

В современной теоретической мысли кинематограф рассматривается и в диахроническом аспекте (как процесс безостановочного производства новых культурных смыслов и символических кодов), и в синхроническом плане – как комплексная аудиовизуальная медиа-технологическая система. Звуковая фактура фильма представляет собой сложно организованное акустическое медиальное пространство, которое характеризуется определенным информационным потенциалом и выстраивает коммуникационные траектории между киноизображением и зрительским восприятием. Таким образом, теоретико-аналитическое изучение звукового решения фильма неминуемо столкнется с вопросом о феноменологии звука как медиальной среды, позволяющей зрителю эмоционально-чувственно сопresentствовать внутри изображаемой фильмической реальности (о факторе сопresentствия зрителя внутри фильмического эпизода рассуждал А. Базен в своем программном четырехтомнике «Что такое кино» (1958-1962)).

В. Беньямин в трактате «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) утверждал, что визуальный образ в результате утраты ауры делается бесконечно репродуцируемым, безостановочно тиражируемым медальным подобием, механистичной копией, не предполагающей какой-либо изначальной оригинал, образец или прототип. Именно в таком решительном разрыве кинематографа с ценностями буржуазной репрезентации (настаивающей на уникальности, единичности и правдоподобии произведения искусства) Беньямин видел революционно-освободительный ресурс киноизображения. Б. Гройс в книге «Под подозрением» показывает, что визуальное искусство (в частности, видео-арт и кинематограф) во второй половине XX века проблематизирует себя как медиальную поверхность, указывающую на нехватку или отсутствие метафизической глубины, на исчезновение сверхчувственных ценностей и на недостижимость горизонта трансцендентного опыта. По замечанию Гройса, подобная медиальная поверхность экрана, на которую проецируются визуальные образы, постоянно находится под феноменологическим подозрением. Зритель пытается обнаружить за предъявленной ему медиальной *плоскостью видимого* некую недосыгаемую, невидимую и умозрительную *субмедиаальную глубину*¹.

Очевидно, что звук, парадоксально расположенный и в пространстве киноизображения, и вне его, за кадром или внутри зрительного зала, как раз и служит наглядным примером такого феноменологического подозрения. Если визуальный образ функционирует – в культурной теории после

¹ См. Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. М.: Художественный журнал, 2007.

Беньямина – как медиа-технологическое подобие, как симулятивное отражение иллюзорной и мнимой гиперреальности (термина Ж. Бодрийяра²), то звук способен вернуть ему утраченную взаимосвязь со сферой метафизического опыта, свидетельствовать о подлинности, аутентичности и уникальности индивидуального зрительского переживания. Возможно, звуковая гамма и акустическая палитра фильма предстает индикатором истинности и неповторимости единичной внутрифильмической реальности.

Онтологический статус, феноменологические аспекты и эстетические категории звука в кинематографе, будь то профессиональная музыкальная работа или намеренные шумовые эффекты, интриговали и занимали режиссеров и теоретиков задолго до изобретения звукового кинематографа. В частности, трансформация немого кинематографа в новый звуковой формат нередко ассоциировалась в 1930-ые годы с увяданием, закатом или финалом киноискусства, о чем свидетельствует известная работа Р. Якобсона «Конец кино?» или фильм-нуар Б. Уайльдера «Бульвар Сансет» (1950). В ранней французской феноменологии кино в 1920-ые годы, например, в «Музыке изображений» Э. Вюйермоза или в работах Ж. Дюллак, киноизображение приравнивалось к музыкально-пластической форме и выстраивалось подобно мастерски оркестрованному симфоническому произведению.

В концепции поэтического кинематографа, разрабатываемой русскими формалистами, в частности, Ю.Н. Тыняновым и В.Б. Шкловским, речь шла об особом типе построения кинообраза как ритмико-мелодического, синкопированного или эллиптического высказывания, воспроизводящего формальные приемы и нюансировки поэтического текста. В Советском Союзе 1920-х годов, в эпоху триумфа революционно-пролетарской авангардной утопии, звук делается одной из доминант киноповествования, указывающей на базовые идеологические антагонизмы между старым, капиталистическим миром и новым коммунистическим социумом. С.М. Эйзенштейн полагал звучание органическим и неотъемлемым элементом кино-образа, выделяя такие музыкально-организованные типы монтажа, как метрический, ритмический, тональный и обертоновый («Четвертое измерение в кино»).

В 1940-50-ые годы по мере становления онтологического реализма в работах Б. Балаша «Кино: становление и сущность нового искусства» и Р. Арнхейма «Кино как искусство» или в трудах А. Базена и З. Кракауэра («Природа фильма») звук начинает трактоваться как неперенный атрибут

² См. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.

внутрифильмической реальности с ее собственными социально-политическими конфигурациями и психологическими законами. В структуралистский период в связи со стремительным развитием семиотического метода различные исследователи (например, Ж. Митри, К. Метц, Р. Беллур и Ж.-Л. Бодри или представители московско-тартуской семиотической школы Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян) сосредоточиваются на индексальной природе звучания в кинематографе, а также на мифосимволических функциях музыкального сопровождения фильма.

В 1960-80-ые годы благодаря психоаналитическим концепциям Ж. Лакана и Ж. Делеза, а также росту популярности феминистского критицизма и появлению работ Л. Малви, К. Силверман и Т. де Лауретис, звук в кинематографе истолковывается как проявление потаенных и запретных комплексов коллективного политического бессознательного. Звуковое строение фильма оказывается полем яростной конфронтации и непримиримого конфликта между авторитарным властным голосом господствующего символического порядка и репрессированным голосом подчиненного исключенного Другого (той фигуры, что в постколониальных исследованиях приобретает красноречивое название «subaltern»). В эти годы публикуется ряд работ, где звуковое решение фильма осмысливается с помощью психоаналитического инструментария в его структуралистском или постструктуралистском изводах, а также путем критики неолиберальной идеологической риторики постиндустриального капитализма. В первую очередь, речь идет о книгах и статьях Ф. Джеймисона, о работе К. Силверман «Акустическое зеркало: голос женщины в психоанализе и кино»³ и сборнике «Взгляд и голос как любовные объекты», подготовленном С. Жижеком, Р. Салецл и другими представителями словенской школы психоанализа в 1996 году⁴.

Тем не менее, в мировой гуманитарной науке до сих пор ощущается досадный дефицит фундаментальных и профессиональных исследований психофизиологических и культурно-эстетических особенностей звука в кинематографе. Отрадным исключением предстают сочинения французского композитора и теоретика кино М. Шиона («Голос в кино» или «Аудио-видение: звук на экране»). Под *аудио-видением* Шион подразумевает такую принципиальную дифференциацию звуковой и образной составляющей киноизображения, когда и акустическое, и визуальное

³ Silverman K. The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalyses and Cinema. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

⁴ Gaze and Voice as Love Objects. Ed. by Slavoj Zizek and Renata Salecl. Durham, London: Duke University Press, 1996.

образуют различные языковые уровни и регистры внутри синэстетического и мультимедиального комплекса фильма.

В постмодернистской эстетике (где, по словам Ж. Деррида, фоноцентрическая или звуковая форма высказывания превалирует над логоцентрической, рационально-смысловой парадигмой) акустическое решение фильма делается, с одной стороны, предметом игровых мистификаций, театрализаций, иронических или пародийных высмеиваний, но, с другой стороны, объектом детализированной и скрупулезной аналитической проработки. Таким образом, почти столетняя история ожесточенных споров, полемических дискуссий и научной рефлексии о роли и статусе звука в кинематографе так и не представила исчерпывающие итоговые выводы об акустической природе фильма⁵. Поэтому рабочая гипотеза, предложенная в диссертационном исследовании Ю.В. Михеевой и утверждающая чувственный звукозрительный изоморфизм образа и изображения, заново реактуализирует проблему акустического решения фильма на фундаментальном научно-академическом уровне.

Научная новизна и актуальность проделанного диссертационного исследования заключена в трех основополагающих концептуальных и содержательных моментах. Во-первых, автор диссертации классифицирует различные подходы, идеи и гипотезы, осмысляющие символическую значимость и технологическую функциональность звучания и речи в мировом кинематографе на всем протяжении XX и XXI вв. Во-вторых, диссертант обстоятельно систематизирует те представления об аудиовизуальном пространстве фильма, которые конструировались и становились устойчивыми моделями в мировой киноведческой мысли. В результате такой систематизации автор диссертации представляет убедительную и новаторскую типологию аудиовизуальных решений в фильме и аргументировано каталогизирует множественные типы, подтипы и смешанные типы звукозрительных фигур в кинематографе. В-третьих, путем пристального герменевтического прочтения и всесторонней интерпретационной проработки масштабного исследовательского материала из истории зарубежного и российского кино (в частности, классических фильмов Р. Брессона, Ф. Феллини, П. П. Пазолини, Л. Бунюэля, И. Бергмана, М. Ханеке, С. Эйзенштейна, А. Тарковского, А. Сокурова, А. Звягинцева и многих других) автору диссертации удастся наглядно продемонстрировать, как на конкретных примерах возможно выявить онтологические признаки,

⁵ См. Music, Sound and Filmmakers. Ed. by James Wierzbicki. NY, London: Routledge, 2012.

феноменологические аспекты и эстетические параметры аудиовизуальных решений в кинематографе.

В емкой и лаконичной форме в диссертации предъявлены основные тезисные положения; четко схематизированы и логически аргументированы раскрывающие их цепочки доказательств. Полученные выводы и результаты работы кажутся исчерпывающими и абсолютно достоверными, а тема диссертации может считаться полностью раскрытой. В тексте диссертации последовательно выдвигаются и решаются следующие теоретико-методологические задачи:

- предлагается типология аудиовизуальных решений, основанная не на внешних выразительных признаках звукозрительного синтеза, а на принципах авторской режиссерской эстетики;
- вводятся понятия чувственно-изоморфного, феноменологического, рефлексивного, игрового, остраниженного типов, а также ряд подтипов и смешанных типов аудиовизуальных решений в кинематографе;
- предлагается понятие «эстетическая локализация автора», указывающая на степень и конфигурации авторского присутствия внутри фильмической реальности, обнаруживаемого благодаря звукоизобразительной ткани фильма;
- дается аналитический разбор комплексной аудиовизуальной структуры фильма в контексте его эстетических достижений и семантических особенностей, а также изучаются аудиовизуальные конфигурации фильма во взаимосвязи с эволюцией индивидуальной авторской манеры режиссера.

Кроме того, автор диссертации предлагает для изучения аудиовизуальных решений в кинематографе ряд инновационных и экспериментальных понятий, таких как «объективный и субъективный контрапункт», «звукозрительный экстазис», «вторичная субъективность» и «медитативная звуковая зона». В результате подобного расширения понятийного инструментария исследователю удастся реформировать киноведческий язык и внести необходимые дополнения в терминологический аппарат современной киномысли.

Следует отметить, что полученные выводы и результаты исследования обладают неоспоримой научно-практической ценностью, могут быть использованы и применены в преподавании университетских курсов по аудиовизуальной структуре фильма. Кроме того, рабочие гипотезы, а также итоговые положения диссертации были апробированы и представлены научно-академической аудитории в виде двух авторских монографий, серии статей в специализированных изданиях и ряда докладов на международных научных конференциях и семинарах.

Диссертация состоит из введения, пяти глав (24 параграфов), заключения, библиографии и фильмографии. Во **«Введении»**, по словам самого диссертанта (если процитировать фрагмент из «Автореферата»), «обосновывается выбор темы и актуальность предпринятого исследования, раскрывается степень научной разработанности темы работы, определяются объект, предмет и рамки исследования, ставятся его цели и задачи».

В первой главе **«Определение аудиовизуального пространства кинофильма в художественно-историческом контексте»**, имеющей обзорно-исторический характер и обозначающей проблемное поле исследования, анализируется этимология понятия и эволюция аудиовизуального контрапункта в историко-художественном контексте; предлагается понимание эстетической локализации автора как совокупности характеристик авторского присутствия в художественном пространстве фильма; предлагается типология аудиовизуальных решений (чувственно-изоморфный, рефлексивный, феноменологический, игровой, остранный).

Во второй главе **«Рефлексивный тип»** рассматриваются различные формы аудиовизуальных решений рефлексивного типа, изучается экзистенциальная рефлексия в звуке, осмысляется звуковой экстазис как способ проживания экзистенциальных модусов, а также описывается звуковая манифестация трансцендентного как путь духовного восхождения в фильме. В третьей главе **«Феноменологический тип»** производится типология аудиовизуальных решений с точки зрения феноменологического метода, приводятся разнообразные примеры реализации принципов феноменологической редукции в звуковом решении кинематографического пространства. Четвертая глава **«Игровой тип»** отталкивается от предложенной Х.Г. Гадамером герменевтической концепции игры как «органического самодвижения произведения» и делает предметом изучения различные цитатные, пародийные, иронические, коллажированные, театрализованные, мистифицированные стратегии и технологии построения звука (главным образом, в постмодернистском кинематографе, например, у Д. Джармена, П. Гринуэя или С. Лобана).

В пятой главе **«Остранный тип»** демонстрируется, как прием авторского острания может быть тактически осуществлен с помощью аудиовизуальных ресурсов, в частности, на базе медитативной музыки. По мнению диссертанта, звуковое острание реализуется в диапазоне от полного незвучания до сложносочиненного звукового материала, или фрагментарного пребывания в медитативных звуковых зонах (обнаруживаемых в фильмах В. Херцога, Т. Малика или А. Балабанова). В

«**Заключении**» подводятся итоги проделанной исследовательской работы, позволяющей четко разграничить внутри уникального кинематографического языка звуковое (осмысленное звуком) высказывание и звучащее (дополненное звуком) киноповествование. Кроме того, здесь подчеркивается значимость типологии аудиовизуальных решений в кинематографе, учитывающей не только их наличествующие комбинации, но и рассчитанной на их дальнейшее творческое синтезирование в практической режиссерской работе.

Хотя диссертация заслуживает самых лестных и хвалебных отзывов за продуманное и выверенное композиционное построение, а также за отточенную систему логической аргументации, следует высказать несколько замечаний, несколько, впрочем, не снижающих уже отмеченные неоспоримые достоинства и высокий концептуальный уровень проделанного изыскания. В методологическом ракурсе работа декларативно заявлена как междисциплинарное исследование, сочетающее в себе черты и атрибуты киноведческих и музыковедческих подходов, феноменологической эстетики Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти, а также философской герменевтики Х.-Г. Гадамера. Тем не менее, в диссертации отчетливо преобладают базовые установки формалистского метода, который акцентирует внимание именно на поэтической и символической функции звука как смысловой доминанты (доминирующая роль звука позволяет акустическим эффектам производить смысловые сдвиги и деформации в фильмическом пространстве). Здесь было бы уместно более отчетливо и однозначно артикулировать методологическую направленность исследования, обратиться к неоформалистским концепциям авторитетного современного теоретика Д. Бордуэлла (обозначенным в его программном сочинении «Искусство фильма»). Кроме того, в тексте диссертации несколько не хватает строгого, критического, вооруженного исторической дистанцией взгляда на герменевтическую традицию в экзегетическом истолковании произведений искусства, традицию, представленную в трудах Ф. Шлейермахера, В. Дильтея и Х.-Г. Гадамера.

Заметим, что в круг непосредственных интересов формалистов (Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума), а также современных продолжателей формалистской линии в аналитике культурных процессов (Д. Бордуэлла), в первую очередь входит проблема жанровой принадлежности и спецификации произведения с точки зрения его поэтико-стилистических признаков. Хотя в тексте диссертации присутствует параграф, показывающий, насколько то или иное аудиовизуальное решение

соответствует канонам и критериям определенной жанровой схемы⁶, но жанрово-стилистическая таксономия звуковых построений остается практически не разработанной. Заметим, в современном киноведении можно найти немало работ, где прослеживается влияние музыкального аккомпанеента фильма на структурирование жанровых схем и формул (жанр хоррор и его аудиовизуальная фактура оказывается лидирующим фаворитом в современной кинотеории)⁷.

В качестве изучаемого материала диссертант обращается исключительно к сфере авторского, элитарного, интеллектуального кинематографа, причисляемого к регистру высокой культуры. Любопытно было бы проследить, насколько типология аудиовизуальных решений и закономерности акустического построения фильма, выявленные диссертантом, сохраняются или модифицируются в массовом или даже «плохом» кинематографе (который сегодня делается излюбленным предметом изучения в академических визуальных исследованиях⁸). Кроме того, в тексте диссертации явно игнорируются отсылки к психоаналитическим трактовкам звука в кинематографе, например, к работам словенского психоаналитика С. Жижека⁹. Заметим, что С. Жижек и представители словенской школы психоанализа (М. Долар, А. Жупанчич, Р. Салецл) рассматривают звук как внутреннее, интроецированное проявление того жуткого, чудовищного, манящего и соблазняющего, что дестабилизирует работу психического аппарата (для психоаналитического истолкования звука важным источником оказывается работа З. Фрейда «Жуткое»(1919).

Хотя автор диссертации неоднократно обращается к музыкологическим концепциям Т. Адорно, авторитетного представителя Франкфуртской школы и убежденного марксистского критика буржуазной идеологии, в тексте диссертации все-таки упущен достаточно важный сюжет, раскрывающий

⁶ Прочитируем фрагмент из диссертации: «Таким образом, в современном жанровом кинематографе продолжают успешно функционировать звуковые приемы, во многих случаях ставшие клишированными формами, создающие предпосылки или непосредственно вызывающие определенные психологические реакции зрителя. Так, в эпосе мы встречаем развернутую музыкальную драматургию с многообразными лейтмотивами; в психологической драме звук часто уходит на задний план и представлен, в основном, в монотематическом фоновом виде; комедия – пространство для поп-музыки, легкого джаза и рок-н-ролла; в хоррорах преобладает сонорная музыка с резкими диссонансами; в мелодраме практически обязательна песня-хит в женском исполнении, а также лирические лейтмотивы; боевик насыщен жестким ритмом и звуковыми спецэффектами» (С. 41).

⁷ См. *Terror tracks: music, sound and horror cinema*. Ed. by Philip Hayward. London: Equinox, 2009; *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Ed. by Neil Lerner. NY, London: Routledge, 2010.

⁸ См. Павлов А. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.

⁹ См. Zizek S. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.

идеологическую роль звукового кинематографа как элемента развлекательной культурной индустрии. Напомним, что Адорно говорил о неизбежном включенности кинематографического искусства в индустриальное капиталистическое производство. Что касается не обобщенно-теоретических, а конкретных содержательных недочетов, остается сожалеть, что в тексте диссертации не упомянуто имя яркого, харизматического и статусного композитора Л. Десятникова, автора музыки к фильмам «Подмосковные вечера» В. Тодоровского, «Мания Жизели» и «Дневник его жены» А. Учителя, «Москва» и «Мишень» А. Зельдовича.

Высказанные замечания несколько не снижают концептуальную и познавательную ценность проделанной в диссертации научно-исследовательской работы, а скорее служат стимулом для дальнейшего развития ее выводов и результатов и свидетельствует об актуальности и перспективности заявленной проблематики в системе современного киноведческого – и гуманитарного – знания.

Диссертация Ю.В. Михеевой «Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.)» соответствует Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 17.00.03 «Кино-, теле - и другие экранные искусства».

Автореферат соответствует содержанию диссертации. Опубликованные работы по теме диссертации полностью отражают основные концептуальные положения и выводы диссертации.

Диссертация Ю.В. Михеевой «Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.)» полностью соответствует требованиям пп. 9-14 «Положения о присуждении учёных степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842.

Диссертант Михеева Юлия Всеволодовна достойна присуждения степени доктора искусствоведения (специальность 17.00.03 «Кино-, теле - и другие экранные искусства»).

Отзыв подготовлен кандидатом искусствоведения, доцентом Д.Ю. Голынка и утвержден на заседании кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения 29 июня 2016 года, протокол № 6.

Зав. кафедрой драматургии и киноведения,
доктор искусствоведения, профессор

С.И. Мельникова

