

ОТЗЫВ

официального оппонента —
доктора искусствоведения профессора М. В. Карасевой
на диссертацию **Михеевой Юлии Всеволодовны**

"ТИПОЛОГИЗАЦИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ

(на материале игровых фильмов 1950-х — 2010-х гг.)",
представленную на соискание ученой степени
доктора искусствоведения (специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и дру-
гие экранные искусства)

Диссертационное исследование Ю.В. Михеевой (объем — 377 с.) посвящено теме, как актуальной, так на сегодняшний день почти не исследованной – ни киноведами, ни музыковедами, ни звукорежиссерами. В работе впервые сделана попытка типологизировать звуковые (в том числе музыкальные) решения в художественном пространстве кинофильма и во временном пространстве длиной более чем в полвека. Тематический и концептуальный вызов, который ставит сам себе диссертант и с которым успешно справляется на протяжении всех пяти глав работы – глобален: он требует как тщательного погружения в сам киноматериал, так и мощной координации разнообразных методов исследования и отправных точек. Интердисциплинарный характер диссертации Михеевой проявляет себя многообразно, включая, прежде всего, философский и психологический подходы. Аналитический ум, отвечающий за доказательную базу научного исследования, и художественная чуткость автора, придающая чтению работы увлекательный характер, счастливым образом проявляют себя в нужной сопряженности.

Научно-справочный аппарат исследования представлен солидным списком литературы (284 наименования, из них 21 на английском языке), которая тщательно отобрана и критически изучена автором, о чем свиде-

тельствуют многочисленные ссылки на приведенные издания в тексте диссертации. В фильмографическом списке значится 168 единиц.

Автор свободно оперирует всеми этими материалами. Соотношение цитированного материала и собственных суждений автора в целом представляется вполне корректным.

Язык работы можно назвать литературно безупречным, с высокой степенью четкости и плотности изложения авторской мысли. Собственная позиция по отношению к фильмам чувствуется в работе в большой мере, это предохраняет диссертанта от соблазнов излишней описательности (которая оказывается неизбежной лишь при необходимом пересказе сюжета фильма в связи с используемым в нем звуковым оформлением). Важным также является умение автора отстраниться от собственного текста, что демонстрирует адекватность диссертанта в понимании вопроса принципиальной не-универсальности любой классификации, включая приводимую в данной работе. Текст работы тщательно выверен и практически не содержит опечаток.

Композиция работы характеризуется четкой рубрикацией и построением по принципу продвижения от целого (анализа особенностей позиционирования аудиовизуального пространства кинофильма в художественно-историческом контексте в первой главе) к частному (выявлению конкретных философско-психологических типов такого позиционирования в последующих главах). Такая структура работы в целом оказывается убедительной. Несколько «снижает тонус» общей выстроенности формы, как показалось, раздел «Заключение»: он воспринимается как еще один детально прописанный «самореферат». Между тем, на этом месте (особенно вслед за вдохновенно написанной последней главой) хотелось бы видеть более крупное обобщение, концептуальные мысли автора с видами «на перспективу».

Некоторые возникшие замечания по диссертации Михеевой связаны, прежде всего, с глобальным характером темы и инновационным ракурсом ее исследования. Большинство замечаний можно рассматривать в качестве дискуссионных размышлений, а также запроса на дальнейшее развитие автором этой темы.

Начнем с проблем методологии. В работе ощущается определенный недостаток социологического аспекта в методе исследования (о чем еще пойдет речь ниже) при превалировании философского. Иногда сам авторский текст как бы «затуманивается» излишним преклонением перед высказываниями известных философов. Часто складывается впечатление, что автор чрезмерно доверяет философам, их высказываниям и терминам, и не всегда заботится о трактовке и комментировании последних. В результате в тексте либо появляются цитаты, звучащие вне необходимого контекста весьма поверхностно в смысловом отношении, либо возникают авторские сверхгенерализации. Поясним сказанное на конкретных примерах.

Так, например, без авторских пояснений цитата на с. 165 из Мерло Понти выглядит фразой из серии «поэтического-ни-о-чем». «Мое восприятие... не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обращающийся ко всем моим чувствам». Так может выражаться любитель: это не есть теоретическое описание процесса восприятия, поэтому строить на нем что-либо представляется проблематичным. Подобные цитаты стоит или пояснять, отделяя в них «цветы от плодов», или не помещать вовсе.

Относительно встречающихся в работе излишне генерализованных определений со ссылками пусть даже на достаточно известные источни-

ки. Так, на с.6 в контексте разговора об изменении типа зрителя читаем: «на смену культуре приходит *пост*-культура (термин философа-эстетика Виктора Бычкова). Логоцентричность мира культуры еще недавнего прошлого уступает место различным формам визуальности». Любое свехобобщение неточно, если не сказать спорно. И сам термин *пост*-культуры, равно как и понятие им описываемое, представляются более чем несовершенными по сути, хотя, возможно, и красивыми по форме. Стоило бы так же отразить свое отношение к этому понятию в работе.

В кратких временных рамках текстового изложения философская констатация всегда рискует звучать голословно и прямолинейно. Это, в частности, касается и определения автором экзистенциальной рефлексии (с.8). «Экзистенциальную рефлексию отличает от обыденного мышления, как и от строго научного мышления, построенного на абстрактно-безличном взгляде на объект, утверждение принципиальной связи мышления с внутренней жизнью человека, с его важнейшими интимными переживаниями». Определение тоже, как минимум, неточное. Мышление всегда связано с внутренним состоянием человека, с приоритетными для данного человека сенсорными системами восприятия, с набором ведущих субмодальностей и метапрограмм, а также со многими другими компонентами. Понятия «внутренняя жизнь» человека и «интимные переживания» – весьма неоднозначные, более того, они скорее метафорические, чем научные. Вряд ли стоит строить на них какие бы то ни было классификационные разграничения.

Иными словами, как кажется, диссертация бы только выиграла, если бы общий философский терминологический аппарат «научно утяжелял» бы ее несколько меньше (тем более что этого акцента нет в названии работы), а более точный психологический – несколько больше. (Впрочем,

разумеется, этот вопрос автор волен решать в том ключе, в котором он его видит сам).

Вернемся к собственно проблемам кино. Фильмографический охват для целей анализа в работе огромен. Понятно, что невозможно охватить всё и что акценты были выставлены именно на заявленной типологической проблематике. Однако работа Михеевой интенсивно стимулирует развитие собственной мысли читающего: в этом и большой плюс работы, и определенный вызов: читатель (тем более, если он музыкант) стремится видеть в ней более объемные формы погружения в тему. Поделимся некоторыми соображениями о том, что хотелось бы еще видеть в тексте работы.

По рассматриваемому материалу: в работе практически нет упоминания об азиатском кинематографе (при том, что название работы подобного отграничения не предписывает) – там во многом, как известно, другая эстетика взаимодействия видео- и аудиоряда в фильмах. Возможно, стоило бы просто оговорить невступление в эту зону объекта исследования в тексте.

При чтении работы довольно быстро возникает ощущение того, что в ней не хватает четкого разграничения понятий авторского кино и кино коммерческого. Ясно, что во многих случаях эта грань в игровых фильмах достаточно тонка – как по сути, так и по способу ее явного (и неявного) декларирования. Между тем, стратегия использования музыки (вплоть до способов ее написания, самим композитором-автором или, напротив, командой «доводчиков») в фильмах с ярко выраженной авторской концепцией и в фильмах, явно или скрыто ориентированных на широкие зрительские массы (или же на конкретную социальную группу) будет все же различной.

В диссертации нет отдельно раздела или подраздела, посвященного использованию так называемой «высокой классики» в кинофильмах. Есть лишь указания на примеры подобного использования. Между тем подобная проблематика могла бы стать более рельефной и объемной в социопсихологическом отношении. Здесь можно было бы, например, оценить влияние крупных классических композиторов на киномузыку и о сцепке аудио и видеоряда. (Таково, например, было влияние стилистики музыки Рахманинова, с одной стороны, на киномузыку Голливуда, а с другой стороны, на формирование типовой модели закадровой музыки при отображении в советском кино «полевых сцен с комбайнами»).

На с. 191 автор пишет о возможности характеристики киноперсонажа через его музыкальные предпочтения. Это верно – однако можно было бы набраться дерзости и попробовать рассмотреть таким же образом и личность режиссера, отбирающего те или иные звуковые и музыкальные фрагменты. При этом здесь стоило бы осветить:

а) специфику отношений режиссера с профессиональным композитором и самого *качества* специально сочиненной композиторской музыки. Все-таки киномузыка для композиторов – прежде всего, средство хорошего заработка, а не лаборатория авторского стиля.

б) вопрос о популизме и штампах в использовании классической музыки в кинофильмах. Вопрос этот не совсем прост, но чрезвычайно интересен, так как содержит некоторые неочевидности. Попробуем пояснить. На с. 155 автор говорит о рефлексивном типе аудиовизуальных решений. К сказанному там про аудиальный ряд стоило бы добавить, что сегодня подобный прием (использование, условно говоря, «музыки-Бахамедленной-и-печальной») достаточно легко перерождается в штамп. То, что в 70-е годы прошлого века было откровением (в том числе, для отечественного зрителя), становится ныне инструментом популистского за-

игрывания с этим зрителем. Причем, по стратегии это сродни заигрыванию в голливудском блокбастере (о чем верно упоминает в своей работе Михеева). Просто происходит такое заигрывание на другом, более высоком уровне: условный смысл получает свое музыкальное «индексирование» для того зрителя, который видит свое место в кругу интеллектуалов.

Музыка Вивальди, моцартовская «Лакримоза», баховские «Страсти», 32-я соната Бетховена, малеровское «Адажиетто», «Лебедь» Сен-Санса, «Каста дива» Беллини – музыка, о которой идет речь в работе, – да, всё это замечательные музыкальные произведения, но одновременно с этим и маркеры культурной *общеизвестности* (в кругах хоть сколько-нибудь образованных, но все-таки масс). Это хиты, призванные «выстреливать прекрасным» по широкой зрительской аудитории, которая может при этом мнить себя узкой, «элитарной», находя в этом определенное удовольствие. Надо признать, что редкий режиссер выходит за пределы подобных «хитов» – вероятно, ему нужна звуковая узнаваемость, а возможно, дело в его личном уровне погружения в музыкальную культуру.

С.175 – в описываемом примере звучания «гармоничной» музыки Шуберта по контрасту с «негармоничной» музыкой из транзистора (в фильме Брессона «Наудачу, Бальтазар») легко было бы провести аналогии с излюбленным приемом из области академической музыки XX века, в частности из творчества Шнитке. И опять же сказать, что прием этот на сегодня уже тоже стал штампом: он, по технологии воздействия, из ряда тех звуковых клише, о которых справедливо пишет автор по другим поводам (с. 76).

В четвертой главе, посвященной игровому типу аудиовизуальных решений, можно было бы шире рассмотреть проблему «игры» режиссера со зрителем: с рассмотрением конкретных зрительских групп и их типовых ожиданий, наподобие тех, которые, например, описаны в статье

М.В.Карасевой, посвященной специфике аудиовизуальных решений в фильмах Тарантино (эта статья есть в списке литературы под номером 94).

Думается, все сказанное, будучи рассмотренным в тех же рамках заявленной автором типологии, могло бы придать последней более объемный и живой характер, поскольку рассматривало бы проблему аудиовизуальных связей в игровом фильме с многих сторон, а не только с преимущественных позиций предполагаемого автором режиссерского замысла.

По фильмографии: Конечно, нельзя объять необъятное, и все же: в работе хотелось бы видеть анализ функции музыки в «Жертвоприношении» Андрея Тарковского и в «Меланхолии» Ларса фон Триера: в обоих случаях авторские аудиовизуальные решения представляются уникальными и достойными специального их рассмотрения.

Использование специальных терминов в работе в целом корректное. Однако вследствие междисциплинарного подхода почти неизбежны некоторые неточности словоупотребления в той области, в которой автор, вероятно, не является специалистом (а именно, в области теории музыки). Внесем необходимые коррективы.

– С. 86. Неточно говорить, что перечисленные автором композиторы: Денисов, Пярт, Губайдулина и другие «выходили за границы академической музыки»: академическая музыка XX века (как неэстрадная) к тому времени была в целом именно такова: эти авторы находились в стилевом мейнстриме;

- С. 233. Определение творчества как горизонтального (Курехин) или вертикального (Шнитке) возможно только как заковыченная метафора. Приведенная в тексте цитата из Курехина говорит только о линейности как используемой им технике;

- С. 282. Поправка: композиторы-нововенцы действительно пересмотрели, как пишет автор, тональность. Но не звукоряд: он как раз остался на месте;

- С. 153. Выражение «аритмичное соло» – не самое удачное: ритм в музыке может быть аморфным или основанным на нерегулярной метрике, но он, так или иначе, есть всегда;

- С. 260. Не вполне понятное выражение «алеаторические звуки» по отношению к описываемой музыке. Алеаторическая техника подразумевает, прежде всего, свободу исполнителя в игре «вне фиксированного нотного текста». Возможно, речь шла о малосвязанных между собою в тональном отношении звуках?

Текст работы вызвал несколько вопросов к автору:

1. В диссертации упоминается концепция Владимира Мартынова в аспекте понимания им природы медитативности, а также его идеи об изначальной вторичности композиторов конца XX века (с. 86). Мартынов – фигура, конечно, интересная, однако и как философ, и как композитор, – достаточно спорная. Таковыми же являются и его высказывания, которые стоило бы пояснять, а не просто опираться на цитаты. В одном из своих интервью Мартынов сказал, что кинофильм «Остров» – «это популистский фильм, лубок». А как Вы оцениваете его музыку к этому фильму?

2. В разговоре о «Сталкере» не упомянута роль темы «Оды к радости» из финала 9-й симфонии Бетховена. Ваше мнение: к чему она дана там, на последней минуте фильма (в контрапункте со стуком колес)?

Высказанные замечания, пожелания и вопросы, в целом, не затрагивают концептуальную суть диссертации. Работа Ю.В. Михеевой является высокоактуальным, глубоким и серьезным исследованием, заключающим в себе новизну постановки научно-теоретических и методологических

задач, адекватность научных методов исследования широкому спектру привлекаемого материала, ясность, индивидуальность и обоснованность оценок. Диссертация имеет высокую значимость для использования ее результатов киноведами, музыковедами, композиторами, звукорежиссерами и психологами. Работа может быть рекомендована к публикации как отдельное издание.

Автореферат диссертации и авторские публикации в полной мере отражают содержание диссертации.

На основании сказанного можно сделать вывод о том, что диссертация Ю.В. Михеевой «Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.)» соответствует требованиям, предъявляемым к докторским диссертациям в пп. 9 14 «Положения о присуждении ученых степеней» №842 от 24.09.2013г., а ее автор Михеева Юлия Всеволодовна заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – Кино-, теле – и другие экранные искусства.

Заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

М. В. Карасева

18.09.2016