

Отзыв

официального оппонента на диссертацию

Фёдоровой Анастасии Александровны

«ФОРМИРОВАНИЕ ШКОЛЫ МОНТАЖНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ЯПОНСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО 1930-х – 1950-х ГОДОВ: ТВОРЧЕСТВО КАМЭИ ФУМИО»

на соискание учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация А.А. Фёдоровой – явление в нашем киноведении отрадное. Уже сам выбор материала располагает в пользу автора. История японского кино чрезвычайно мало исследована российскими киноведами. Классические работы, опубликованные на русском языке, появились несколько десятилетий тому назад, количество их крайне незначительно, а основные положения зачастую устарели. Стремительный рост интереса к японскому кинематографу во всём мире за последние двадцать-тридцать лет вызвал столь же бурный всплеск литературы, посвящённой предмету, – за редчайшими исключениями даже отголоски этих исследований не дошли до русскоязычных читателей. Наконец, исследование А.А. Фёдоровой посвящено кинематографисту, отнюдь не самому популярному за пределами Японии – Фумио Камэи (диссертант сохраняет традиционный японский порядок написания указания имён, принятый в

востоковедении: сперва фамилия, затем имя – но в отзыве я применяю традиционный российский порядок, принятый в киноведении).

Не столь уж многочисленные российские исследования (в том числе и диссертационные), посвящённые истории зарубежного кинематографа, сплошь и рядом грешат некоторой провинциальной однобокостью. Авторы, знакомые с иностранной литературой, выступают в роли культуртрегеров, представляя российским читателям своего рода реферат малодоступных источников, не более. Порой и сам автор не имеет полного доступа к зарубежной литературе и архивным материалам – в этом случае работа превращается в развёрнутое эссе, лишённое серьёзной источниковедческой базы. В обоих случаях получаются работы, быть может, и обладающие определённой привлекательностью для российских читателей, но, как правило, не обладающие никакой научной ценностью в мировом масштабе.

Работа А.А. Фёдоровой свободна от этих недостатков. Автор прекрасно ориентируется в мировой литературе (японской и не только), посвящённой истории и теории японского кино. Одна из ключевых тем диссертации – культурные связи между японским и советским кинематографом 1920-х – 1930-х гг. – лежит на стыке истории советского и японского кинематографа. Автор постоянно обращается к русскоязычной литературе и архивным источникам (в т.ч. к малоизученному даже отечественными киноведами фонду ВОКС). Наконец, как убедительно показано в работе, творчество Камэи до сих пор не в полной мере исследовано и в самой Японии; ряд публикаций автора на японском языке отчасти восполняет эти лакуны. Поэтому работа представляет интерес для чрезвычайно широкой группы исследователей.

Выбор фигуры Камэи для диссертации, защищаемой в России, абсолютно логичен. Этот блистательный (автор права) режиссёр ярче и нагляднее, чем кто бы то ни было из японских кинематографистов, усвоил принципы «советской монтажной школы» рубежа 1920-х – 1930-х гг. Этому способствовали не только

уникальный личный опыт (Камэи – единственный из режиссёров японского довоенного кино, прошедший стажировку в Советском Союзе), но и общая тенденция пионеров японской документалистики обращаться к советскому опыту.

Как абсолютно справедливо пишет автор, «научно-практическая значимость исследования заключается в первую очередь в его информационной ценности». Не только творчество Камэи, но и сама история японской документалистики практически неизвестны в России. Что же касается важнейшей темы культурного обмена японских и советских кинематографистов в 1920-е – 1930-е годы, то необходимость посвящённого ей исследования назрела уже давно. Взаимодействие двух наиболее изолированных (не только друг от друга, но и от мирового культурно-политического контекста) из крупнейших кинематографий – материал не только для захватывающего исторического исследования, но и для теоретических обобщений. Недаром автор часто (и к месту) ссылается на разработанную Ю. Лотманом теорию «культурного диалога».

Не буду подробно останавливаться на компетентности диссертанта – она вполне очевидна. Библиография насчитывает более 150 источников. Здесь и исторические исследования, и работы по теории искусства и литературы, эстетике, философии, поэтике. Автор прекрасно владеет политическим и культурным контекстом и максимально широко вводит в этот контекст читателя.

Пожалуй, у этого есть и обратная сторона. Чтобы объяснить генезис поэтики и философии Фумио Камэи, автору приходится посвятить значительную часть своей работы вещам, которые по отдельности достаточно хорошо исследованы. Безусловно, неподготовленному читателю трудно оценить новаторство художественного метода Камэи, не будучи знакомым с политической историей Японии первой половины XX века, влиянием марксизма

на японскую интеллигенцию, прокатом советских и британских документальных фильмов в Японии, основными положениями японской и советской монтажных теорий, историей культурных связей СССР и Японии, принципах композиции рэнку. Но, наверное, не стоит останавливаться на всех этих вопросах столь подробно. Учитывая современный культурный контекст в России, конечно, необходимо разяснить и базовые особенности культурной политики Японии, и эволюцию теории монтажа в японской киномысли. Но вряд ли целесообразно описывать эффект Кулешова или принцип эйзенштейновского монтажа аттракционов.

В результате для анализа творчества самого Камэи остаётся лишь последняя глава диссертации (правда, самая объёмная). А за пределами исследования оказались материалы, обладающие несомненной ценностью для российских исследователей – в том числе, и темы, над которыми А.А. Фёдорова работала и которым посвятила ряд публикаций (прокат советских фильмов в Японии и японских фильмов в России, кинематографический опыт Камэи во время его стажировки в Ленинграде и т.д.). Надеюсь, что всё это будет включено в развёрнутую публикацию диссертационного исследования в виде монографии – публикацию, которая была бы чрезвычайно полезна и для отечественных, и для иностранных исследователей.

Можно отметить отдельные неточности, изредка встречающиеся в работе:

1. Автор смешивает понятия «субтитров» и «интертитров» (с. 44, 45, 82). Если субтитр впечатывается в готовое изображение, то интертитр – это отдельный кадр, важный монтажный элемент фильма. В немых фильмах, о которых идёт речь в диссертации, используются не субтитры, а интертитры.
2. Слишком сильным является утверждение о том, что «развитие советского кино было неразрывно связано с практикой “кинопоезда”» (с. 90). «Кинопоезд», созданный А. Медведкиным, – интереснейшая страница истории советского

кино, но явление это было недолговечным и в значительной степени маргинальным.

3. Несколько наивно выглядит следующая фраза: «К сожалению, советские режиссеры не оставили упоминаний о Камэи, что легко объяснить ухудшением советско-японских отношений после 1934 года» (с. 98). Ухудшение советско-японских отношений в 1934 году никак не могло помешать кинематографистам написать о японском стажёре-марксисте (особенно в эпоху оттепели и последующие за ней годы, когда ветераны советского кино взялись за мемуары). Вероятнее всего, дело лишь в том, что заметной роли в советской кинематографической жизни Камэи сыграть не успел.

4. Ряд наблюдений и параллелей, приведённых автором, кажется мне натянутым. Например, по мнению автора, в фильме «Кобаяси Исса», «как и в фильме А. Довженко “Земля” (1930), единение крестьянина с природой подчеркивается кадром мочащегося мужчины» (с. 107). Но в картине Довженко герои мочатся в трактор, чтобы завести его – если говорить о метафорах, то здесь всё-таки речь идёт о единении крестьянина с техникой, механизмом. А сам по себе факт мочащегося на экране мужчины не является столь уж революционным и оригинальным, чтобы делать вывод о заимствовании его из фильма Довженко. Далее диссертант описывает постановочную сцену из фильма «Воюющие солдаты» (1939) и, отмечая неестественность движений солдат, неожиданно делает вывод, что «постановочная сцена <...> словно утверждает: даже хроникальный материал не в силах передать всю правду о войне» (с. 124). Логика здесь абсолютно не ясна.

5. Наконец, с удовольствием могу отметить, что фильм В. Ерофеева «Афганистан», который автор называет несохранившимся (с. 174) и который, действительно, ранее считался утраченным, был несколько лет тому назад обнаружен и показан на фестивале архивного кино «Белые Столбы».

Указанные замечания, конечно, не снижают общей значимости работы А.А. Фёдоровой. Мы имеем дело с серьёзным и вполне аргументированным научным исследованием, выполненном на высоком профессиональном уровне.

Положения, изложенные в автореферате, соответствуют тексту диссертации.

Работа Анастасии Александровны Фёдоровой «Формирование школы монтажной выразительности в японском документальном кино 1930-х – 1950-х годов: творчество Камэи Фумио» соответствует всем требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении учёных степеней» Правительства РФ (в редакции от 24.09.2013 г. № 842), предъявляемым к диссертациям на соискание учёной степени кандидата наук, и Паспорту номенклатуры специальностей научных работников, а соискатель заслуживает присвоения искомой учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства».



Багров Пётр Алексеевич,

кандидат искусствоведения

старший куратор Госфильмофонда России

Подпись П.А. Багрова заверяю:

« 11 » 09 2017 г.



Шубель С.В.

Заслуженный деятель искусств России

Данные об авторе отзыва

Адрес: 142050, Московская обл., г. Домодедово, мкр. Белые Столбы, проспект Госфильмофонда, владение «Госфильмофонд»

Телефон: +7-925-539-08-21

Электронный адрес: pbagrov@gmail.com