

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

на диссертацию Винар Юлии Олеговны
«ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ
РАЗВИТИЯ ЖАНРА КИНОМЮЗИКЛА В США И РОССИИ»,

представленную на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и
другие экранные искусства).

Представленная к защите диссертационная работа «Художественные и социокультурные аспекты развития жанра киномюзикла в США и России» посвящена фундаментальным вопросам, связанным с пониманием указанного жанра: его границ, этапов развития в социокультурном контексте, а также кинематографической составляющей этого феномена с выявлением основных переломных точек, и анализа его синтетической природы.

Несмотря на видимую легковесность киномюзикла, он является сложно организованной системой, состоящей из нескольких структурных элементов, зачастую с превалированием одного или другого, что затрудняет идентификацию жанра. Прежде всего, не только зрительская аудитория, но и профессиональные критики нередко называют мюзиклом музыкальный фильм. Поэтому очень важно, что диссертант начинает свое исследование с разграничения этих двух феноменов, придерживаясь той точки зрения, что киномюзикл – особый жанр, синтетический по своей природе (музыка, пение, драматургия, хореография), выраженный кинематографическими средствами, причем музыка является не главным средством выразительности, а одним из них. Предмет исследования - процесс трансформации киномюзикла за весь период его существования, начиная с 1927 года и до наших дней; эволюция американского и отечественного мюзикла, а также влияние американского киномюзикла на российский и общие закономерности и отличия в их структуре, сюжетообразовании и применении художественных средств.

Актуальность данного диссертационного исследования обусловлена жизнестойкой популярностью киномузикла и в то же время недостаточным пониманием социокультурных и кинематографических аспектов его развития, целостности, и, соответственно, востребованностью подобных исследований в научном дискурсе. Это особенно важно, поскольку история киномузикла тесно переплетается с общественными изменениями, политическими событиями и технологическим прогрессом. **Новизна** диссертационного исследования заключается в подкрепленной рядом конкретных задач гипотезе, которую выдвигает диссертант, предполагающую, что жанр киномузикла обладает уникальной киногеничностью, основанной на элементах, характерных для кинематографа как искусства. В отличие от большинства других жанров кино, которые в большей степени сосредоточены на нарративе и актерской выразительности, киномузикл выделяется сочетанием визуальной композиции, динамики и ритма. В исследовании предлагается новый подход к изучению киномузиклов, который подчеркивает их синтетическую природу, что позволяет адаптировать авангардную идею «чистого кино» к требованиям массового искусства и создания продукта, который больше ориентирован на чувственное восприятие, чем на рациональное. Автор подчеркивает и последовательно проводит идею о том, что «Киномузикл, несмотря на свою развлекательную функцию, выступает в качестве инструмента репрезентации общественных настроений, отражая идеологии, социальные конфликты и ценностные ориентиры» (с.7).

Содержание и структура диссертации обусловлены логикой исследования, его целями и задачами. Диссертационная работа состоит из Введения, двух глав, заключения, библиографии (115 наименований), фильмографии (182 наименования). Обширная, многоаспектная теоретическая и эмпирическая методологическая основа исследования, включающая существенные ссылки на работы как зарубежных, так и отечественных авторов, указывает на глубокую осведомленность и тщательную проработку автором использованного теоретического материала.

В Главе 1 «Развитие американского киномузикла от его классической формы до современной» исследуется его эволюция, а также анализируется формула «классического» киномузикла золотого века Голливуда (1930–1950-е гг.). Отмечается, что киномузикл вобрал в себя множество популярных на тот момент жанров: оперетту, водевиль, попури, рапсодию, варьете, инструментальную сюиту, бурлеск и даже фарс, а также то, что свою роль сыграла здесь джазовая музыка. Как пишет диссертант, «Именно джазовое мышление объединило все, не слишком отличающиеся друг от друга музыкально-зрелищные жанры на новых принципах, придав их легкому и поверхностному характеру неожиданную глубину» (с.20).

Автор отмечает, что мюзикл формировался в период взрыва научно-технического прогресса, рождавшего неклассическое искусство. Мюзиклы стремились к акцентированию беззаботности, но в них появляются мотивы социальных различий, борьбы с предрассудками, стремление к личностному росту, выражаемые через сольные номера протагониста, а отношения последнего с окружающими иллюстрируются групповыми танцами. Диссертант делает вывод, что «Музыка, вокал и хореография являются неотъемлемой частью драматургической основы киномузикла и не могут быть изъяты из его классической формулы без нарушения логики и конструкции произведения» (с.25).

Вместе с тем диссертант отмечает, что даже ослабление сюжетной составляющей в пользу визуальной и аудиальной придает киномузиклу особую зрелищность. А киногеничность «не утратит своей силы, а лишь приобретет новые формы своего проявления» (с.27), что заметно в период Великой депрессии и за год до введения ориентированного на самоцензуру кодекса Хейса в фильме 1933 года «42-я улица» Ллойда Бейкона. В этот период начинается эволюционный процесс появляется полноценный киномузикл со сложной структурой, связанный с именем Фреда Астера, предложившего формулу классического киномузикла с интеграцией музыки и танца в сюжет. Как пишет диссертант, Астер стремился к тому, чтобы зритель ощущал себя

участником происходящего, поэтому большинство танцевальных сцен снимались на уровне глаз исполнителей, длинными планами, без резких смен ракурсов и монтажных склеек.

Накануне Второй мировой войны в киномузике появляются новые темы, герои и социальная метафорика. В послевоенный период киномузики тяготеют к реалистичности, как в иронично обыгрывающей старые штампы картине «Поющие под дождем» Стенли Донена, которую авторитетный агрегатор Rotten Tomatoes и сегодня ставит на первое место.

1960–1970-е годы – период «модернизации» американского мюзикла, создания сложных нарративов, как в «Вестсайдской истории» Роберта Уайза и Джерома Роббинса по мотивам шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» и саундскейпом с элементами джаза, латиноамериканской музыки, афроамериканских госпелов и ковбойских песен.

Особую роль в эволюции киномузикла сыграла контркультура 1960–1970-х годов, стимулировавшая появление экспериментальных мюзиклов, например, фильмов Боба Фосси и Нормана Джуисона. В 1970-е годы в США разразился экономический кризис, и как эскапистская попытка противостоять мрачным настроениям пришла «эпоха диско», отразившаяся в фильме «Лихорадка субботнего вечера» Джона Бэдэма, которую диссертант называет социальной драмой, замаскированной под ритмы диско-эры.

Одним из ключевых факторов, повлиявших на мюзиклы того времени, была вьетнамская война. Мюзиклы использовали темы протеста и гражданского неповиновения, что сделало их более актуальными. Поворотный момент в развитии американского мюзикла – «Кабаре» Боба Фосси, где диссертант отмечает новаторство драматургии, новую модель соединения реальности и условности на экране. Существенное обновление мюзикла происходит с началом эры рок-н-ролла, вершиной которого стала рок-опера «Иисус Христос — Суперзвезда» Джуисона.

В 1980-е киномузикл теряет популярность, и режиссеры прибегают к экспериментированию, чтобы его оживить. Так в фильме Фрэнсиса Форда

Копполы «От всего сердца» использование неоновых цветов символизирует яркость и иллюзорность американской мечты, а местами и ее токсичность.

Эра «Возрождения» киномюзикла, начавшаяся в конце 1990-х и продолжающаяся по сей день, связана с развитием технологий: «Внедрение компьютерной графики (CGI), трехмерной анимации и виртуальной реальности радикально изменило визуальную составляющую киномюзиклов» (с. 82), что делает проявленной киногоеничность. «Клиповые» киномюзиклы отражают развитие информационных ресурсов, а джубокс-мюзиклы интегрируют популярные песни.

В XXI веке режиссеры все чаще возвращаются к классике жанра, привнося в него современные реалии, как в лентах «Ла-Ла Ленд» Дэмьена Шазелла и «Вестсайдская история» Стивена Спилберга. Однако, байопики, ремейки, сиквелы, пишет диссертант, «несмотря на коммерческую успешность этих форматов, представляют серьезную угрозу для американского киномюзикла, угнетая творческий потенциал и приводя к однообразию предлагаемого контента» (с. 92).

Наибольший интерес представляет Глава 2 диссертации «Особенности отечественного киномюзикла. От рождения до современности».

В отличие от американского мюзикла, справедливо отмечает диссертант, у нас «в подавляющем количестве случаев мы можем говорить не столько о мюзикле, сколько о музыкальных фильмах. Хотя тяготение к жанру мюзикла как синтетическому феномену, безусловно, в отечественном кинематографе присутствовало» (с.100). Главное же отличие заключалось в том, что если американские продвигали образ американской мечты, советские мюзиклы изначально восхваляли достижения социалистического строя, часто в утрированной манере, связанной с традициями музыкального театра, оперетты и народного творчества. Зачатки киномюзикла диссертант усматривает в первом советском музыкальном фильме «Гармонь» (который, видимо, можно назвать и протокиномюзиклом) Игоря Савченко, создавшим на экране идеализированную картину колхозной жизни. Полноценное воплощение

киномюзикл в 1930-х годах в СССР получает в творчестве Григория Александрова, ознакомившегося с феноменом мюзикла во время командировки в США. Его фильм «Веселые ребята» заложил основу новой советской мифологии, где симбиоз музыки и хореографии стал каноническим для развития жанра. (Однако замечу, что зрительский успех и даже одобрение «главного цензора» Сталина не помешали, например, поэту Алексею Суркову с высокой трибуны назвать картину «апофеозом пошлости»).

Давление государственной идеологии с презумпцией социалистического реализма привело к созданию однообразных по тематике и стилю фильмов. В этих условиях, как пишет диссертант, кульминацией творчества Александрова становится фильм «Цирк» (1936), где «достигалась гармония всех составляющих — музыки, танца, визуальных эффектов, они объединялись в выверенную «симфонию», где каждый инструмент играл свою роль, создавая единый художественный образ» (с. 114). В преддверии Второй мировой войны фильм представил образ нации, готовой противостоять любым вызовам, а также стремление власти к формированию единого фронта в условиях международной нестабильности.

Свой взгляд на музыкальный фильм предложил Иван Пырьев, которого привлекала жизнь деревни. Пырьев почти не использовал хореографию, акцентируя народное пение, красоту деревенской жизни и естественность. Его фильм «Трактористы», считающийся образцом сталинской пропаганды, по обоснованному мнению диссертанта, сводить к пропаганде было бы поверхностно. Ученик Эйзенштейна, Пырьев наследовал его эстетику, и музыка в картине является неотъемлемой частью наррации.

Первым киномюзиклом, отразившим либерализацию эпохи Оттепели, стала «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова, представившая культурную битву между уходящим временем и новой эрой, стремление к свободе самовыражения. В 1960–1980-е годы на основе традиций водевиля создается новый жанровый синтез, отличающий советские фильмы от мюзиклов («Гусарская баллада», «Соломенная шляпка» и др.). В 1970-е и 1980-е годы

возникает экспериментирование с современными стилями танца, связанное с влиянием западной культуры, но основой жанра оставались традиционные элементы, такие как костюмированные сцены и сатира.

Мюзикл «Мы из джаза» Карена Шахназарова (1983) «погружает в сложные взаимоотношения между властью и искусством, между официальной идеологией и подпольной культурой. Джаз символизирует свободу и стремление к самовыражению» (с.142-143). В фильме Шахназарова «Зимний вечер в Гаграх» (1985) используется степ как метафора жизни и творчества, а «Сочетание несочетаемого (зима в субтропиках) подчеркивает трагизм утраченного времени. Танец становится для героя последним способом преодолеть время и доказать свою творческую состоятельность» (с.144).

В настоящее время, как отмечает диссертант, киномузикл в России переживает ренессанс и стремится обрести форму западного с учетом национальной специфики, как в фильме «Стиляги» (2008) Валерия Тодоровского, исследующим феномен советской молодежной субкультуры 1950-х годов. В последнем рассматриваемом диссертантом киномузикле Феликса Умарова «Пророк: история Александра Пушкина» (2025) стремление подражать западным образцам представляется контрпродуктивным: изображение жизни Пушкина в форме развлекательного мюзикла не позволяет зрителям по-настоящему прочувствовать его трагедию и гений.

Сегодня, отмечает диссертант, наиболее сложная эстетическая задача, стоящая перед жанром, заключается в попытке сочетания реализма и условности. Возможности современной 3D-графики, виртуальной реальности и искусственного интеллекта открывают дополнительные перспективы для развития жанра. При этом необходимо творческое переосмысление национального наследия, разработка оригинальных сюжетов, отражающих специфику российской ментальности, истории и современных реалий.

Что касается моих замечаний по диссертации, прежде всего, хотя автор не раз отмечает тяготение российского киномузикла к музыкальному фильму, все же вряд ли стоило включать в комплекс рассматриваемого материала

новогодние телешоу Константина Эрнста («Старые песни о главном» и др.), которые «реактуализировали советскую действительность». В связи с этим следовало бы более четко охарактеризовать идейный смысл отмечаемой диссертантом общей для российского и американского мюзикла ностальгии, точнее, ресентимента, подразумевающего отказ от современной реальности и обращение к себе настоящему. И, наконец, одно стилистическое замечание: автор начинает работу с истории киномюзикла грамматически в настоящем времени, как будто это происходит сейчас. Однако эти частные замечания не влияют на общую высокую оценку диссертации.

Можно сделать вывод, что представленная к защите диссертационная работа обладает внутренним единством, логической стройностью и завершенностью. Цель, задачи, гипотеза сформулированы четко и нашли полное отражение в результатах исследования. Структура диссертации является обоснованной и адекватной поставленным исследовательским задачам. Положения диссертационного исследования неоднократно представлялись в форме докладов и обсуждались на научных конференциях и круглых столах, указанных в тексте, а также получили свое отражение в научных публикациях, в том числе из перечня ВАК.

Диссертационная работа «Художественные и социокультурные аспекты развития жанра киномюзикла в США и России», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, соответствует требованиям п.9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» Постановления Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. (в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а также п.28 — «Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства»; п. 29 — «Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества»; п. 30 — «Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров»; п. 32 — «Художественная и производственная специфика кинематографических профессий и

специальностей» паспорта научной специальности 5.10.3 — Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства).

Автор диссертации Винар Юлия Олеговна заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства).

« 21 » мая 2026 г.

Цыркун Нина Александровна
доктор искусствоведения,

главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства
Российского государственного гуманитарного университета

Контактные данные:

Полное название организации: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет» ФГАОУ ВО «РГГУ».

Почтовый адрес: Россия, Москва, 125993, Миусская пл., 6

Официальный сайт: <https://www.rsuh.ru/>

Личный электронный адрес автора отзыва: tsyrkun@mail.ru

Подпись *Цыркун Н.А.*
ЗАБЕРАЮ
ДИРЕКТОР ДЕПАРТАМЕНТА
ПО УПРАВЛЕНИЮ ПЕРСОНАЛОМ
И СОЦИАЛЬНЫМ ВОПРОСАМ
ВАЗА А.М.
21 МАЙ 2026

