

Отзыв официального оппонента Колотаева Владимира Алексеевича
на диссертацию Русиновой Елены Анатольевны
«Формирование звуковых пространств в кинематографе»,
представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения
по научной специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

Диссертационное исследование Елены Анатольевны Русиновой посвящено актуальному вопросу о пространстве звука в кинематографе. Исследования звука являются сейчас одним из приоритетных направлений мировых исследований в социально-гуманитарных науках, объединяя психологию восприятия, социальную психологию, эстетику и обновленный структурный анализ отдельных произведений. Как отмечал один из основателей звуковых исследований, британский критик М. Фишер, звук в современном мире выполняет те функции, которые ранее выполняли сложные культурные образы, реализованные в архитектурных ансамблях или системах образования и воспитания: он создает особые режимы индивидуального и коллективного переживания действительности, такие как «режим ностальгии» или режим активной заинтересованности. Звук оказывается особым медиумом, как бы собирающим разрозненные правила действия в окружающем мире и соединяющим их с режимами усиленной эмпатической чувственности, поэтому во всё более сложном и непредсказуемом мире звук иногда берет верх над изображением.

В последнее время, в том числе и в отечественной науке, исследования звука утвердились как одно из самых продуктивных направлений в исследованиях искусства и культуры. Общественный интерес к способам репрезентации, прежде всего речевым, продолжая достижения «лингвистического поворота», внимание к интонациям как явлению не только речевому, но и общестилистическому (как мы говорим об «интонировании» дизайнерских решений), новейшие достижения музыковедения и многочисленные дискуссии о границах музыки в связи со становлением новых областей перформативных искусств, таких как постдраматический театр и звуковая или аудиовизуальная инсталляция – всё это способствует динамичному развитию связи изменчивого звука с движущимся изображением. В звуковой культуре времени исследователи культуры часто находят ключи к глубинным социальным процессам: достаточно указать на исследования Г.

А. Орловой о мобилизованной интонации в кинематографической риторике и А. Г. Ганжи о специфике музыкального оформления в массовом отечественном кинематографе последних десятилетий как способе разметки социального пространства. Во всех этих исследованиях способы конструирования общего пространства взаимодействия понимаются как сложные, со своими режимами темпоральности и со своими эмоциональными установками, и звуковая культура эпохи вскрывает границы и содержание этих эмоциональных ожиданий.

Актуальность работы Е. А. Русиновой несомненна – в отличие от тех киноведческих работ, в которых работа со звуком исследуется как укладывающаяся в какую-то готовую программу, декоративную, акцентно-идеологическую или сюжетно-жанровую, рассматривается как использование некоторых приемов или моментов конструктивной сборки повествования, здесь говорится о практических задачах звукорежиссуры по созданию эстетического целого. Это эстетическое целое, согласно выводам диссертации, обладает целым рядом неотъемлемых свойств, таких как возможность пространственного разворачивания звуковых решений, иначе говоря, возможность синхронической и диахронической темпоральности их восприятия, собственные принципы эволюции звуковых решений, независимо от частных запросов режиссера или иных агентов кинопроизводства, наконец, имманентная критика технологизации звука, которая превратила бы его просто в спецэффект или иную другую абстрагированную частность.

Работа Е. А. Русиновой обладает несомненной научной новизной. В ней обосновывается ключевое понятие фоносферы фильма как трехуровневой организации акустических, семантических и образно-символических параметров фонограммы, разработана не имеющая аналогов в мировой науке концепция диегетических параметров звукового пространства фильма, вводится целый ряд понятий, впервые в мировой науке непротиворечиво объясняющих соотношение экранных и диегетических режимов фильма со звуковыми решениями, особым образом исследуется особая темпоральность и экспрессивность экранного медиума, так что получается ряд оригинальных и значимых для мировой науки выводов. Впервые показывается значимость для звукового функционирования современного фильма не только точек зрения, стилистических традиций и инерции имеющих

режиссерских решений, но и гораздо более существенных принципов экранного синтеза, системы ожиданий и режимов переживаний.

По сути, в работе произведен «звуковой кинематографический поворот», как говорят о «пространственном повороте», «лингвистическом повороте» или «визуальном повороте» в социально-гуманитарных науках последних десятилетий. Если раньше в киноведческой литературе было принято рассматривать звук как некоторое сопровождение основного визуального решения, работающее с эмоциональной сферой восприятия, а социологические замечания о звуке, связанные с теми же режимами ожиданий и ностальгий, структурами узнавания и предчувствия, были разрозненными и подчиненными более традиционной поэтике кинематографа, то теперь звуковые решения оказались не просто необходимой частью структуры кинематографического повествования, но важнейшим инструментом социального восприятия кино. То, что до этого было отдельными наблюдениями, например, о значимости озвучивания анимации известными актерами для позиционирования фильма в большой системе кинематографа, или о звуковом фоне как режиме создания диегетической иллюзии в сериалах, когда условный закадровый смех или тревожная мелодия (или иные формы звукового монтажа) не разрушает, а наоборот, усиливает представление, что «тут всё как в жизни», теперь стало скромной частью большого здания звукового анализа фильма как целостного эстетического явления. При этом теории монтажа оказались соединены с социологически окрашенными теориями порядков восприятия кинозрителя, чтобы стать частью этого впечатляющего искусствоведческого исследования.

Исходя из этого, в работе обоснована цель как «концептуализация специфики кинематографического звукового пространства в культурно-историческом, технологическом и художественно-эстетическом аспектах», что на самом деле означает создание работающей модели звукового пространства кинематографа, совершенно необходимой для каких-либо будущих интерпретаций звуко-визуальных решений на экране. Цель потребовала решения целого ряда задач, от технического анализа режиссерской работы на современном уровне рефлексии над процедурами создания фильма до социологической эстетики художественных решений, созданные которыми режимы восприятия и действия и складываются в звуко-визуальный образ фильма, маркирующий кинематограф как искусство. Методология работы полностью

обоснована. Невозможно усомниться в высокой теоретической и практической значимости работы, которая будет востребована в исследованиях по самому широкому кругу социально-гуманитарных дисциплин, в преподавании не только теории и истории кино, но и всех экранных искусств. Работа, бесспорно, повлияет на сами способы разговора о видеоинсталляциях и других визуальных медийных искусствах, положив конец субъективному разговору о произведениях этих искусств как разрозненных проектах, отражающих некоторые частные, пусть и распространенные позиции, но показав, как в самом экранном медиуме этих произведений работают необходимые законы искусства, способствующие дальнейшему развитию визуальных и аудиовизуальных искусств как таковых.

Положения, выносимые на защиту, полностью доказаны в работе и не могут быть как-либо оспорены после появления этой работы. Все 11 положений представляют собой образцовые формулировки, которые могут быть в таком виде введены в исследовательский и образовательный процесс, обеспечив скорейшее внедрение в искусствоведение выводов рассматриваемой диссертации. Нет сомнения, что ясное, убедительное и строгое изложение, без каких-либо признаков эклектики в терминологии, дурной описательности или немотивированных эстетических замечаний, что, увы, встречается иногда в наших искусствоведческих диссертациях, говорит о высочайшем научном уровне этой работы и обеспечит ее прочтение всеми киноведами, имеющими дело со сложными законами развития экранных искусств.

Работа полностью соответствует паспорту специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», следующим пунктам: п.2. Исследование проблем взаимодействия кино с литературой, живописью, музыкой и другими видами художественного творчества; п.3. Исследование эстетических и социокультурных аспектов киноискусства в разрезе его отдельных видов (игровой, документальный, анимационный кинематограф) и жанров; п.4. Изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства; п.6. Изучение художественной и производственной специфики отдельных кинематографических профессий и специальностей (режиссура, сценарное и операторское мастерство, мастерство актера и художника-постановщика и т. д.).

Работа прошла всю необходимую научную апробацию, в том числе в практической деятельности автора как звукорежиссера и вузовского педагога.

Результаты исследования были апробированы на протяжении научной, творческой и педагогической деятельности автора на кафедре звукорежиссуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК) и вошли в учебные курсы: «Эстетика кинофонографии» и «Звукозрительный анализ фильма» (для студентов режиссерского факультета), «Звуковое решение фильма» (для студентов режиссерского, сценарно-киноведческого, продюсерского факультетов), «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» для студентов программы ассистентуры - стажировки.

Доклады по научным достижениям диссертации прозвучали на 11 международных и равных по статусу мероприятиях, представлены в итоговой монографии и 26 публикациях в ведущих профильных рецензируемых изданиях. Особенно следует отметить публикацию в крупнейшем мировом профильном издании *Studies in Russian and Soviet Cinema*, благодаря чему аудитория идей автора диссертаций стала всемирной. Также следует обратить внимание на авторитет российских изданий, где представлены результаты: так, «Вестник славянских культур» входит в международную базу цитирования *Web of Science*, что, к сожалению, не указано в автореферате. Содержание автореферата полностью отражает содержание диссертации, ясно и внятно передавая основные и побочные узлы аргументации.

Работа, в соответствии со структурой задач, спецификой материала и характером научной аргументации, состоит из Введения, четырех глав и Заключения, содержание и форма изложения полностью соответствуют требованиям к диссертационным исследованиям. Глава 1, «Звук в контексте эволюции аудиовизуального пространства кинофильма», посвящена подробному теоретическому определению особенностей звуковых решений как формообразующих и структурообразующих для искусства кинематографа. Эта глава – по сути готовый учебник по тому, как «собирается» пространство экранных искусств как включающее в себя звук в качестве регулятора режимов эстетического восприятия, переживания и освоения художественного целого. В этой части диссертационного исследования отмечается, что «новые многоканальные звуковые технологии в кино способны вызывать у зрителей ощущение полного погружения в реальность происходящего на экране, эмоционального вовлечения в

кинематографическое действие, вплоть до “помещения” зрителя внутри кинопространства, как непосредственного участника, а не стороннего наблюдателя события, происходящего на экране» (с.64-65). В связи с констатацией ситуации новых отношений не только зрителя, но и режиссера со звуком фильма, возникает вопрос: возможно ли в современных технологических условиях, поставивших под сомнение главенство визуального начала в фильме, исследовать художественные особенности авторского (режиссерского) мира, его творческого пространства, и, кроме того, возможна и нужна ли в новых реалиях некая систематизация или типологизация авторских звуковых пространств в кинематографе XXI века? Не требуется ли, в таком случае, разработка новых методологических подходов в исследовании новейшего кинематографа?

В Главе 2, «Формообразующее деление и взаимосвязи звуковых пространств фильма», исследуется на множестве конкретных примеров специфика экранного пространства в его референциальных, эстетических и социологических измерениях. Благодаря исчерпывающим аналитическим выкладкам на репрезентативном материале автору удалось создать непротиворечивый аппарат описания и анализа звуковизуального пространства экрана. Эта глава – тоже, по сути, учебник, образцовое сочинение для всех, но уже по тому, как вести киноаналитику, не уклоняясь ни в простое следование инерции эстетических впечатлений и ассоциаций, ни в применение готового набора ключей и подходов, который приходится постоянно расширять, чтобы делать его адекватным эволюции экранных искусств, из-за чего размывается сам предмет. В данном исследовании показано, как можно избежать этих двух опасностей и создать образцовый анализ сложнейшего кинематографического материала. Совершенно справедливо в этом отношении подчеркивается сложность анализа аудиальной пространственной структуры фильма как *динамически изменчивой* системы взаимосвязей ее элементов. В частности, в подпараграфе 2.1.1. «Переходность мотивированного и немотивированного звука. Условно мотивированный звук» вводятся сразу несколько важных концептов, обозначающих динамические особенности звукопространственных отношений в фильме – переходность (прежде всего между диегетическим, недиегетическим и метадиегетическим пространствами) и условность (визуальная звукоизобразительность) звуковых проявлений в фильме. В качестве замечания,

имеющего, скорее, характер комментария к этой части исследования, можно упомянуть не используемое в данном случае автором, но встречающееся в литературоведческих и искусствоведческих исследованиях понятие «онтологического металеписа» (термин швейцарско-американского исследователя Мари-Лор Райан), означающий, фактически, стирание границ между диегезисом и недиегетическими пространствами фильма. Думается, что введение в контекст данного раздела диссертации понятия онтологического металеписа могло бы дать повод для продолжения научного дискурса о характере переходности границ между звуковыми пространствами фильма.

В Главе 3, «Трехуровневая организация фоносферы фильма», фонограмма кинопроизведения рассмотрена, по утверждению автора, «как полифоническая многофункциональная форма, каждый элемент которой выстраивается определенным образом и включается в общую систему взаимосвязей в фоносфере фильма». Эта глава очень ценна как пример подробнейшего анализа материала, проблематизирующего любые готовые методы и требующего обновления всего аналитического инструментария. Киновед не должен следовать за метафорическим и размытым смыслом терминов вроде «полифония», и данная работа показывает, как вернуть этим терминам настоящую строгость эксперимента. Блестящие наблюдения в этой главе многочисленны, и строгость подхода ими только подтверждается, а не оспаривается и не уточняется, настолько сам подход оказывается самого высокого критического градуса.

Глава 4, «Звуковые пространства кинематографа в контексте аудиотехнологий и культурно-художественной парадигмы XXI века», исследует современные тенденции в мировом кинематографе и соединяет глубокую теоретическую и даже философскую проработку вопроса с конкретными рекомендациями звукорежиссерам. Хотя в диссертации, по условиям ее жанра, нет никакой инструктивности, сама строгость искусствоведческой работы, слой за слоем снимающей поверхностные эмоции при описании экранного действия и даже структуры производства и показывающей автономию «звуковых пространств», уже дает множество уроков звукорежиссерам, как бережно надо относиться к материалу, чтобы произведение искусства было создано именно в качестве явления искусства, а не просто продолжения отдельных линий развития кинематографа или видеоинсталляций. Это

уже больше чем учебник, это «поэтика», трактат, как именно прямо здесь и сейчас, внутри сложного поля режиссуры и кураторства в современном искусстве, создать высокое экранное искусство.

Разумеется, столь комплексная работа не может не вызвать какие-то сомнения или замечания по частным пунктам характеристики отдельных произведений или дополнительным аргументам.

Во-первых, в работе есть иногда побочные психологические аргументы, которые при этом никак не связаны с психологическим и социально-психологическим аппаратом, который мог бы быть привлечен для целей работы. Например: «Для произведения этого эффекта довольно часто и продуктивно используются музыкальные цитаты: при их введении в новый художественный контекст (соединении с визуальным рядом фильма) активизируется ассоциативная память зрителя, воздействующая на интенсивность эмоционального переживания и заставляющая по-новому воспринимать уже знакомые образы» (с. 96). Перед нами пример феноменологического описания психических процессов, как мы привыкли их воспринимать в упрощенном изложении психологии – и это упрощенное изложение часто влияет на сами психологические реакции наши как своеобразное «насыщенное описание». Но рефлексия требует задать вопрос, что такое «интенсивность» переживания – может быть, в некоторых случаях напротив, происходит фрустрация или ослабление, тривиализация переживания, из-за чего описанный эффект остранения производится совокупным действием других художественных средств экранного искусства. Работа не пострадала бы, если бы об этом было сказано иначе, что эффект остранения требует определенной интерференции ассоциаций, и всё.

Во-вторых, некоторые психологические термины употреблены в размытом смысле, например, «подсознательное»: «Этому способствует подсознательное восприятие некоторых звучаний — например, хода часов, удара грома, плеска воды, свиста и др.» (с. 189). Подсознательным оказывается скорее привычное восприятие, инертное, что, например, гром вселяет тревогу по привычке, тогда как в психологии этот термин может пониматься по-разному (некоторые школы психологии считают этот термин паранаучным и неverifiedируемым), но он всегда соотносится с понятием «бессознательное», имея в виду как бы дополнительный уровень психических реакций, надстраиваемых над реакциями бессознательного, вроде

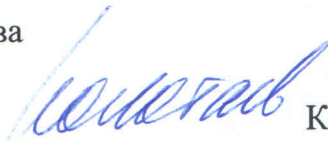
компульсивных действий или навязчивых страхов. Хотя это не наносит никакого ущерба искусствоведческой аргументации, но может вызвать вопросы, если работу будет читать профессиональный психолог или социальный психолог.

Несмотря на эти замечания, носящие частный характер и характер пожеланий, работа Русиновой Елены Анатольевны «Формирование звуковых пространств в кинематографе» представляет собой исследование, полностью соответствующее всем требованиям к докторским диссертациям по специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства (Искусствоведение). Не вызывает сомнений высочайший уровень научной работы, ее теоретическая и практическая значимость и очень значимый вклад в искусствоведческую науку.

Диссертация Русиновой Елены Анатольевны соответствует паспорту научной специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства, отвечает требованиям пп. 9-14 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842, а ее автор заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения.

Официальный оппонент

Заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»
доктор филологических наук, доцент



Колотаев Владимир
Алексеевич

Подпись В.А. Колотаева заверяю
Первый проректор – проректор по научной работе



О.В. Павленко

26 апреля 2021 г.

Почтовый адрес:

Миусская пл., д. 6, Москва, ГСП-3, 125993,

Тел.: 8 (499) 973-42-55; e-mail: vakolotaev@gmail.com