

В І Д Г У К

офіційного опонента

дисертації Янковської Наталії Олександрівни

«Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Музика в українському кінематографі є справжнім клондайком для дослідників. Адже на мозаїчному панно, яке складають існуючі історичні огляди надбань «десятої музи» в Україні (переважно у вигляді довідників), ще залишається багато білих плям, в тому числі не прописана траєкторія розвитку музичного компоненту кіноіндустрії, не охарактеризований її сучасний стан. Тому звернення Наталії Олександрівни Янковської до феномену кіномузики як самостійного предмету дослідження, що виокремлюється у важливу і цікаву для музичної науки проблематику, вельми актуальне. Порівняно із вже існуючими теоретичними розробками цієї теми в дисертації суттєво змінюється внутрішня мотивація дослідження: науковий інтерес викликає не сама по собі музична складова кінотексту, а постать її творця. Дисертантка обґрунтовує саму можливість серйозної розмови про художню особистість кінокомпозитора та його творчість.

Низка спеціально присвячених українській кіномузиці наукових розвідок здебільшого фокусує увагу на іменах тих, хто здобув відомість поза екранного мистецтва, таких, наприклад, як Б. Лятошинський, П. Майборода, М. Скорик, Є.Станкович, В. Сільвестров. Проте факти їх співпраці з кінематографом – лише епізоди (і далеко не центральні) в їх творчому житті – зовсім нетипові для кіновиробництва загалом. Як правило, митці такого масштабу і такої самобутності кінематографу не потрібні. Їх своєрідність та художнє *Я* вибиваються з «командної гри» постановочної групи. Кіно – не поле здійснення оригінальних інтенцій та самовияву композитора. Тут він скоріше має виконати функцію сурогатної матусі для «зачатого» продюсерами, сценаристами, режисером, акторами задуму («вербально-візуального концепту»), який очікує на своє музичне втілення. Не кожний на це погодиться, і, взагалі, на це здатен. Тому у титрах зовсім непоганих кінострічок здебільшого зазначені маловідомі імена композиторів.

Втім ім'я Володимира Гронського, творчість якого привернула увагу Наталії Олександрівни Янковської, здається маловідомим хіба що академічній музикознавчій спільноті, яка дещо зверхньо ставиться до продукції музикантів-«фільмарів» (неологізм з української преси 1920-х років). Для широкого ж кола кінофахівців та поціновувачів українського кіно

це ім'я добре відоме. Досвідчений майстер, до послуг якого українські режисери звертаються знову і знову (а це важливий показник професійної відповідності!), має у творчому доробку майже три десятки кінокартин. Якщо скористатися впровадженими Американською академією кіномистецтва критеріями відбору номінантів для щорічної премії «Оскар», то можна з впевненістю стверджувати, що майже вся творчість В. Гронського підпадає під категорію «кіномузики»: вона є *«оригінальною і новою»*, *«написаною спеціально до фільмів»*, вона *«здатна запам'ятовуватися і упізнаватися»*. Чи зайвими при цьому будуть суто композиторські чесноти партитури, її оригінальність, яскравість, «зробленість»? Зрозуміло, що – ні. Оскільки 250 членів відповідного комітету кіноакадемії відбирають нові роботи для нагород, не переглядаючи їх, а тільки переслуховуючи аудіозаписи без імен та назв, без зазначення сюжетного або візуального контексту, тобто реагують на звучання «чистої музики». І щоб виділитися і запам'ятатися з першого разу, музичний матеріал має бути особливо скомпонований, одразу захоплювати, незважаючи на різницю музичних смаків та уподобань, викликати яскраві зорові образи, навіювати щирі емоції. Останнє, думаю, головне. Фактично композитор і є автором справжніх або фальшивих емоцій фільму.

Кіномузика В. Гронського переконує завжди. Композитору вдається вірно вгадати тональність дії у кадрі, влучно розкрити ціннісно-сміслові рефлексії за кадром, впевнено окреслити загальний *«план іманентності»* фільму (вислів Ж. Делеза). Для визначення специфіки творчої діяльності В. Гронського в дисертації використовується поняття *«індивідуальний стиль композитора»*, яке *«вміщує ознаки загального, типового, інваріантного в індивідуальному стилі, що виявляються на рівні музичної мови в цілому, її окремих елементів, прийомів тематичного розвитку, особливостей формотворення, її ознаки змінного, які виражають специфіку кіно (принципи поєднання музики з іншими компонентами синтетичного тексту, підпорядкування стилю музики жанровій природі фільму, задумові режисера)»*.

Музичні партитури В. Гронського зазвичай віртуозно балансують на зіставленні двох планів. Один з них – «документальний», пов'язаний з включенням у фоносферу фільму «знаків часу» – музичних цитат, які маркують візуальний простір дії та персонажну характерність. Такого роду музичні «номери» дисертантка називає *«музикою у фільмі»*. Це, наприклад, – і чудово виконана графінею Олімпією Торською пісня С. Монюшка «Золота рибка» (на жаль, невідомо – хто співає у фонограмі), і локації Львова у звуковій аурі Ре-бемоль-мажорного Вальсу Ф. Шопена, і спів греко-

католицької общини, і органна хоральна прелюдія у католицькому храмі у серіалі «Злочин з багатьма невідомими», або арія Тоски на початку фільму «Гріх», або оперні алюзії з «Сили долі» Д. Верді і «Лоенгріну» Р. Вагнера у фільмі «Пастка», або звук якутського хомуту, Adagio з «Лебединого озера» П. Чайковського у кінокартині «ТойХтоПройшовКрізьВогонь». Невід'ємним атрибутом цього «документального» плану стають українські народні пісні, які співаються, наспівуються, шепочуться, промовляються, викрикуються персонажами завжди від першої особи, як власна «пряма мова» про те – невимовне, що болить, навіть коли висловлення гуртове і йде у стилі «етно-хаос» (запис групи «ДахаБраха»).

Інший план музичного виміру кінофільму В. Гронський задає авторською музикою (за визначенням дисертантки, *«музикою для фільму»*), яка фіксує мінливий суб'єктивний фон, подає коментар до дії, встановлює модус вислову тощо. Дисертантка наголошує на принциповому монотематизму у побудові цього прошарку кіномузики В. Гронського. У різних фільмах завжди є тема, *«на інтонаційній основі якої композитор створює похідні від неї тематичні варіанти, котрі організовуються у систему за принципом монотематизму і музичній монодраматургії»* (с. 190). Авторські тематичні утворення підлягають різноманітним жанровим, стильовим трансформаціям, але при цьому не втрачають заданий на початку «інтонаційний ген», що впізнається у будь-яких перетвореннях.

В дисертації В. Гронський репрезентується як український композитор, його творчість єднає з традиціями української кіномузики *«ліричність, мелодійність, надзвичайна виразність»* (с. 199). Разом з тим дисертантка характеризує майстра як сучасного митця, що мислить концептуально і володіє актуальним арсеналом засобів музичної виразності. Не можна сказати, що композитор тяжіє до певної техніки: вибір музично-мовних засобів обумовлений жанровою природою кіноматеріалу, творчими настановами режисера. Цим визначається коло цитованих джерел, музично-темброва палітра (використання акустичних або електронних генераторів звуку), спектр сонорів, шумових ефектів, які часто беруть на себе тематичні функції. Аналізуючи чотири кінороботи В. Гронського, дисертантка переконливо доводить, що *«його музика у складних взаємозв'язках із зображенням здатна створювати враження віртуальної реальності, полемізувати з історичним досвідом, іронізувати за допомогою цитатного матеріалу із класичними взірцями. Вона тонко реагує на вимоги жанру, особливо, що стосується драми, мелодрами, кримінальної історії, романтичної балади. Вона відповідає естетичним і поетологічним засадам екранізованого класичного літературного джерела і так само адекватно*

функціонує в межах кінотвору, створеного в естетиці постмодернізму»(с. 196).

Проблема індивідуального стилю кінокомпозитора з'ясовується дисертанткою у відповідності до загальних засад музичної творчості для кіно. Узагальнюючи значний масив наукової продукції за цією темою (в тому числі фундаментальні праці німецьких, польських американських дослідників), аналізуючи різні методологічні підходи, дисертантка розробляє власний ескіз функціональної моделі кіномузики як формальної структури («субтексту кінотвору»). Запропонована теоретична концепція у перспективі здатна започаткувати новий теоретичний напрям вивчення теми, який умовно можна було б назвати «топология кіномузики».

Питання, що постають під час ознайомлення з дисертацією, спрямовані на уточнення сучасного алгоритму кінопраці композитора, яка в основі своїй має все ж таки «техногенний» характер.

1. Які існують суто технічні об'єктивні критерії якісного фільмового саунду? Як вони змінилися з початку 1990-х років, порівняно із нашим часом? Яким чином організується співпраця автора музики із групою технічної «підтримки», яка зазначається у титрах (наприклад, із відповідальним за звуковий дизайн, із звукооператором, звукорежисером, музичним редактором, музичним супервайзером тощо)?

2. Як можна було б, скажімо, за зразком М. Кундери, сформулювати «основний імператив професії» сучасного кінокомпозитора? Инакше кажучи, в чому прагматика його креативності?

Зауваження до тексту дисертації швидше за все можна було б адресувати тим дослідникам історії українського кінематографу, на праці яких спиралася дисертантка. Але оскільки певні твердження потрапляють у дисертаційний текст, то виникає необхідність їх доповнити, можливо, дещо скорегувати.

1. На с. 91 дисертантка вказує, що «уже до кінця 1920-х років була створена “сприятлива платформа” для розвитку власного кіновиробництва». Між тим на цей час в Україні кінопромисловість вже працювала на повну потужність (три кінофабрики, завод з випуску кіноапаратури тощо). Вже на початок 1925 року українська промисловість технічно була готова випускати масштабні картини. На тій же сторінці нижче зазначається, що визначальною для кіно цього періоду «попри тиск влади» була «традиція народної культури». На жаль, «традиція народної культури» не була визначною для розвитку українського кінематографу перших десятиліть існування, оскільки такий підхід критикувався партійними можновладцями. Інша справа, що нечисленні спроби звертання кінематографістів до джерел народної української культури мали місце, але жорстко викорінювалися.

2. У вітчизняній історіографії склалася тенденція трактувати історію кіно, концентруючись на одному домінуючому сегменті кінострічки, в такому науковому ракурсі виникає досить однобічний підхід до осмислення кіно-історичного процесу, його періодизації, етапів становлення тощо. Втім український кінематограф крім суто художніх вимірів має свої специфічні організаційні, виробничі, структурні рівні, які необхідно враховувати для адекватного відтворення шляхів розвитку кіно як самостійної індустрії, що функціонує в рамках національної культури і ширше у сучасному глобалізованому культурному просторі.

3. При вичерпній обізнаності дисертантки з науковими досягненнями західного кінознавства, на жаль, не враховані деякі українські видання, які могли бути корисними при висвітленні традицій українського кінематографу. А саме – праці харківського кінознавця Володимира Міславського: статті «Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов» (2016), «Становление "цеха музыкальной иллюстрации" Музыкальное сопровождение фильмов в Украине 1920-х годов» (2015), монографія «Кіно в Україні, 1896 – 1921». Тут представлений крім іншого, до речі, розвиток кіномережі у Галіції, Волині, Закарпатті, Буковині до 1921 року включно. Також для того, щоб досягнути загальноукраїнський контекст розвитку кіно першої половини ХХ століття, варто було б врахувати праці Барбари Гершевської «З історії культури кіно у Львові 1918 – 1939 року» (переклад з польської, Львів 2004) та Ірини Котлобулатової «Історія кіно у Львові» (2014), дослідження американського науковця Б. Береста, присвяченого процесам українізації у кінематографі, монографію С.Безклубенка «Українське кіно: начерк історії», і, нарешті, наукову спадщину Вадима Скуратівського, який першим простежив, як складалася та функціонувала в Україні особлива модель, що представила кіновиробництво у вигляді симбіозу державної промисловості, партійної ідеології, міфології та суцього авторської персональної індивідуальної манери і стиля українських кіномитців. Зрозуміло, що дисертантка може й не поділяти погляди цих дослідників, але вона мала б нагоду більш чітко визначити свою наукову позицію стосовно цих різного рівня і ступеня науковості праць.

4. Особливу самостійну цінність в дисертаційній роботі Наталії Олександрівни Янковської мають аналітичні додатки, де у п'ятнадцятих таблицях зведені всі музичні номери кінофільмів, які вивчаються в дисертації. Але ця велетенська аналітична праця, яка красномовно репрезентує весь музичний матеріал дослідження, виявляється мало задіяною у відповідних розділах (лише три посилання в основному тексті!).

Загалом дисертація «Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики» є самостійною завершеною науковою працею, яка відповідає чинним вимогам МОН України до кваліфікаційних робіт даного рівня. Автореферат і публікації репрезентують у достатній мірі зміст дослідження. Автор дисертації – Янковська Наталія Олександрівна гідна присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського



І. С. Драч

