

ОТЗЫВ

официального оппонента доктора искусствоведения, профессора

Маклыгина Александра Львовича

на диссертацию

Семенюк Ольги Александровны

«"Новый Вавилон" Д. Д. Шостаковича в контексте музыки

отечественного немого кино»,

представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертационное исследование Ольги Александровны Семенюк посвящено изучению одного из ранних киноопусов Шостаковича, созданных в период интенсивнейших процессов обновления во всех сферах отечественного искусства. Вынесенное в заглавие уточнение: «в контексте музыки немого кино» полностью оправдано, так как музыка к «Новому Вавилону», возникшая на «излете» эпохи «Великого немого», поднимает ряд существенных проблем, с этим контекстом неразрывно связанных. Два крупных блока диссертации – немое кино и партитура Шостаковича – имеют все основания получить статус *самостоятельных* исследований, однако, в работе они соединены нитью прочной связи.

Оба отличает принципиальная *новизна*. Музыка немого кино еще не становилась объектом детального рассмотрения с точки зрения современного музыковедения, а сочинение Шостаковича до последнего времени оставалось наименее изученным среди всех значительных киноработ композитора. Этим определяется *актуальность* предлагаемого исследования.

Решение поставленной проблемы обеспечивает привлечение широкой документальной базы, как современной, так и аутентичной, появившейся в период расцвета немого кино. Это огромный массив статей и сборников разных жанров, издаваемых в помощь пианистам-таперам.

Их изучение не только сообщает исследованию *достоверность*, но и позволяет О.А. Семенюк дать представление о методах создания музыкального сопровождения к немым лентам, и даже, в значительной степени, реконструировать сам процесс.

Пафос исследования во многом заключен в том, что в любой области искусствознания есть проблемы, находящиеся на некой периферии. Определение «немое кино», на первый взгляд, ставит феномен киномузыки в ряд второстепенных. Но в том-то и дело, что немое кино не было вовсе «немым»: во-первых, уже на начальных этапах своего развития оно закономерно вызвало острейшую необходимость в музыке, во-вторых, в работах крупных кинорежиссеров той эпохи средствами видеоряда явно сформировался феномен «незвучащей музыки» («немой музыки»). Последнее четко показано в представленной диссертации (на примере сотрудничества Козинцева и Трауберга) и должно быть отмечено как ее *достоинство*.

Таким образом, весь комплекс выдвинутых и разработанных в работе проблем, без сомнения, выводит обозначенную область «киноистории» из музыковедчески периферийных в репрезентативно важные отделы знания о становлении отечественного композиторского мышления 20-30-х годов.

Особенно развернуто и многоаспектно в диссертации показана таперская практика в ее историческом, теоретическом, методическом и социо-рецептивном параметрах. При этом диссертант снимает отдельные упрощенные стереотипы восприятия этой практики (типа образа удалого пианиста, «залихватски бацающего» рэгтаймы). Явление показывается как относительно самостоятельная субкультура со своими писанными и неписанными принципами и установками, как многоликий мир фортепианного исполнительства, в котором парадоксально соседствовали высокий профессионализм и «жалкое» дилетантство. И в этом феномене явно просматриваются отдельные черты некоторых

современных форм массовой культуры. Без сомнения, это также принципиально *актуализирует* представленное исследование.

Интересным представляется показ ментальных условностей, казалось бы, прикладной работы тапера. Присутствие особых режимов музыкантского поведения, определенного комплекса табуирования (в виде хроно-ограничителей, спектра типовых видеоситуаций, специфики зрительских ожиданий и интерпретаций и т.д.) показывают работу таперов как весьма специфическую область фортепианного исполнительства, в которой диффузивно слиты сочинительская, интерпретационная и импровизаторская формы музыкального мышления. Таким образом, показанное явление может трактоваться и как характерная часть истории фортепианного исполнительства XX века, которая должна включать не только сугубо его академические форматы. Это, безусловно, снимет существующее представление о таперской практике исключительно в русле негативно-снисходительного истолкования.

Удачным показался термин «таперский словарь», отражающий калейдоскоп (подчас, парадоксальный) типовых музыкальных формул, а шире и стереотипных звуко-игровых ситуаций – своего рода, новых, именно киномузыкальных аффектов. Кстати, хотелось бы узнать – целесообразно ли использование этого «барочного» термина к рассматриваемым явлениям начала XX века?

Без сомнения, приятно удивила показанная широкая (!) панорама специализированной методической литературы для таперов (частично показанная в одном из Приложений). Фактически впервые обстоятельно отражена важная страница отечественного музыкального образования (точнее, самообразования), где слиты воедино академические и нетрадиционные (а именно, импровизационные) параметры обучения пианистов!

Разумеется, диссертация, поднимая многочисленные, чрезвычайно интересные и интригующие проблемы, вызвала, одновременно, некоторые замечания и пожелания. К ним относятся:

1. Вопрос о генезисе таперского искусства, оказавшегося вне сферы внимания О.А. Семенюк. Таперское искусство возникло не совсем на пустом месте. Его предтечи нельзя не усмотреть в широко распространенном в XIX веке домашнем фортепианном музицировании в городской состоятельной среде, а также относительно массовой практике «ресторанно-трактирной музыки», требовавшей от исполнителей навыков импровизации и отменного знания модного тогда «шлягерного репертуара», где, надо заметить, присутствовала и вольно трактованная популярная классическая музыка. Представляется, что эту практику вполне можно трактовать как «предтаперскую».

2. Разграничение методов компиляции и импровизации в первой главе (им посвящены самостоятельные разделы) является несколько искусственным, главным образом потому, что любая импровизация представляет собой составление целого из типовых формул, а компилятивный метод невозможен без элементов импровизации, хотя бы тех же переходов-связок между заимствованным материалом. Некоторые замечания О.А. Семенюк (например, на с. 43 и 47) свидетельствуют о том, что она осознает этот тонкий момент во взаимоотношениях двух типов музыкального мышления, но все-таки в своем типологическом подходе она остается на позиции принципиального их разграничения. И еще: термин «компиляция» как один из ключевых в работе требует более четкого понятийного истолкования. Размытость его границ особенно проявилась в трактовке творческого подхода Д. Шостаковича в «Новом Вавилоне», когда диссертант сразу же отказывается в наличии принципа компиляции в этом произведении. Однако, ход анализа показывает присутствие многих черт, которые указывались в первой главе именно как компилятивные. И совсем удивляет завершающий ход аналитика, когда приводится

цитата из работы И.В. Степановой (с. 187), где прямо утверждается о важной роли «заимствования» в технике Шостаковича в фильме.

3. Анализ партитуры Шостаковича проделан с достаточной долей обстоятельности. Вместе с тем, хотелось бы обратить внимание на некоторую теоретическую «вольность» в оперировании расхожей терминологией типа «хроматической большой секунды» или просто «большого септаккорда» (с. 165), которого, кстати, в приведенном нотном примере нет из-за присутствия разных терций в указанной вертикали. Неясен и феномен «семантических вариаций» на «микрофрагменты тем» (с. 187).

4. В работе верно показывается определенная автономность художественного мышления Шостаковича по отношению к представленному видеоряду ленты, отказ от известной таперской синхронизации звукового сопровождения. Без сомнения, этим самым Шостакович заложил важную кино- и театральную композиторскую традицию, где музыка становится важным смысловым контрапунктом всего целостного «действия». Как была продолжена эта традиция в последующем? Возможны ли здесь параллели, скажем, с опытом сотрудничества театрального режиссера Ю.П. Любимова и А.Г. Шнитке?

5. В целом работа структурно организована и написана ясным языком. Нельзя не отметить ее фактологической насыщенности (особенно в первой «таперской» главе»). Видимо, сильная увлеченность молодого исследователя вызвала некоторую «сверхразвернутость» работы. Частичная редукция, на наш взгляд, работе бы не повредила: к примеру, вопрос «Шостакович и таперство» возникает в работе дважды; уместней бы он смотрелся в «именной главе». Несколько удлинил работу и раздел о сотрудничестве двух режиссеров-создателей фильма и самой истории ленты, что уже описывалось в киноведческой литературе; уместней было бы после краткого экскурса в эти вопросы начать повествование с действительно важного и музыковедчески профильного вопроса о феномене «немой музыки», представленной режиссерами в данном фильме.

Сформулированные выше замечания и вопросы ни в коей мере не умаляют положительного впечатления от представленной диссертации.

На основании вышеизложенного можно заключить, что диссертация Ольги Александровны Семенюк «"Новый Вавилон" Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино» является научно-квалификационной работой, соответствующей требованиям, предъявляемым к кандидатской диссертации в п. 9, 10 и 14 Положения «О порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 242 в ред. от 1 октября 2018 года. Автореферат и публикации полностью отражают основное содержание работы, а автор исследования – Семенюк Ольга Александровна – заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Доктор искусствоведения, профессор,
Заведующий кафедрой теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова»

25 ноября 2020 года

Маклыгин А.Л.

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова».

Адрес: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д.38.

Телефон(факс): (843) 236-55-33, 236-56-41.

E-mail: pavana511@gmail.com.

E-mail личный: dmaklygin@yandex.ru.

Телефон личный: 8 917 230 07 54.

Веб-сайт организации: <https://kazancons.ru/>

