

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

о диссертации Тугуши Сосо Акакиевича

на тему: «Иносказание в художественной структуре авторского фильма
(на материале киноискусства второй половины XX века)»

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

по специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства,

представленной к защите в диссертационный совет Д 210.023.01

при ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный институт

кинематографии им. С.А. Герасимова»

Проблема, поставленная в исследовании, не только значима, но и сложна своей многоаспектностью, что достаточно явственно понял и реализовал автор рукописи. Наряду с центральными концептами, вынесенными в заглавие работы – «авторское кино» (сугубо киноведческая, однако, отчасти, и социально-психологическая, и моральная, и даже экономическая проблема) и «иносказание» (эстетическая, семиотическая, теоретико-культурная проблема), – С.А. Тугуши имплицитно включил в свое исследование третий концепт, «притча», востребованный в отдельных главах и в определенной степени цементирующий исследование в целом. И, хотя притча фигурирует лишь в названиях отдельных параграфов главы 2, смысловые оттенки и доминанты, связанные с этим жанром, учитываются на протяжении всей рукописи.

Взаимная корреляция названных концептов составила **теоретико-методологическую основу** рассматриваемой диссертации, показав по ходу анализа киноматериала, что изолированное толкование каждого из трех названных концептов лишает их содержательной убедительности и определенности.

Исследование С.А. Тугуши является по-настоящему **актуальным** трудом, который содержит активный личностный посыл: для исследователя авторское кино является несомненной и непреходящей ценностью с глубокими историко-культурными корнями и уникальной подвижностью, текучестью, изменяемостью конкретных художественных проявлений. Актуальность работы выражена не дидактически, но сугубо аналитически, поскольку неустаревающая художественность кинотекстов, созданных и в эпоху немого кино, и в рамках неореализма, «новой волны», вплоть до вступления в эпоху (и эстетику) постмодернизма, – эта художественность, сконцентрированная в многообразии проявлений иносказания, и является подлинно актуальной. Автор же как уникальная творческая личность – «единственная новость», по слову поэта, – является в действительности особенно актуальным и непреходящим в своем значении предметом изучения, отсюда особая актуальность проблемы и подходов к ней. Диссертант сознает это и ответственно доказывает на протяжении всех глав.

Важной, если не решающей положительной особенностью рассматриваемой рукописи является чрезвычайно широкий круг **эмпирического материала**, основанный на так называемой насмотренности₁

диссертанта. Произведения великих режиссеров и менее значительных, шедевры и рядовые киноленты по логике авторской мысли появляются в рукописи иногда ради краткого комментария, иногда ради более пространный анализа. Следует признать, что фильмография, включающая более 200 позиций, действительно отображена и освоена. Правда, в этой связи имеется вопрос, вытекающий из изучения основного корпуса рукописи и фильмографии, составленной автором: какова причина или каков смысл существенного количественного преобладания зарубежных фильмов над советскими/российскими, а также – каков принцип выбора фильмов, относимых к той или иной группе в отдельных главах и параграфах? Даже там, где органичным был бы компаративный анализ, для характеристики берется только одна, зарубежная картина (например, в параграфе 3.3 – взят только «Процесс» О. Уэллса, хотя в списке упомянуты «Замок» В. Балабанова и «Превращение» В. Фокина).

Автор рукописи вынес на защиту ряд **положений**, изложенных во введении и достаточно последовательно и развернуто доказанных в тексте диссертации. Особое внимание привлекают положения, касающиеся специфики авторского фильма, исследующего «природу человека и ключевую проблематику его существования», и устойчивости авторского фильма «в эпоху диффузии жанров». С утверждением данных положений в ходе анализа киноматериала связана несомненная **новизна** исследования, в то время как его **теоретическая значимость** связана с попыткой построить модель авторского кино (параграф 1.1), включающую в себя иносказание в различных его видах (глава 2), специфические жанровые (глава 3) и смыслообразующие (глава 4) характеристики. Названная модель, с нашей точки зрения, достаточно определенно представлена в композиции рукописи, в которой мы отмечаем логичность, последовательность и своего рода динамичность построения. Четыре главы уверенно разворачивают теоретическое видение и элементы эмпирического анализа истории формирования представлений об авторском кино и самого авторского кино, иносказания в структуре авторского фильма, художественно-образных средств авторского кино и смыслообразования.

Авторское кино рассмотрено в исследовании С.А. Тугуши разносторонне, подчас – в традиции размышлений о нем ведущих режиссеров мирового кинематографа, подчас – оригинально и даже полемично. Поэтическое кино, метафора как ключевое выразительное средство (в его связи и отделенности от аллегии и иносказания, справедливо избранного в качестве ключевого понятия), притча как метажанр авторского кино детально рассмотрены в параграфах 1.1, 1.2, 2.2, но названная проблематика присутствует и в других фрагментах рукописи.

Остановимся на последовательности предъявления исследовательских идей, логическом развертывании мысли автора рукописи, взаимной корреляции теоретических суждений и искусствоведческого анализа киноязыка, - собственно на корпусе диссертационного исследования.

Глава 1, посвященная верификации «авторского кино» как историко-культурного и художественно-эстетического феномена, имеет и традиционный киноведческий контекст, и эстетические представления об авторстве в версии М.М. Бахтина (параграф 1.1). Исследователь уделяет специальное внимание формированию «авторского кино» в модусе творческой независимости, философской и социальной ответственности творца, не без полемичности возводя представление о феномене к нему кино и, прежде всего, к работам Д. Гриффита (параграф 1.2). В полном соответствии с требованиями, предъявляемыми к квалификационному исследованию, автор рукописи в параграфе 1.3 в дополнение к понятию «авторское кино» предлагает свое видение понятия «иносказание», усложняя свою задачу попыткой не просто верифицировать и это понятие, но установить причины обращения кинематографистов к нему. Согласимся с тем, что в качестве таких причин обращения к иносказанию, отразившихся и в фильмах (И. Бергман, Ф. Феллини), и в философских суждениях (О. Шпенглер, М. Вебер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер), действительно существовали кризисное сознание, тоталитарное государственное устройство, тенденция переоценки социальных и нравственных ценностей.

В **главе 2** исследователь специально и подробно останавливается на философских, в частности, эстетических, филологических, искусствоведческих, социально-нравственных аспектах понимания «иносказания» - концепта, приема, способа мировидения и создания художественного образа. Казалось бы, проблема иносказания в искусстве давно и разнообразно изучается, что не предполагает существенных открытий. Однако у диссертанта есть собственное **видение** не проблемы в целом, а тех признаков и проявлений иносказания, которые обогатили мировой кинематограф. Несмотря на, казалось бы, простодушное, но в то же время всеобъемлющее суждение Вл. Даля, на которое ссылается автор диссертации (параграф 2.1) и которое подразумевает «всего-навсего» скрытый смысл и намек, понимание иносказания развернуто применительно именно к кинематографическому опыту достаточно широко и даже подчас чересчур дробно (параграф 2.3). Нам, тем не менее, представляется важным согласиться с определением значения притчи во всем ее многообразии, художественной противоречивости и эффектности, в ее особом качестве исторического континуума - кинопритчи, в которой автор (параграф 2.2) видит концентрированное и неизменное воплощение иносказания, предпринимаемого и на сюжетном, и на визуальном, и на интегральном, социально-эстетическом уровнях. Вот почему можно согласиться и с упоминанием о «притчевом мышлении» ряда кинорежиссеров, и с особым вниманием, уделенным параболе как инварианту притчи. Однако подчас автор стремится найти признаки притчи в произведениях, которые «сопротивляются» такому пониманию, в частности, на наш взгляд, это касается упоминаемой в параграфе 2.3 «Матрицы» Э. и Л. Вачовски.

Глава 3, органично продолжающая и детализирующая исследовательские действия, показанные в главе 2, составляет вместе с

предыдущей главой своего рода концентр рукописи. В качестве опыта работы с истоками иносказания, формировавшегося в коллективном бессознательном, автор справедливо видит миф; С.А. Тугуши на этом основании выделяет кинопроизведения представителей различных национальных школ и художественных направлений (от П. Пазолини до С. Кубрика, от Л. Маля до Дж. Бурмана, а также едва ли не всех великих кинорежиссеров второй половины XX века). Известная универсальность мифа, которой придается подчас чересчур широкое значение, далее в рукописи конкретизируется через систему выразительных средств, эстетических закономерностей и жанров, рассмотренных в параграфах 3.2 (гротеск, пародия, фарс) и 3.3 (парадокс, фантазмагория). Важно, что автор рукописи через анализ конкретных фильмов, подчас данный лишь в одном-двух абзацах, стремится логически выстроить важную цепочку: «парадокс – притча – иносказание». Параграф 3.4 мы рассматриваем скорее как тезисный план еще одного, совершенно самостоятельного исследования, которое не могло входить в задачи данной работы, но идея которого представляется весьма существенной: автор рукописи ставит вопрос о кинопроизведении как своего рода месте встрече хаоса и порядка, показывая, насколько в сложном производственном процессе (который можно было бы считать средоточием порядка) отчетливо рефлексировался хаос человеческих отношений и способов воплощения творческих замыслов. В этом отношении выбор для анализа и сам анализ фильма Ф. Феллини «Репетиция оркестра» как иносказания, выразившего и упорядочившего хаос, можно считать оправданным и удачным научным решением.

Глава 4, посвященная смыслообразованию как процессу реализации иносказания, демонстрирует кольцевое построение рукописи, где теоретические позиции вновь выходят на первый план, как это было заявлено в главе 1, но – применительно в локальному уровню, смыслу. Автор уделил специальное внимание философским, культурологическим, эстетическим подходам к проблеме (параграф 4.1), сосредоточившись на анализе конкретной киноленты, на этот раз – «Персоны» И. Бергмана, – в связи с которой раскрывается искусствоведческое понимание художественного текста сквозь призму определенной теоретической коллизии. Как и в случае с фильмом Феллини, выбор фильма Бергмана для подробного рассмотрения оправдан и задача исследования реализуется адекватно. Разумеется, автор исследования, посвященного иносказанию, не мог пройти мимо постмодернистских практик (параграф 4.3). Не являясь апологетом данной художественной системы, исследователь обращает внимание на нюансы, например, распространенный в кинематографе принцип цитатности, когда рядом с цитированием предшественников и коллег режиссеры занимаются и самоцитированием, в силу чего интертекстуальность становится естественной почвой пребывания иносказания в кинематографе.

Таким образом, в исследовании С.А. Тугуши актуализирован значительный по объему пласт мирового кино, к изучению которого

привлечены актуально значимые и художественно разнообразные представления об иносказании, притче, мифе.

Объемное и многоплановое исследование С.А. Тутуши вызывает, тем не менее, некоторые **замечания и вопросы**.

1) Замечание касается **обоснованности и логичности отдельных суждений в контексте рукописи** в целом. Автор исследования, несомненно, увлечен проблематикой, справедливо, как мы признали выше, видит в иносказании и в притче коренные особенности мирового кинематографа и едва ли не всех его шедевров. Однако увлеченность не снижает требований к ответственности суждений, поэтому представляется неточным упоминание об «истории» со второй серией «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна в связи с характеристикой значения притчевого мышления в кино (параграф 2.2). Всего лишь беглое упоминание Эйзенштейна и Довженко как режиссеров, тяготеющих к жанру притчи, не развернуто и не доказано, в связи с чем представляется неуместным. Такая же увлеченность конструированием своего рода «притчевого мира» присутствует в параграфе 2.3, где предложено 27 вариантов-типов кинематографических притч. Думается, автору следовало бы укрупнить данную структуру, обозначив, например, типологию кинопритчи в зависимости от жанровых характеристик (трагедия, комедия, мелодрама), от приемов иносказания (аллегория, ирония, символ и др., о которых уже шла речь в рукописи) и от специфики авторского мировидения (реалистического, фантастического и т.п.). В таком случае дробное и насыщенное названиями фильмов и именами режиссеров перечисление приобрело бы проблемный характер. Впрочем, возможно, увиденная нами укрупненная типология автору рукописи видится иначе, в таком случае, было бы полезно сформулировать как именно?

Кроме того, по первому пункту замечаний представляется, что было бы полезно развести представления об **«авторстве»** тех или иных приемов или видов иносказания, поскольку в рукописи неоднократно говорится о фильмах, снятых на основе известного литературного материала (произведения Ф. Кафки, Р. Бредбери, русских классиков – Ф. Достоевского, Н. Гоголя). Диссертант по умолчанию предлагает принимать названные особенности иносказания как режиссерские, тогда как в ряде случаев не вызывает сомнений то, что некоторые особенности заданы авторами литературных произведений, хотя, действительно, проинтерпретированы либо трансформированы уже режиссерами. Каким диссертант видит разрешение проблемы «авторства» при взаимодействии режиссера с автором-писателем.

И, по первому же пункту замечаний – о логике **соотнесения фильмов и проблематики**, воплощаемой в них: хотелось бы видеть больше убедительных доказательств соответствия фильма и проблемы работы, например, в случае с фильмом, как в случае с «Пустыней Тартари» В. Дзурлини (параграф 3.3), где диссертант видит воплощение фантазмагии, наличие которой следовало бы доказать на уровне выразительных средств, а не только развития сюжета и характеров, где, с нашей точки зрения,

напротив, присутствует, прежде всего, трагическая пародия на заданную ритуальность и схематизм жизни, в том числе армейской.

2) Степень разработанности проблемы охарактеризована во введении достаточно бегло, в общих чертах, что можно объяснить размытостью понятия и неотрефлексированностью проблемы в предшествующих исследованиях. В библиографии отсутствует ряд значимых для изучения проблемы исследования имен и, соответственно, работ. Это касается не только никак не представленного в работе научного консультанта соискателя, К. Разлогова, но и, к примеру, Б. Зингермана с его уникальным анализом авторства как художественного феномена, в частности, в связи с фигурами Ч. Чаплина и Э. Хемингуэя (дело не в том, что тема рукописи касается второй половины XX века, а в том, что идеи Зингермана имеют методологическое значение, не ограниченное конкретной хронологией); удивляет отсутствие внимания к семиотическим идеям Р. Барта или У. Эко, которые – идеи – во многом способствуют пониманию иносказания как приема и как художественной реальности, как и отсутствие апелляции к Б. Брехту в связи с понятием и содержанием жанра и приема «параболы», которому уделяется особое внимание как эманации притчи, но, в основном, в версиях советских авторов 1960-1970-х годов; удивляет и отсутствие в библиографии первых и уникальных в свое время отечественных работ, Л. Муратова или Г. Богемского, об итальянском кино, а также по-своему классических и единственных в своем роде, важных для российских кинематографистов трудов А. Базена или Г. Аристарко; и, с другой стороны, избыточность философской и культурологической научной литературы, вплоть до работ Н. Бердяева или В. Дильтея, а также обращение к учебному изданию (А. Княжицкий, «Притчи»).

К названной группе вопросов примыкает и вопрос о характере **цитирования и ссылок**, которые не везде сопровождают информацию автора рукописи о тех или иных рассматриваемых суждениях. Так, без ссылок на источники информации присутствуют: в параграфе 1.1 рассуждения об идеях Деллюка или Астриюка, в параграфе 1.2 Э.Саррис также упоминается лишь описательно; в параграфе 2.1 при характеристике «видов иносказания» говорится, что их «различают», но кто именно и в каких работах, не сказано; в параграфе 3.4 категории «хаос» и «порядок» практически не соотношены с синергетической проблематикой, а единственное упоминание фамилий Стенгерс и Пригожина сделано опять-таки без ссылки; в параграфе 4.1 обсуждаются идеи Гуссерля, Ингардена, Хайдеггера, но – также без прямых ссылок на авторов.

3) Частные неточности неизбежны при обращении к значительному объему эмпирического материала, они имеют место и в рукописи С.А. Тугуши. Так, в параграфе 3.3 дается список фильмов по произведениям Н.В. Гоголя (в том числе два «Ревизора» - В. Петрова и С. Газарова, «Женитьба» В. Мельникова); неясно, почему в единый ряд с названными кинофильмами

поставлен *телевизионный* фильм, минисериал М. Швейцера «Мертвые души», что представляется неточным в силу специфики выразительных средств и способа развертывания действия. Именно как частную неточность мы объясняем заголовок параграфа 4.1: в названии параграфа фигурирует «сюжет», тогда как непосредственно о нем речь не идет, автор сосредоточен на проблематике «смыслообразования», о которой также сказано в заголовке.

Приведенные вопросы и замечания, как и высказанные ранее в тексте отзыва сомнения и полемические реплики официального оппонента не снижают общей высокой оценки рукописи С.А. Тугуши как законченного целостного научно-квалификационного труда, отличающегося концептуальной оригинальностью, фундированностью проработки теоретико-методологического аппарата, значительным объемом проанализированного эмпирического материала, самостоятельностью суждений. Работа может внести существенный вклад в искусствоведческие исследования кинематографа и иметь практическое значение. Публикации и автореферат адекватно и полно отражают содержание исследования. Диссертация на тему «Иносказание в художественной структуре авторского фильма (на материале киноискусства второй половины XX века)» соответствует требованиям п.9, п.10, п.11, п.12, п.13, п.14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней» (утверждено Постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 № 842 (ред.от 30.07.2014)), а ее автор, Сосо Акакиевич Тугуши, заслуживает присуждения ему ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03. - "Кино-, теле- и другие экранные искусства".

Доктор искусствоведения,
профессор, заслуженный деятель науки РФ,
профессор кафедры культурологии ФГБОУ ВО
«Ярославский государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского»

02 ноября 2016 г.

 Т.С. Злотникова

Подпись профессора Т.С. Злотниковой заверяю:

Злотникова Татьяна Семеновна
150014, Ярославль, Которосльская набережная, 66, каб. 306.
E-mail: cij_yar@mail.ru
Телефон: 8 4852 21 68 81

