворює флейтою, клавесином, арфою та струнними, що грають у відповідних ладах і незвичних для них реєстрах.

У окремому підрозділі дисертації з'ясовано функціональне призначення та характер музичних епізодів в загальній формі фільму: початкові і заключні титри, саундтреки, музика для вербальних діалогів, що аналізуються з позиції їхнього впливу на психологічне сприйняття глядача-реципієнта. Матеріал аналізу автор обирає серед найбільш знаних ігорих фільмів так званої «класики» у різних жанрах, а музика є модератором розвитку дії і активно впливає на змістово-емоційний характер відеоряду.

Дисертант досліджує також умови використання у фільмах *класичної* музики з метою створення у новому змістовному контексті фільму певних асоціацій із вже знайомими глядачам музичними творами (приміром «Політ валькірій» Р. Вагнера в епізоді атаки американських літаків на в'єтнамські села у фільмі «Апокаліпсіс сьогодні» (реж. Ф. Коппола), або для психологічно-смислового поглиблення образності та ситуацій (приміром «Пісня шарманщика» з циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта у фільмі «Залягти на дно в Брюгі» (реж. М. Макдонаха).

Останній підрозділ – це, за суттю, демонстрація особистих знань і досвіду дисертанта, потрібних для створення кіномузики за допомогою сучасних цифрових технологій. Автор докладно аналізує стадії всіх процесів створення альтернативної версії саундтреку до фрагменту типово голлівудського серіалу «Смарагдове місто». Зокрема, відтворення відповідними комп’ютерними ресурсами звучання симфонічного оркестру, альтернативну імітацію його версії (на зразок

копії живописної картини), що реально має забезпечити значне заощадження бюджетних витрат. Крок за кроком автор аналізує дії композитора та інших членів творчого колективу, які дотичні до створення музики до фільму (оркестратора, копіювальника та MIDI-програміста), а далі, написання музики, синхронізація її з відеорядом й оркестрування. На конкретних прикладах розглянуто також стадію емуляції симфонічного оркестру та хору за допомогою комп'ютерних технологій і семплерних бібліотек, матеріали яких різні за змістом та якістю. Приміром, в струнних бібліотеках тембр може бути більше або менше насыченим обертонами, в інших – позначені більш виразними штрихи тощо. Однак, ці, як на мене, вельми складні операції забирають, «дуже, дуже багато часу» (цитую за наведеним в роботі свідченням українського композитора Ігоря Стецюка). До того ж, вони вимагають від композитора «глибоких знань і вмінь не лише в музиці, але й у сфері MIDI-програмування, звукозапису, зведення фонограми та її перенесення на конкретний носій для представлення макету музики для подальшого тиражування» (с.150-151).

Отже, композитору, який хоче писати музику для кіно, слід ще багато чому вчитися у суміжних професіях, оскільки, окрім завдань, специфічних для творця музики, йому знадобиться чимало знань для відтворення свого задуму в сучасній екранній версії. Хоча, комп'ютеризація музичного кінопроцесу ніби значно спрощує підготовку фонограми фільму, вона вимагає додаткової професійної кваліфікації в галузі сучасних цифрових технологій і, поки що, окрім знань «що робити?», спеціальних умов для втілення свого задуму (обладнані студії, потужні комп'ютери, фонди сенсорних бібліотек).

В першому розділі роботи, матеріал якого викладено дещо компелятивно, однак належно систематизовано, вперше в українському музикознавстві розглядається кінопродукція Голлівуду, зокрема, її музична складова, що засвідчує ерудованість автора, тому, окрім вже озвучених зауважень, питання стосуються, в основному, останнього розділу:

- Чому замість похідних від парної категорії дієгезис-міmezis термінах дієгетичний-міметичний, послідовно вжито мало зручний для вимови термін недієгетичний?

- На сьогодні, коли український кінематограф значно активізує свою діяльність, як використовуються в ньому комп'ютерні технології? І де навчають «виготовляти» кіномузику?

- Серіал «Смарагдове місто», для саундтреку якого ви створюєте альтернативну музичну версію, розглядається, як приклад типово голлівудського фільму, однак, без належної атрибуції. Хто автори серіалу та про що згадуваний епізод фільму?

- Хто формує «семплерні бібліотеки» і чи беруть в цьому участь вітчизняні фахівці?

- Чому наші композитори (за цитованим свідченням І. Стецюка), самі, замість IT-технологів, перекладають фільмо-музику «на цифру»?

- У списку використаних джерел – понад половина видань написано іноземними західно-європейськими мовами. Як ви їх опрацьовували – у власних перекладах, чи скористалися існуючими?

У резюме зазначу, що новизна та актуальність проблематики роботи, знання значного за обсягом матеріалу, достатня аргументація основних положень, а також зміст автoreферату та публікацій вповні відповідають сучасним вимогам до кандидатських дисертацій. Отже, маю всі підстави рекомендувати Спеціалізованій раді надати Леонтьєву Сергію Анатольєвичу науковий ступінь кандидата мистецтвознавства, за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво.

ТЕРЕЩЕНКО А. К –
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України,

професор кафедри музичного виховання

Київського університету театру, кіно
і телебачення ім. І. П. Карпенка-Карого.

Підпись Терещенко А. К.

ЗАСВІДЧУЮ

Перший керівник
13.01.2020



Г. С. Кірієнко