

## ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

на диссертацию Михеевой Юлии Всеволодовны

«ТИПОЛОГИЗАЦИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ В  
КИНЕМАТОГРАФЕ (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.)»

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

Диссертация Юлии Всеволодовны Михеевой «Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.)» посвящена очень интересной, необычной теме – построению теории звуковой партитуры фильма. Именно так я для себя определил главный итог осмысления материала в этой диссертации. Актуальность данной работы вызвана отсутствием типологизации многообразных проявлений звукового мира в кинематографе, хотя с момента его рождения все, кто им занимался, пытались осмыслить, как, по каким законам взаимодействуют образ и звук в фильме? Конечно, есть отдельные работы, в которых рассматриваются разные аспекты этой темы. Но фундаментальной работы о типах аудиовизуальных решений в кино еще не было.

Автор прав, настаивая на том, что в мировой художественном пространстве, не только современном, но и с конца XIX века, благодаря развитию звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий, музыка заняла уникальное место: она стала сопровождать человека всю жизнь, и все новые жанры и виды искусства так или иначе оказались связаны с осмысленным звучанием или не менее осмысленным его отсутствием. Это касается, прежде всего, кинематографа, который первым приступал к поиску новой комплексной авторской эстетики, объединившей визуальное и ауральное начала.

Как известно, в раннем кинематографе, в «silent movie» музыка была очень важной составной частью зрелища, связывая зал и экран. Картины сопровождали оркестры, ансамбли, фортепьяно, электропианино, которые специально покупали владельцы залов. В зависимости от контингента зрителей в различных кинотеатрах звучала разная музыка и играли разные составы. В одних кинотеатрах - электропианино или рояли, в других - оркестр, который иногда назывался «симфоническим», или джаз, где-то - оркестр военной музыки. Но там, где собиралась публика попроще, - пианино. Музыканты выбирали что-то такое, что должно было понравиться публике конкретного кинотеатра, где они работали. Это особенно касалось России. Ведь вначале не все города принимали искусство экранов с восторгом. Академик М.К. Любавский писал в начале XX века: «Разбросанность населения России была и продолжает быть сильным тормозом в ее культурном развитии, в экономическом, умственном и гражданском преуспевании».

Но со временем зритель сильно изменился. После 1960 годов в мировом культурном пространстве произошли очень важные сдвиги, усилившие расслоение публики. Автор прав, что почти исчезла культурная преемственность, понизился сакральный статус классики, традиции, эстетического идеала и новыми стали этические нормы. В массовом сознании распространена мозаичная, «фрагментарная» образованность, «клиповость сознания». Усиливается влияние на новое поколение множащихся субкультур, в том числе виртуальных интернет сообществ. Все чаще философы говорят о смене эпохи индивидуумов эпохой видуумов. Скорость художественной переработки сознанием существенно увеличилась. На смену культуре модерна приходит постмодерн, а затем пост-культура. Письменное слово, которое держалось на кончике пера, исчезло и уступило место другим способам коммуникации, важной составной частью которой стала интонация. Автор подчеркивает, что видение изменившихся условий существования

участников современного кинопроцесса стало одним из побудительных мотивов предпринятого исследования. Звук – в современных условиях поразительных технических возможностей – та область кинотворчества, где автор может наиболее точно выразить свое субъективное отношение к «видимому миру».

Автор сформулировал следующую рабочую гипотезу своего исследования: аудиовизуальное решение фильма может не только определяться утилитарными целями и задачами конкретного кинопроизведения, но и, во многих случаях, являться осуществлением принципов авторской (режиссерской) эстетики. (с.17).

В научной новизне исследования я бы выделил следующие позиции:

1. автор анализирует типологию аудиовизуальных решений, основанную на принципах авторской (режиссерской) эстетики. Надо сказать, что диссертант очень убедительно пользуется оборотом «авторская - режиссерская», что может стать одним из аргументов включения кинорежиссера в число основных авторов фильма по части 4 Гражданского кодекса РФ.

2. диссертант вводит в научный оборот следующие понятия: чувственно-изоморфного, феноменологического, рефлексивного, игрового, острого типа, а также ряд подтипов и смешанных типов аудиовизуальных решений в кинематографе;

3. вводится понятие «эстетическая локализация автора» как характеристика проявления авторского присутствия в создаваемом художественном пространстве;

4. в отношении музыки немого периода кино, а также современного жанрового кинематографа введено и обосновано понятие «изоморфизм» вместо понятия «иллюстративность» как более корректное; при этом разведены понятия чувственного изоморфизма как распространенного типа аудиовизуального решения жанрового фильма – и качественного

изоморфизма как характеристики органического воплощения любого типа аудиовизуального решения;

5. уточнено понятие аудиовизуального контрапункта через такие понятия, как «объективный контрапункт», «субъективный контрапункт», «семантический контрапункт»; (с.43 дис.)

6. введено понятие «двойной, или вторичной субъективности» закадрового звука по отношению к визуальному экранному образу, когда субъективный (созданный первоначальным актом творческого сознания автора-режиссера) зримый образ выступает как объект для субъективного звукового отношения;

7. введено понятие «звукозрительный экстазис» и показано его воплощение на экране как одного из приемов авторского переосмысления литературно-сюжетной основы фильма;

Введен и ряд других понятий.

Обширная исследовательская область и многоаспектность настоящего исследования предопределила применение большого ряда методологических подходов в его процессе: искусствоведческий (автор почему-то относит его к анализу), философско-эстетический, компаративистский, междисциплинарный, описательно-аналитический методы. Диссертант обращается к идеям аспектам методологии Э. Гуссерля, феноменологической эстетике М. Мерло-Понти, Р. Ингардена, М. Дюффена, философской герменевтике Х.-Г. Гадамера, что показывает хорошую школу.

Шесть положений, выносимых автором на защиту, убедительны, фундаментальны и, как показывает текст диссертации, находят свое отражение, как на страницах диссертационной работы, так и в публикациях.

Диссертация в 377 страниц состоит из введения, 5 крупных глав, заключения, библиографии в 284 названия на русском и английском языках и обширной фильмографии (168 названий).

В Главе 1 «Определение аудиовизуального пространства кинофильма в художественно-историческом контексте», имеет преимущественно обзорно исторический характер. Здесь затронуты проблемы «немого кинематографа». Целые школы рассматривали музыкальную партитуру фильма как второстепенную. Согласно такой позиции, музыка должна лишь усиливать выразительность визуального ряда фильма. Французский исследователь Э.Вюйермоз в 1927 году дал хорошее поэтическое определение: «Кино – это музыка изображений». В этой главе рассмотрены тип аудиовизуальных решений: от немого до новейшего звукового кино, особое внимание уделяется аудиовизуальному контрапункту. Подведен теоретико-методологический фундамент предлагаемой типологии аудиовизуальных решений. Актуализируется проблема видимого и слышимого, объективного и субъективного начал в пространстве кинематографического произведения на основе современных философско-эстетических исследований кинематографа.

Автор совершенно справедливо утверждает, что в отношении авторского фильма смысл звукозрительных сочетаний будет наиболее точно понят (самоопределен), если будут исследованы и поняты предпосылки, побудительные мотивы, эстетические принципы создания кинопроизведения в целом; если будет понято эстетическое пространство, в котором существует и творит автор и при этом учтены изменения, происходящие с ним на разных этапах творческого пути, и характеристики его эстетической локализации в этом пространстве. В параграфе 1.6., «Эстетическая локализация автора как основание типологизации аудиовизуальных решений в кинематографе», обосновывается, что важнейшей и первостепенной задачей в процессе понимания аудиовизуальной специфики кинопроизведения, особенно принадлежащего направлению современного интеллектуального кинематографа, становится понимание эстетической локализации автора как совокупности характеристик авторского присутствия (проявления) в

создаваемом им художественном пространстве, которое, в свою очередь, определяет тип аудиовизуального решения фильма.

Глава 2 - «Рефлексивный тип», посвящена рассмотрению различных форм аудиовизуальных решений этого типа. В главе отмечается специфика указанного периода в связи с появлением нового поколения кинематографистов (авторское кино), но также и в связи с влиянием на кинематограф новых направлений в смежных искусствах, прежде всего музыкальном, и приходом в кино другого, нового поколения.

Глава 3 - «Феноменологический тип» - несмотря на философское название главы, показывает диссертанта, как тонкого искусствоведа, который может распутать не только визуальную линию картины, но и на совершенно профессиональном сленге может рассуждать о музыкальных ее материях.

В главе исследован феноменологический тип аудиовизуальных решений, представлены разнообразные примеры воплощения в звуковом решении кинематографического пространства принципов феноменологической редукции и интуитивно ясного «схватывания сущности» визуального события.

Глава 4, «Игровой тип», посвящена рассмотрению и систематизации различных выразительных признаков, позволяющих отнести аудиовизуальное решение фильма к игровому типу. Глава дробная, состоит из семи параграфов. Здесь коротко дается понятие игры в истории философской мысли и культуре XX века, структура игрового пространства», дается интересный подход к философско-эстетической трактовке понятию игры как внутренне присущего свойства человеческой жизнедеятельности, изменяющегося и усложняющегося в своем понимании в процессе исторического развития. Наконец, игра рассмотрена в эстетике постмодернизма, в котором она становится одним из основополагающих философских и эстетических признаков. Очень интересны элементы

звуковых игр в экранном пространстве: музыкальные цитаты, автоцитаты, квазицитаты, метацитаты, стилизации, импровизации и т.д.

В Главе 5, «Остраненный тип», показываются возможности осуществления авторского остранения в фильме благодаря применению звуковых решений, ближе всего соответствующих такому явлению в музыкальном искусстве как «медитативная музыка». Глава состоит из четырех параграфов. В параграфе 5.1., «Ментальные состояния как формы звукового мышления и восприятия», акцентируется внимание на изменениях в понимании онтологии и феноменологии звука и, соответственно, его психологического восприятия, произошедших в XX веке. медитативный звук

В параграфе 5.2., «Звуковое остранение и медитативные звуковые зоны в фильмах», приводятся примеры остраненных звуковых решений, имеющих характер выделения («высветления», «приподнимания») визуального образа за счет избавленного от необязательных звуковых подробностей звукового фона и в силу дистанцированности авторского проявления в звуке. В параграфе 5.3., «Музыкальный минимализм как особый тип художественного мышления», обосновывается особое значение музыкального минимализма в аудиовизуальных решениях современного кинематографа, начиная с последней трети XX в. Примеры остраненных аудиовизуальных решений, выполненных с помощью музыкального минимализма, взяты из творчества Г. Реджио, П. Гринуэя, С. Долдри, А. Звягинцева, В. Тодоровского и др.

В конце глав приводятся общие типологические признаки рассмотренного типа аудиовизуальных решений.

Ну, и в конце несколько придинок. Я не могу даже назвать это замечаниями.

На с.17, определяя предмет исследования, автор пишет: «Предмет исследования – типологизация аудиовизуальных решений фильмов в контексте идейно-художественной реальности своего времени и индивидуальной режиссерской эстетики». Если контекст индивидуальной

режиссуры не вызывает у меня возражений, то включение идейно-художественной реальности своего времени в контекст исследования я бы исключил. Прежде всего, не понятно, что такое «идейно-художественной реальность». В хорошей работе (а это работа очень хорошая!) надо, чтобы все несущие элементы конструкции были бы введены и обсуждены, прежде чем ими пользоваться. По отношению к идейно-художественной реальности это не сделано. Думаю, что это и не возможно в принципе – идейность и реальность понятия из разных рядов. Во-вторых, понятие «своего времени» тоже не вполне ясно. Разве мы можем сказать, что Тарковский и массовый зритель жили в одно время? Хронологически да, но речь идет о другом времени.

Цели и задачи хотелось бы видеть более научными. Что такое «степень влияния идейно-художественного и социального контекста»? Как оно будет измеряться?

Я бы поискал более точную формулировку под задачу: «обосновать наиболее перспективные с художественно-эстетической точки зрения направления аудиовизуальных решений в новейшем кинематографе». (с.с.18-19 диссертации). Кто знает, что нас ждет завтра?

И последнее. Мне кажется, что таперам и вообще «аккомпанирующим» музыкантам я бы уделил чуть больше внимания. Разные кинотеатры – это разная публика. У каждой – свои вкусы, прежде всего, музыкальные. У каждой местности – тоже. Пока не было звуковой дорожки, копия фильма могла путешествовать с тапером. Среди таперов-гастролеров начала века, например, – дама, фигурировавшая под именем «баронессы А.И.Ордо». Провинциальная пресса писала, что она прославилась игрой «в иллюзиях Москвы, Петербурга и даже за границей». Для провинциальных городов это был хороший маркетинговый ход. Ясно также, что владельцы дорогих кинотеатров обращали внимание не только на экран, но и на музыку и готовы были пригласить музыкантов даже



из другого города, лишь бы угодить своей публике. Экран боялся своего молчания, он искал коммуникативные средства, чтобы преодолеть свою ущербность.

Но это изыски.

В целом, Диссертация соответствует требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения учёных степеней», утверждённого постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. N842 "О порядке присуждения ученых степеней", предъявляемым к диссертациям на соискание учёной степени доктора наук. Она является самостоятельной научно - квалификационной работой, представляющей совокупность новых научных результатов и положений, выдвигаемых диссертантом на защиту и имеющих существенное значение для отечественной теории искусства.

Дуков Е.В.,  
Зав.сектором Государственного  
института искусствознания,  
профессор, доктор философских наук,  
кандидат искусствоведения  
22.09.2016

