

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА О ДИССЕРТАЦИОННОЙ РАБОТЕ

Романа Вадимовича Коробко

на тему «Ракурс в кинематографе как прием и метафора»
на соискание ученой степени кандидата культурологии по специальности
24.00.01 – Теория и история культуры, представленной к защите
в диссертационном совете Д 212.307.04 при ФГБОУ ВО «Ярославский
государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

Анализ диссертационного исследования Романа Вадимовича Коробко начну с комментария к его названию. Оно очень четко и просто сформулировано. Диссертант с самого начала выделяет две стороны предмета исследования. С одной стороны, это просто технический прием, которым пользуются все кинооператоры и вынуждены им пользоваться, ибо к этому обязывают технические обстоятельства. Значит, прием есть некое безличное начало. Как бы выразились семиотики, это средство языка как условия общезначимости коммуникации. С другой стороны, поскольку речь идет не просто о коммуникации, а о художественной, образной коммуникации, то здесь появляется то, что в лингвистике принято обозначать как «речь». Речь же предполагает не только использование общезначимых приемов, но наполнение этих приемов индивидуальными, субъективными смыслами.

Понятно, что поскольку кинематограф является мощным средством массовой коммуникации, ставшим возможным на основе техники, то для использования его в функции речи возникают барьеры и ограничение. Кино как язык, разумеется, в эпоху столкновения цивилизации и культуры, когда цивилизация, опираясь на новые мощные технологии, теснит культуру и заставляет ее служить себе, приходится внимательно исследовать тот потенциал, что связан с речью, чтобы его сохранить и культивировать. Это совершенно практический вопрос. Не случайно серьезный историко-теоретический журнал «Киноведческие записки» в нескольких номерах в 1992 году печатал дискуссию под названием «Будет ли у кино второе столетие?».

Сверхзадача и пафос представленного к защите диссертационного исследования вызваны стремлением отстоять и защитить то духовное, игровое и, соответственно, философско-эстетическое начало, которое ориентировано прежде всего на личность, хотя в современных, а значит, индустриальных и постиндустриальных, т.е. массовых обществах все ориентировано на массу. И именно здесь-то и происходит столкновение цивилизации и культуры. Ведь ориентации цивилизации связаны с массой, а культуры – с личностью.

Р. В. Коробко как закончивший операторский факультет ВГИКа в выявлении специфики деятельности оператора опирается на работы педагогов с кафедры операторского мастерства – Головни, Нильсена, Гальперина, Дыко,

Юсова, Аграновича и др. Р. В. Коробко анализирует деятельность оператора, а не актера, не режиссера и не художника. Хотя часто он опирается и на суждения представителей других кинематографических профессий, например, С. Эйзенштейна, М. Ромма. Автор исследования понимает, что именно оператор вынужден и обязан приводить к гармонии безличное начало, идущее от техники, и то личностное начало, что делает кино искусством, предметом эстетики и явлением культуры. И вот в этом самом пункте отчетливо проявляется культурологический смысл исследования.

Поэтому хочется особо прокомментировать предмет диссертационного исследования с точки зрения культуры. Предметом анализа диссертанта является столкновение цивилизационной и культурологических парадигм как совершенно практической проблемы. И где, как не в деятельности оператора это столкновение можно выявить? Просто удивительно, как эту культурологическую интерпретацию операторской деятельности никто до сих пор не предпринял. Концентрируя на этом внимание, диссертант формулирует такую особенность деятельности оператора как пограничность, подразумевая под этим одновременное присутствие в ней и технико-технологического и философско-эстетического начала.

Так что культурологический смысл проблемы, исследуемой диссертантом, совершенно очевиден. Ведь, по сути дела, делая своим объектом ракурс как прием, диссертант обязан обсуждать и проблемы киноязыка и кино как явления культуры. Превосходно владея всеми техническими нюансами, связанными с деятельностью оператора (иногда даже кажется, что теория у него переходит в методику, что свидетельствует о том, что диссертацию можно использовать в учебном процессе, и это, несомненно, достоинство диссертации), диссертант стоит на позиции того, что делает оператора художником, творцом смыслов, таким же автором, как и режиссер.

Эта позиция диссертанта проявляется в выявлении того, что стоит за понятием метафоры. У Р. В. Коробко метафорическое – это все то, что является в фильме речью. И это то неуловимое, неизреченное, даже трансцендентное (это выражение американского сценариста и теоретика Пола Шрейдера), что невозможно загнать ни в какие приемы, ни в какую грамматику, ни в какую систему знаков, ни в какой язык, а, следовательно, семиотический подход, к которому прибегает и совершенно правильно Р. В. Коробко, не может помочь до конца выявить то, что стоит за этим самым неуловимым содержанием, неуловимым смыслом. Тут можно воспользоваться терминологией лингвиста Л. Ельмслева: киноизображение – это что-то вроде лингвистически неоформленной материи.

Для выявления этого смысла, столь существенного для профессии оператора, диссертант привлекает самые разные научные дисциплины, в том

числе, семиотику, эстетику, философию и культурологию. Ориентируясь на культурологию, Р. В. Коробко не забывает и философию. Он вообще полагает, что для современного кино характерно смещение акцентов в профессиональной деятельности оператора с технико-технологического на философско-эстетический аспект (стр. 129). В этом смысле идеалом для него является, например, итальянский оператор и теоретик Витторио Стораро, для которого оператор – это вовсе не специалист по технологиям (стр. 129). И в этом можно усмотреть следующую положительную сторону диссертации. Мне трудно назвать какую-либо другую работу о деятельности оператора, которая была бы написана с такой междисциплинарной точки зрения.

Свою концепцию диссертант излагает в двух главах. В **первой главе «Теоретико-методологическое и историко-культурное обоснование изучения ракурса в кино»** он приходит к выводу о том, что ракурс является более сложным культурологическим феноменом, чем технический прием. В силу этого смысл и значение термина «ракурс» должны рассматриваться значительно шире, чем принято. Для него ракурс является неотъемлемой основой киноязыка, смысл которого заключается в создании авторского метафорического киноизобразительного знака. Диссертант утверждает, что понятие ракурса как интегрального культурного феномена теоретиками кино, режиссерами и операторами используется, но при этом отсутствует единое в культурологическом смысле его понимание. В результате анализа многочисленных трудов как теоретиков и практиков кино, так и ученых-семиотиков диссертант выделяет такие особенности ракурса, как единство связей на трех уровнях семиозиса (связей между мизанкадром и мизансценой, киноизображением, сюжетом и смыслом, между субъектом и объектом познания).

Во **второй главе «Ракурс – культурологический универсум и основание деятельности режиссеров и операторов второй половины XX – начала XXI веков»** диссертант анализирует опыт отечественных и зарубежных творческих тандемов. На этом основании он утверждает, что ракурс является важнейшей компонентной киноязыка. Он присутствует в каждом произведении независимо от его культурных смыслов и форм киноязыка. В заключении главы диссертант делает вывод о том, что культурный универсум, в качестве которого рассматривается ракурс в присущем ему единстве приема и метафоры, имеет место как в выдающихся произведениях, созданных известными операторами и режиссерами, так и в массовой продукции.

Ставя своей целью расшифровку того, что стоит за понятием ракурса, понимаемого чаще всего как технический прием, исследователь видит оператора полноправным творцом духовных смыслов. Но, как известно, в кино есть и другой такой творец. Это режиссер. Причем, чаще всего и в

особенности в российском и советском кино режиссер предстает главным творцом. Во всяком случае, до возвращения к рыночным отношениям, до появления продюсера, который ведь тоже иногда активно вторгается в творческий процесс. Обсуждения этого вопроса диссертант не избегает. Наоборот, он справедливо полагает, что творческий процесс, а в кино он, как известно, является коллективным, предполагает взаимопонимание между оператором и режиссером. Раз оператор – тоже творец образа, то здесь без взаимодействия с режиссером никак не обойтись. Это, разумеется, азбучная истина.

Но посмотрим, какие наблюдения и выводы диссертант из этого делает. Во всем ли можно с ним согласиться? Это не столь простой вопрос. И в этом диссертант отдает отчет, приводя пример из воспоминания С. Ньютвиста о работе с Р. Полански, который отказался, например, обсуждать вопрос о свете, считая это делом оператора (стр. 126). Так, во второй главе диссертант в качестве иллюстрации ссылается на разные варианты тандема. Например, на тандем великих художников Бергмана и Ньютвиста. Этот тандем возник не сразу. Встреча с Ньютвистом привела к отказу Бергмана от работы с оператором Г. Фишером, с которым он до этого снимал свои фильмы. Сравнивая стиль этих двух операторов, диссертант удачно опирается на разграничение двух систем видения по Г. Вельфлину (с. 110). В этой же главе рассматриваются и другие тандемы (К. Холл-С. Мендес; Р. Ричардсон – К. Тарантино; Р. Дикинс – Д. Вильнев и т. д.).

В каждом случае диссертант находит подтверждение своей мысли, которая у него предстает в формуле единства. Да, такие варианты и в самом деле в истории имели место. Но, и здесь хочется сделать уже *замечание диссертанту*, существуют и другие варианты сотрудничества. Например, в кинематографической среде в свое время широко обсуждался, даже эмоционально переживался конфликт, который произошел на съемках фильма «Сталкер» между выдающимся оператором Г. Рербергом и А. Тарковским. Это оказалось столь серьезным фактом в истории кино, что об этом даже поставлен полнометражный фильм. Его можно даже показывать в виде иллюстрации к психологии творчества. Как известно, до этого Тарковский и Рерберг вместе создавали высоко оцененный во всем мире шедевр «Зеркало». В общем, в соответствии с формулой единства, которую отстаивает в диссертации Р. В. Коробко. Но именно эти талантливые художники продемонстрировали и другой вариант соперничества – конфликтный. Это произошло на съемках фильма «Сталкер». Этот вариант оказался для творческой судьбы Рерберга просто-таки трагическим. К сожалению, диссертант избегает анализа такого варианта сотрудничества.

Я бы отметил еще одно **очевидное достоинство диссертации**, с которым связана теоретическая значимость исследования и его научная

новизна. Оно связано с активным использованием тех положений, которые делались в теории на разных этапах истории кинематографа. Диссертант в своем подходе к проблеме исходит из принципа историзма. Ясно, в истории кино можно выделить разные периоды. Диссертант справедливо утверждает, что кино 60-х - антипод кино начала XXI века. Несходство улавливается хотя бы в том, что новое кино отчасти возвращается к эстетике авангардного кино и языку 20-х (стр. 127). Но возвращение происходит не просто в истории, а в эстетике и в поэтике. А эстетика и поэтика кино тоже имеют отношение к оператору как творцу. Так, не случайно уже в первой попытке обсуждения поэтики кино представителями «формальной» школы принимали участие операторы: в сборник «Поэтика кино» 1927 года включена статья Е. Михайлова и А. Москвина «Роль кинооператора в создании фильма».

Принцип историзма положен в композицию диссертационного исследования, что соответствует культурологической парадигме изучения художественной культуры. Так, во второй главе деятельность оператора рассматривается в четких временных границах. Диссертант рассматривает те тандемы, что имеют место именно во второй половине прошлого столетия. А это период радикального обновления киноязыка. Диссертант рассматривает ракурс, имея в виду те изменения, что в это время происходили и в эстетике, и в поэтике кино. И в то же время они происходили в деятельности оператора. А что же было в кино этого периода решающим? Существует много публикаций, авторы которых пытались эти изменения осмыслить. Так, Р. В. Коробко справедливо обращается по этому вопросу к М. Ромму, усматривающему в середине прошлого столетия переход от режиссерского кино к кино, исходящему прежде всего из драматургии (стр. 132).

Представляется, что одной из наиболее конструктивных теорий в этом смысле явилась теория философа-постмодерниста Жюль Делеза, книга которого под названием «Кино» в России была и издана, и переиздана. Идея Ж. Делеза сводится к тому, что в первой половине XX века в кино доминировал образ-действие, а с середины столетия его вытесняет образ-время. Что это означает и что объясняет? Я вообще склонен присоединиться к Делезу и разделить его точку зрения. Можно ли, прибегая к концепции Ж. Делеза посмотреть на теоретические положения и выводы диссертации Р. В. Коробко? Можно ли выявить ее сильные, а, может быть, даже уязвимые места? Казалось бы, стоит ли оценивать работу начинающего исследователя с точки зрения фундаментальной философской концепции? Но ведь сам Р. В. Коробко и призывает прибегнуть при осмыслении ракурса к философии. Давайте попробуем следовать его совету.

Нами уже отмечено, что одной из сильных сторон диссертации является ее теоретическая фундированность. Но о какой именно теории идет речь применительно к данной диссертации? Например, в разных местах текста

встречается имя Г. Вельфлина, и это не просто упоминание. Диссертант активно пользуется известными по его концепции оппозициями: линейность – живописность, плоскостность – глубинность, замкнутость – открытость, абсолютная ясность – относительная ясность и т.д. У Вельфлина графический стиль в истории предшествует оптическому. Это закономерность в истории живописи. Но кино развернуло эту закономерность вспять. Вернуло к ранним эпохам – к линейности, графичности, осязательности системы видения. Причина этого кроется в технике. Поэтому операторский опыт необходимо осмыслять с точки зрения самых разных систем живописи, имеющих разное происхождение.

Г. Вельфлин – один из самых известных теоретиков и историков знаменитой венской школы искусствознания. Это теоретик изобразительного искусства. Он знаменит тем, что проанализировал классическую систему видения в истории живописи. А вообще он представляет формализм в его немецком варианте. Можно сказать, что он создал грамматику живописи. Его классический труд – выявление языка живописи. Однако можно ли этой «грамматикой» пользоваться, когда исследователь уже анализирует фильмы? И да, и нет. Смотря о кино какого периода идет речь. Используя положение Г. Вельфлина о существовании двух основных изобразительных систем – тактильно-осязательной, графической и оптической, т.е. собственно живописной, диссертант пытается расшифровать содержание того трансцендентного, неуловимого, что есть в фильмах Бергмана, Тарковского и т.д. У одних операторов он находит графическое, у других – оптическое начало, владение искусством света и цвета. И об этом в диссертации много и глубоко написано.

Концепция Г. Вельфлина, примененная диссертантом к операторскому искусству, работает, что можно рассматривать как подтверждение культурологической эрудиции соискателя и корректность применения междисциплинарных методов исследования. Ведь если ракурс перестает быть просто техническим приемом, становясь метафорой, то эту метафору необходимо создать пластическим, визуальным способом. Не все режиссеры этим талантом владеют, а оператора без этого дара просто не может быть. Это не означает, что все они изучали Г. Вельфлина. Зато все это в их деятельности замечает и осмысляет исследователь. Конечно, грамматика по Г. Вельфлину у диссертанта работает. Но тут я подхожу к *замечанию*, которое мне хочется сделать.

Использование грамматики Г. Вельфлина многое объясняет и в ракурсе, и в деятельности оператора, и даже в киноязыке. Именно использование теории Г. Вельфлина позволяет превратить ракурс в составляющую визуального языка, а, следовательно, определенной системы видения. Но эта концепция позволяет объяснить далеко не все. Тем более, в кино второй

половины XX века. Почему? Хочу напомнить, что метафора и вообще структура образного, чувственного мышления, коль мы имеем в виду эстетику, содержит координаты пространства и времени. На стр. 44 диссертант справедливо формулирует: «...Ракурс как основополагающий код кинооператорского творчества представляет собой пространственно-временное единство, включая, в том числе, дискурс монтажа как средства организации кинематографического времени».

Кажется, все верно. Но когда мы исходим из принципа историзма, то следует иметь в виду, что существуют периоды, когда время не является доминирующей категорией. В классической живописи, которую исследует Г. Вельфлин, решающей категорией является пространство. И это обстоятельство позволяет диссертанту объяснить в кино все, что в деятельности оператора связано с композицией. Что касается времени, то в классической живописи оно получает выражение только через пространство. В классической живописи, да и в науке, и в философии тоже, мы имеем дело с опространствованием времени. Это все объяснено Анри Бергсоном, который, кстати, по поводу отношения кино к пространству и времени кое-что напутал. Он использовал кино как иллюстрацию опространствования времени, т.е. связывал кино с теми мыслительными структурами, которые в XX веке становились уже архичными. В этом разбирался Ж. Делез.

Совсем другое дело, когда мы обращаемся к научному и художественному опыту XX века. Да, все начинается уже в XIX веке, о чем свидетельствует импрессионизм в живописи и фотография. Культура уже оказывается готовой к доминанте времени, что проиллюстрирует кино, чтобы там не утверждал А. Бергсон. Художник уже не пытается искать привилегированных моментов бытия, имея в виду при этом универсум в целом, а фиксирует любые мимолетные, случайные его проявления. Раз время становится доминантой, то тут возникает проблема монтажа. Время в кино передается и организуется с помощью монтажа. Так, опыт нового искусства ставится в зависимость от времени. Философия XX века прямо-таки озабочена проблемой времени.

Но на ранних стадиях становления кинематограф еще находится в зависимости от пространства и стремится подражать живописи. Это констатирует и диссертант. Но он все же отдает отчет в том, что «преодолеть ограниченность пространственного подхода (заимствованного из живописи и фотографии) к организации киноизображения стремились многие известные кинематографисты» (стр. 43). Освоение возможностей монтажа приводит к доминированию времени. Ж. Делез, несомненно, прав. В кино на первом месте оказывается образ-время. Однако в диссертации на стр. 86 мы находим такое уточнение. «В настоящей работе в виду технических ограничений объема

исследования анализируются прежде всего пространственные особенности ракурса».

Диссертант предупреждает, что ракурс в диссертации рассматривается лишь в соотнесенности с пространством, оставляя категорию времени, видимо, как можно предположить, на последующее исследование этой проблематики. Не получается ли здесь противоречия? Для анализа выбирается период, т.е. вторая половина XX века, для которого время вытесняет пространство и приобретает первостепенное значение. Между тем, именно соотношение ракурса и времени как в этот период, так и вообще не рассматривается.

Кстати, не случайно здесь затрагивается проблема сновидных образов. Использование этого приема, о чем говорится в связи с И. Бергманом (хотя это интересно также применительно к фильмам, скажем, Бунюэля и Тарковского) в этом смысле весьма показательно. Ведь в сновидных образах, когда реальное и воображаемое неразличимы, а время необычайно расширяется, выходя за границы действия, сюжета, всякой хронологической определенности. Вплоть до самоотрицания, что вводит уже в особое временное измерение – мифологическое. Возьмите, скажем, фильм «Жертвоприношение» Тарковского или фильм «Парад планет» В. Абдрашитова, или некоторые фильмы французской «новой волны», вроде фильма «В прошлом году в Мариенбаде» А. Рене.

Конечно, диссертант хотя и предупреждает, что ракурс здесь по отношению ко времени не рассматривается, но он все же без этой категории обойтись не может. В этом он все же отдает отчет. Поэтому приходится прибегать к известной публикации А. Тарковского о времени и к положениям, высказанным Витторио Стораро, которого он часто упоминает и использует в качестве авторитета. Вот именно В. Стораро и подчеркивает значимость времени в построении образа (стр. 133).

С другой стороны, нельзя все же противопоставление поэтики разных периодов доводить до абсурда. Ведь для традиционной поэтики, т.е. для ранних этапов в становлении кино время тоже имело значение. Но там оно использовалось по-другому, а именно, оно жестко привязывалось к конкретному действию. Оно к нему привязывалось потому, что героем фильма был преимущественно герой действующий, а не созерцающий и размышляющий. Иное дело – вторая половина XX века, когда герой действующий в большей степени уходит в авантурные жанры, в массовую культуру. Кстати, диссертант это учитывает и во второй главе анализирует уже не только произведения артхаусного кино, но и образчики массовой культуры, например, фильм «Бегущий по лезвию 2049» режиссера Д. Вильнева и другие.

Сделанные нами замечания и высказанные сомнения являются частными и не могут разрушить весьма благоприятное впечатление от этой серьезной работы. Мы склонны дать ей самую высокую оценку.

Таким образом, заключая анализ диссертации, отметим, что автореферат и 5 публикаций Р. В. Коробко, выполненные в ведущих рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ, в полной мере отражают содержание диссертации. Проведенный анализ позволяет утверждать, что диссертация Р. В. Коробко является самостоятельной, законченной научно-квалификационной работой, которая представляет собой исследование актуальной проблемы, характеризуется научной новизной, теоретической и практической значимостью, соответствует пунктам паспорта специальностей ВАК РФ: п. 1.11. Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии; п. 1.15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества; п. 1.23. Личность и культура; п. 1.30 Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции, отвечает требованиям пп. 9, 10, 11, 12, 13, 14 Положения о присуждении ученых степеней (утверждено постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 г. № 842), а ее автор Коробко Роман Вадимович, заслуживает присуждения ученой степени кандидата культурологии по специальности 24. 00. 01 – теория и история культуры.

Хренов Н.А.

доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник
сектора художественных проблем массмедиа
отдела медийных и массовых искусств
ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

27 апреля 2020 года

Подпись М.А. Хренов
Удостоверяю Олег Ю. К.
С.Мейков Е.Е.



Хренов Николай Андреевич
доктор философских наук, профессор
главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа отдела медийных
и массовых искусств федерального государственного бюджетного научно-
исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания»
Адрес: 125009, г. Москва, ул. Козицкий переулок, д. 5
Телефон: 8 (495) 694-03-71
Адрес электронной почты: institut@sias.ru; nihrenov@mail.ru