

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

125009, Москва, Козицкий пер., 5 Телефон: (495) 694-0371 Факс: (495) 785-2406 E-mail: institut@sias.ru

УТВЕРЖДАЮ:

Директор ФГБНИУ

«Государственный институт искусствознания»

Министерства культуры РФ

Н. В. Сиповская

«18» *И.И. Сиповская* 2018 г.

ОТЗЫВ

ведущей организации о диссертации Гу Цицзюнь «Китайская анимационная школа: истоки самобытности и художественной специфики», представленной на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

Диссертация Гу Цицзюнь на тему «Китайская анимационная школа: истоки самобытности и художественной специфики» представляет интересное содержательное исследование. Его актуальность обусловлена как недостаточной изученностью китайской анимации, так и интенсивностью художественных трансформаций, которые она претерпевает в современный период. Автор диссертации посвящает первую главу «Китайская анимация и Китайская анимационная школа» обзору основных произведений и художников и рассматривает анимационное творчество начиная с его истоков в Китае. Одной из существенных мыслей является акцентирование нетождественности понятий «китайская анимация» и «Китайская анимационная школа».

Во второй главе «Национальная культура как основа самобытности китайской анимации» рассматривается широкий спектр обращений

художников анимации к национальным художественным традициям. Также автор подчеркивает и тот факт, что большинство художников являлись носителями национальных художественных техник Китая, что и обусловило органичность их экранных произведений, высокий эстетический уровень присвоения новым искусством многовековых китайских традиций.

Причем автор пишет не только об изобразительном искусстве, но и о традициях музыкальных, зрелищных, прикладных искусств, преломляющихся в анимационном построении образов, пространственных решений, звуковой палитре экранных произведений. Весьма точным представляется замечание о закономерной притчевости многих анимационных фильмов, связанной и как бы вырастающей из самого условного языка традиционной культуры. Также важна мысль о том, что косвенно тесные связи Китайской анимационной школы с традиционной культурой приводят к популяризации традиционных искусств, традиционных техник, обретающих как бы новое рождение в экранном виде творчества.

Гу Цицзюнь подробно исследует символический язык анимации и его соотношение с традициями символизации цвета, пластики, жестикуляции, мизансцен в театральных искусствах Китая. Это позволяет наметить еще один аспект изучаемой темы – анимационное творчество как продолжение зрелищных искусств, в особенности тех направлений, в которых нет стремления к иллюзии внешнего жизнеподобия. В целом диссертанту удалось раскрыть специфику китайской анимации. Этому немало способствует иллюстративное Приложение I. Наиболее удачным представляется раздел главы, посвященный использованию в анимации приемов традиционного театра – музыкальной драмы, кукольного театра и театра теней. Содержателен анализ влияния кукольного театра и театра теней на язык анимации и на принципы создания персонажа.

Автор диссертации анализирует жизнь философских концепций китайской культуры в сюжетах, строе экранного повествования, поведении действующих лиц. Гу Цицзюнь показывает в своей диссертации, что

основные понятия китайской философии могут по-разному преломляться в творчестве разных режиссеров. Тем самым этико-эстетическое пространство философии как бы перетекает в анимацию, обретает в ней новое рождение, актуализируется для восприятия современной аудиторией.

В третьей главе «Особенности кинообраза в фильмах Китайской анимационной школы» автор диссертации рассматривает значительное количество анимационных произведений, выполненных в различных техниках и так или иначе развивающих традиции китайской культуры. В центре внимания в этой главе – тенденции европеизации в китайской анимации, поиски новых решений, деятельность в рамках направления «Новая волна», усвоение некоторых приемов и решений, характерных для западного искусства. Удачны развернутые описания фильмов «Три монаха», «Супер-мыло», «Источник бабочки», «Легенда о святой книге».

Описывая состояние китайской анимации в переходный период конца XX века, автор справедливо рассматривает не только причины кризиса и малокартинья, но и пишет о новом восприятии Китайской анимационной школы. В период технологической революции и активного взаимодействия с современной мировой анимацией Китайская анимационная школа видится последовательным проводником сугубо национальных традиций, хранителем национального своеобразия искусства. Автор отмечает и изменения стилистики повествования, переход от созерцательно-медитативного фильма к более динамичному, сюжетному, с занимательными диалогами. К финалу третьей главы формируется взгляд на современную анимацию Китая как частичное продолжение традиций Китайской анимационной школы в симбиозе с эстетикой анимации западного типа.

При наличии ряда достоинств, главные из которых – умение автора систематизировать большой материал, показать усвоение анимацией национальных традиций культуры, начертить путь развития Китайской анимационной школы и ее влияния на современную анимацию Китая – диссертация не свободна от недостатков разного рода.

Так, на 121 странице говорится, что сценарий одного из фильмов создавался по законам традиционной драматургической конструкции «начало-развитие-кульминация-конец». Однако традиционной драматургической конструкцией является «экспозиция – завязка – развитие – кульминация – развязка».

Автор пишет (с. 141) об ориентации китайской анимации на модель советской анимации с ее ориентацией на детского зрителя. А также видит в дидактике еще одну черту влияния советской анимации. На наш взгляд, эти положения нуждаются в существенных уточнениях. Во-первых, ориентация на детского зрителя в советской анимации не абсолютна. Лучшие произведения авторской советской анимации несут в себе глубокое философское содержание, которое может быть осмысленно скорее взрослой аудиторией. Дидактика также далеко не всегда присутствует в советских анимационных произведениях, и, с другой стороны, само китайское искусство не чуждо дидактики.

В ряде случаев диссертант отмечает, что фильмы были не удачными, однако не поясняет, в чем именно состояло их несовершенство.

Большинство цитируемых диссертантом произведений китайской классики переведены на русский язык, поэтому не стоило диссертанту давать собственные (далеко не всегда стилистически гладкие) переводы. На стр. 94 автор упоминает труд «Люй-ши чунь цю», переводя его название как «Весна и осень господина Люя» и приписывая его авторство Люй Бувэю. В отечественной китаистике принят перевод «Весны и осени господина Люя» (см. пер. труда на рус. яз. Г.А. Ткаченко, 2001), кроме того известно, что первый министр царства Цинь Люй Бувэй не был автором, а труд создан по его заказу содержащимися при его дворе учеными.

Некоторые фрагменты текста диссертанта может правильно понять только читатель, обладающий специальными познаниями в области китайской культуры. Так на стр. 65, говоря о китайском театре, диссертант пишет, что он «сформировался под влиянием народного танца, речитатива и

фарса». Очевидно, что в данном случае под «речитативом» подразумевается традиционный жанр сказа с сопровождением музыкальных инструментов.

Как правило, упоминаемые названия китайских музыкальных инструментов в разделе 2-й главы, посвященной аудиоряду, не комментируются, а неверные согласования искажают сами термины. Например, на стр. 51 читаем: «мелодия, исполняемая на духовых инструментах чуйгэ провинции Хэбэй», но чуйгэ – это не название конкретных инструментов, а название рода инструментальной музыки. На стр. 72 — «в этом эпизоде играет китайская флейта, сяо, шэне, чжэне». Этот пассаж должен был бы выглядеть так: «...играет китайская продольная флейта сяо, губной орган шэн, щипковая цитра чжэн».

На стр. 86 к монгольскому названию жанра «коротких песен» богино-дуу дан комментарий, из которого следует, что это горловое пение «хоомей» (кстати, монголы произносят «хоомий»), хотя богино-дуу не исполняются в манере горлового пения.

Сообщая, что аниматоры обращаются к живописи Дуньхуана эпохи Северная Вэй (стр. 42) в рисованной анимации «Разноцветный олень», диссертант не датирует эпоху и не поясняет читателю, что фрески Северной Вэй — ранние, и они резко отличаются по стилю от всей последующей живописи пещер Могао (Дуньхуана).

Несмотря на ряд недочетов, диссертация представляет существенную ценность для киноведческой науки, обладая системностью и рисуя картину развития Китайской анимационной школы на протяжении длительного времени, а также показывая разные аспекты влияния традиций китайской культуры на искусство анимации.

Материалы диссертации отражены в ряде докладов на научных конференциях и в 3 публикациях в журналах из перечня изданий, рекомендованных ВАК. Содержание автореферата согласовано с материалами исследования и адекватно его концепции и результатам.

Все вышеуказанное позволяет признать работу Гу Цицзюнь «Китайская анимационная школа: истоки самобытности и художественной специфики» соответствующей требованиям, предъявляемым к диссертациям, представленным на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства, а ее автора - достойным присуждения искомой степени.

Настоящий отзыв подготовлен по поручению дирекции Государственного института искусствознания Сальниковой Екатериной Викторовной, доктором культурологии, заведующим Сектором художественных проблем массмедиа и М. В. Есиповой, кандидатом искусствоведения, ведущим научным сотрудником Сектора искусства Азии и Африки, обсужден и принят на совместном заседании Сектора художественных проблем массмедиа и Сектора искусства Азии и Африки ГИИ 17 января 2018 года, протокол № 2.

Доктор культурологии,
заведующий Сектором художественных
проблем массмедиа


Е. В. Сальникова

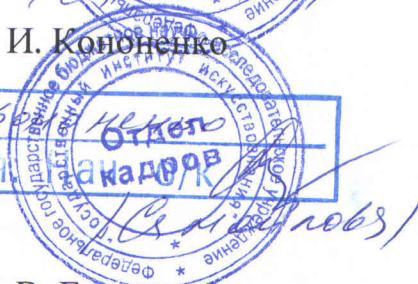
Подпись Е. В. Сальникова
Удостоверяется:



Кандидат искусствоведения,
заведующий Сектором искусства
Азии и Африки


Е. И. Кононенко

Подпись Е. И. Кононенко
Удостоверяется:



Кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Сектора искусства Азии и
Африки


М. В. Есипова

Подпись М. В. Есипова
Удостоверяется:



Юридический адрес:
125009, г. Москва,
Козицкий переулок, д. 5
тел.: +7 (495) 694-0371, факс.: +7 (495) 785-2406