

Отзыв

официального оппонента —
доктора искусствоведения профессора М. В. Карасевой
на диссертацию **Рычкова Константина Николаевича**

"МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КОММЕРЧЕСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ США: ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ"

представленную на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения (специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство)

Диссертационное исследование К.Н. Рычкова (объем — 375 с.) посвящено теме, малоисследованной с помощью профессионального инструментария отечественного музыковедения: изучению киномузыки — ее жанров и видов, особенностей ее возникновения и бытования — на материале музыки коммерческого кинематографа США. Основным объектом музыкально-теоретического анализа в работе стали четыре последние десятилетия киномузыки Голливуда. При этом рассматриваемый автором исторический контекст охватывает весь период существования американской киномузыки начиная с эпохи немого кино, то есть всю данную область в целом.

Отдельно надо сказать об актуальности работы. Киномузыка с ее штампами и, во многом, вторичностью музыкального материала до недавних пор представлялась отечественному «высокому» музыкознанию материалом, не вполне достойным внимания. В условиях мультимедийных вызовов нашего времени академизация и профессиональный подход к исследованию подобного считавшегося «маргинальным» материала, оказывается сейчас крайне важным. Если киномузыкой серьезно не займутся музыковеды, то изучение этой огромной, разнообразной и технологически сложной сферы современной музыкальной композиции рискует быть отданным на откуп специалистам, весьма опосредованно связан-

ным с музыкальным искусством: журналистам, историкам, социологам, то есть людям, профессионально не владеющим музыкальной аналитикой и технологиями нотного и слухового анализа. В этом смысле, можно сказать, что работа К. Н. Рычкова, междисциплинарная по своей сути и направленности, однако опирающаяся на технологию именно музыковедческого анализа, следует традициям, заложенным в трудах Т.В. Чердниченко (к сожалению, ее фамилия не значится в библиографическом списке).

Научно-справочный аппарат исследования представлен солидным списком литературы (333 наименования, из них 199 на иностранных языках), которая тщательно отобрана и критически изучена автором, о чем свидетельствуют многочисленные ссылки на приведенные издания в тексте диссертации. В работе также представлен широкий спектр медиа- и нотных источников. В фильмографическом списке значится 400 единиц. Среди приводимых в работе нотных партитур есть и те, которые автор диссертации расшифровывал со слуха сам.

Автор свободно оперирует всеми этими материалами. Соотношение цитированного материала и собственных выводов из него автора представляется вполне оправданным и корректным. Стил ь изложения в работе Рычкова, таким образом, несмотря на обилие приводимых источников, не имеет характера описательности.

Сочетание названных параметров: комплексного подхода к теме, работы с аудио-визуальными объектами и информационными источниками, в большинстве своем не рассматривавшимися в отечественном музыкознании, и создает высокий уровень новизны работы.

Новизна работы предопределяет также и высокий уровень ее информативности. Из четырех глав диссертации читатель узнает о разных аспектах создания музыки в качестве кинопродукта: об особенностях написа-

ния заказной музыки, об этапах создания предварительного саундтрека и о дальнейшей жизни саундтрека вне фильма, о соотношении опусной музыки и киномузыки, о разнообразных вариантах использования классической музыки в кино (включая коммерческие: экономические и юридические аспекты вопроса), о традициях использования музыкальных клише и риторических фигур в различных киножанрах, о ролевых соотношениях в использовании симфонического оркестра и электронных тембров в разные периоды развития американской киноиндустрии.

В диссертации также обрисовываются характерные детали работы композитора, специализирующегося на создании музыки к трейлеру, музыкального супервайзера, музыкального редактора, оркестровщика, приводится анализ музыкального словаря кинокомпозитора. В работе рассматривается социокультурная природа некоторых установочных моделей голливудского способа использования музыки в фильме (как то: «музыка в фильме должна быть незаметной, чтобы не отвлекать зрителя от действия», или «чем дороже фильм, тем меньше шансов у композитора внести в музыку что-то новое»).

Читатель узнает также, что Голливуд 20-х годов не использовал классическую музыку из-за проблем с авторским правом. И что Голливуд никогда не упускал из виду профессиональных композиторов с блестящим образованием.

Интересно – с точки зрения типологии личности – рассмотрен феномен использования классической музыки для характеристик негативных персонажей. Здесь можно вспомнить также и канадский кинематограф, например, сериал «Ее звали Никита», в одной из серий которого злодей, дистанционно взрывающий самолеты, фанатично обожал классическую музыку. Мотивы подобной звуковой связки «отрицательный персонаж – классическая музыка» можно найти и в советском кинематографе, где та-

кие связки имели несколько иной оттенок, будучи во многом завязанными на демонстрацию классовых различий между кинотипажами.

В диссертации также рассматривается ряд современных композиторских техник (сонорика, двенадцатитоновость, минимализм) применительно к использованию их в различных жанрах американского кино.

Автор диссертации во всех главах работы, так или иначе, показывает, какими средствами и методами американский кинематограф в разные периоды своего развития приучал зрителей к созданию стереотипов реагирования, и как музыка участвовала в этом процессе. В этой связи важно заметить, что работа Рычкова, как и подобает серьезному научному междисциплинарному исследованию, в целом, лишена прямолинейных оценок по шкале «хорошо – плохо». У автора также отсутствует извинительная интонация (мол, что можно взять с этой музыки»), и это в данном контексте представляется нам справедливым.

Язык работы можно назвать безупречным. В нем сочетается четкость формулировок, целесообразное использование терминов, просматривается собственная аналитическая позиция. Текст работы выверен самым тщательным образом, это касается и рубрикаций, и построения классификационных списков, а также стиля оформления: в частности, текст объемом в 375 страницы практически не содержит опечаток.

Композиция и структура работы в целом оказываются убедительными, несмотря на то, что автору пришлось увязывать вместе столь разноплановый теоретический, исторический и социоэкономический материал.

Композиция автореферата также хороша, он написан емко: автор сумел сжать материал более чем в 10 раз и сохранить при этом основные мысли работы. В чем-то, как кажется, заключение автореферата написано убедительнее, чем финальный пуант заключения самой работы.

Сформулируем некоторые замечания и вопросы по теме диссертации.

Прежде всего, хочется оговорить следующее. Мы сознательно опускаем тот вопрос, который, как кажется, появляется на языке первым, а именно: почему в работе проведено так мало аналогий с процессами из отечественного кинематографа? Конечно, их можно было бы найти. Однако ответ здесь кажется вполне понятным: это чрезмерно расширило бы и без того широкую разнопластовую область исследования, проведенного диссертантом.

Основной вопрос, касающийся как концепции, так и названия работы – это вопрос о принципах разделения понятий коммерческого и авторского кинематографа. Очевидная условность разделения этих понятий в американской кинопрактике требовала бы более подробного комментирования тех параметров, по которым диссертант относит картины к тому или к другому типу, тем более что в тексте грани между ними вообще оказываются размытыми. Так, несколько раз в работе упоминаются фильмы Тарантино, которого можно было бы назвать создателем *коммерчески* успешных *авторских* картин. А Тарантино, между тем, в свойственной ему манере, как известно, вообще «чихать хотел» на всякие там правила создания музыки по Голливуду, включая вопросы смежного и авторского права при подборе музыки к своим фильмам.

Отдельные замечания по работе с музыкальными образцами.

1. На с. 65 анализируя стилистику музыки С. Замечника из его сборника для немого кино, автор диссертации отмечает влияния в ней западно-европейской романтической традиции. Однако ничего не сказано про значительно большую близость этой музыки стилю городского романса (в том числе русского, с цыганским уклоном), на манер известной песни «Шумел камыш».

2. На с. 78 автор, характеризуя музыку Дж. К. Брейла к фильму Д.У. Гриффита «Рождение нации» (1915 г), говорит о выражении негатива че-

рез лейтмотив варварства при характеристике афроамериканцев. Это не вполне понятно, так как из приведенного далее нотного примера (на с. 79) видно, что его интонационные корни лежат в обычном, «мирном» спиричуэле.

3. При рассмотрении музыки Ханса Циммера к «Гладиатору» (с. 110) было бы интересным рассмотреть подробнее именно гармоническую структуру – сочетание типовых функций, характерных для музыки этого «квазиэпического» стиля. В связи с этим вопрос: как автор расценивает (по голливудским меркам) качество музыки к известному рекламному ролику «Форд Эксплорер» («Легенды создаются не сразу»), моделирующему, в частности, стиль Циммера?

4. При записи нотных партитур и клавиров со слуха автору стоило бы четче оговорить то, что запись музыкальных тем в них достаточно схематична и не содержит в ряде случаев деталей фактуры и подголосков. Иногда такая запись делает темы более «плоскими» по звучанию. Так, например, выглядят некоторые клавиры тем из музыки к «Крестному отцу». В случае с главной темой (пример 73, с. 155), в изложении не присутствует характерная для оригинала полиритмия (сочетание триолей и восьмых). Другой пример: № 143 на с. 277 либо дано неточное гармоническое окончание фразы (в оригинале нет разрешения в тонику до минора), либо почему-то приведена вторая фраза из этой темы.

5. Замечание-вопрос. В работе нередко (например, на с. 163) говорится о влиянии неовагнерианства на область киномузыки, но практически ничего не сказано про стилевое влияние Рахманинова на музыку голливудских фильмов классического периода. Были ли на то специальные причины?

6. Надо отметить, что автор почти никогда не позволяет себе в тексте прямолинейных, трафаретных высказываний. Тем более странным смот-

рится его фраза о том, что в фильме «Кундун» вслед за режиссером Филипп Гласс «создает объемную картину тибетской действительности» (с. 251). Музыка Гласса в фильме, на наш взгляд, этнически мало обозначенная и слишком интонационно-стертая, чтобы хоть как-то отражать дух Тибета. Ну, если только по-голливудски.

7. На с. 180, говоря о музыкальной стилистике вестерна, автор пишет про ассоциативные мотивы «американского простора», про использование гармонической «старомодности» как своеобразного знака качества. В связи с этим заметим, что подобные вопросы в культурно-социологическом ракурсе, использованном в данной диссертации, рассматривались ранее в работе М. Карасевой о музыкальной семантике государственных гимнов. Данной работы в библиографии диссертанта не значится (полное название статьи: «Дипломатия на языке музыки: государственный гимн как жанр мультикультурной коммуникации // Профессионалы за сотрудничество: Сб. статей. Вып. 5. Москва. 2002. С. 196-206).

Высказанные замечания, пожелания и вопросы, в целом, не затрагивают концептуальную суть диссертации. Работа К.Н. Рычкова является исследованием, заключающим в себе точность постановки научно-теоретических и методологических задач, адекватность научных методов исследования широкому спектру привлекаемого материала, ясность, индивидуальность и обоснованность оценок. Диссертация имеет высокую значимость для использования ее результатов музыковедами, композиторами, киноведами, социологами, маркетологами. Работа может быть рекомендована к публикации как отдельное издание.

В связи с многократным превышением требований, предъявляемых к кандидатским диссертациям по уровню его новизны его научного выполнения, а также по степени комплексности рассмотрения целой обла-

сти как объекта научного исследования, представляется, что данное исследование К.Н. Рычкова могло бы быть впоследствии выдвинуто на защиту как докторская диссертация по специальности 17.00.02.

Автореферат диссертации и авторские публикации в полной мере отражают содержание диссертации.

На основании сказанного можно сделать вывод о том, что диссертация К.Н. Рычкова является существенным вкладом в развитие современной музыкальной науки, а автор диссертации безусловно достоин присуждения искомой им ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02.

Заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

М. В. Карасева

17.10.2013