

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

на диссертацию Бабиной Анастасии Евгеньевны

«Сюжетообразующая функция приема гротеска в кинопроизведении»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные
искусства)

Представленная для защиты диссертационная работа Бабиной А.Е. посвящена анализу одной из «пружин» в сложном механизме кинодраматургии, автор показывает, как гротеск, будучи инструментом художественного выражения, пронизывает все уровни экранного произведения — от фабулы до визуальной стилистики. Ценным представляется то, что автор не ограничивается констатацией присутствия гротеска в фильмах и не берется за локальные технические задачи (наподобие того, чтобы создать типологию абсурдистских приемов), но ставит перед собой масштабные цели и раскрывает, то, как гротеск формирует конфликт, управляет зрительскими эмоциями и пересобирает привычные жанровые структуры в кино.

Соискатель предпринимает попытку синтезировать теоретический аппарат с практикой кинодраматурга, а также вырабатывает междисциплинарную методологию исследования, соединяющую подходы искусствоведения, культурологии и аксиологии. Интересен акцент на концепции «гротескного реализма» Михаила Бахтина, которая применяется не только к классическим фильмам наподобие «Уродца» (1932) или «Годзилла» (1954), но и к современным работам, таким как «Черный лебедь» Даррена Аронофски или «Субстанция» Корали Фаржи. Таким образом автор перекидывает мостик между традицией экранных искусств и актуальным кинопроцессом, подчеркивая универсальность приема. Вместе с тем термин «гротеск» следовало раскрыть полнее: в параграфе 1.1 автор показывает ряд дефиниций этого понятия, опираясь не только на Бахтина, но и на Шкловского, Бенямина, Ямпольского и других философов — это

методологически верный ход, однако, следовало также проявить связи между концепциями в этом ряду, показать, не просто идеи, но споры, противоречия между подходами. Это позволило бы А. Бабиной, с одной стороны, нагляднее представить историю вопроса, которому посвящено исследование, а с другой стороны, занять более четкую позицию в этих спорах, уточняя собственное понимание гротеска.

Со своей стороны я бы отметила, что по прочтении настоящей диссертации, рискнула бы описывать гротеск не как прием и даже не как систему приемов, но как оптику, выбор которой определяет все аспекты создания кинокартины. Автор дает хороший повод для такого суждения. Предмет своего исследования А. Бабина определяет как сюжетообразующий потенциал гротеска и его роль в формировании фабулы и сюжета фильма, при этом затрагивая не только драматургические аспекты, но и визуальное решение анализируемых кинокартин. Это представляется весьма важным, учитывая, что гротеск не может работать только на уровне текста (реплик персонажей, описания событий), абсурдность нарратива с необходимостью накладывает отпечаток на диегетическую реальность картины, на то, как организовано ее пространство, облик людей и предметов. Примечательно, что автор систематически использует такие понятия, как «овеществлять», «отелеснивать», «залипание», «осуществленное событие» и «контросуществленное событие» и т.д. — это подчеркивает то, какое сильно впечатление гротеск оставляет на уровне телесного восприятия (ведь мы ощущаем ткань экранного образа не только посредством зрения).

Наиболее же значимым вкладом данной работы в киноведческий дискурс я считаю те связи, которые А. Бабина обнаруживает между художественным решением того или иного фильма и общей социокультурной ситуацией, в которой возникла эта картина. На примере нуара «Метрополис», хоррора «мама!», комедии «Барби» и ряда других проектов автор показывает возможности гротеска как инструмента рефлексии, необходимого для анализа наиболее сложных и чувствительных конфликтов, переживаемых социумом в конкретную эпоху. Этим обусловлена, на мой взгляд, не только актуальность, но и значимость данной

диссертации, именно из этой перспективы ее в дальнейшем можно будет развивать в еще более масштабное исследование.

Структура диссертации выстроена логично и отражает последовательное движение от теоретического осмысления гротеска к его практическому применению в кинодраматургии.

Во **Введении** автор обосновывает актуальность темы, отмечая недостаточную изученность гротеска как приема, формирующего конфликт, фабулу и жанровую структуру фильма. Здесь же формулируются цель исследования (раскрыть роль гротеска в кино как сюжетообразующего элемента), задачи, объект (гротеск в кинематографе) и предмет (его функции в драматургии). Дается характеристика методологической базы исследования, его теоретические предпосылки и практические результаты (в том числе публикационная деятельность автора и участие в создании сериала «Пищеблок»).

Глава 1 «Связь гротеска и художественного конфликта фильма», состоит из четырех параграфов, последовательно раскрывающих суть приема. В параграфе 1.1 А. Бабина дает историко-теоретический анализ ключевого для диссертации понятия через концепции Бахтина («гротескный реализм», незавершенная метаморфоза) и Манна (гротеск как эстетическая категория). В параграф 1.2 автор исследует влияние гротеска на художественное время, акцентируя его роль в переосмыслении исторического контекста (примеры: «Метрополис», «Муха»). Параграф 1.3 посвящен пространству: гротеск трактуется как инструмент создания альтернативных реальностей, материализующих внутренние конфликты («Битлджус», «Окно в Париж», «мама!»). В параграфе 1.4 анализируется ценностный аспект — способность гротеска пересматривать социальные нормы через контрастные семантические поля («Варвар», «Сальный душитель»).

Вторая глава, «Роль гротеска в построении фабулы произведения», фокусируется на нарративе. В параграфе 2.1 исследуется гротескный персонаж: его трансгрессивная природа, амбивалентность и связь с фабулой («Дом, который построил Джек», «Шрек»). Подпараграфы 2.1.1 (трансформация персонажа в российских сериалах) и 2.1.2 (телесность в хорроре) дополняют анализ

конкретными кейсами. Параграф 2.2 раскрывает временную динамику гротеска, связывая внутренние метаморфозы героев с сюжетными перипетиями («Малхолланд драйв», «Все, везде и сразу»).

В третьей главе, «Гротеск между смехом и ужасом: связь приема с жанровой структурой», рассматривается жанровая специфика работы с гротеском. В параграфе 3.1 анализируется гротеск в комедии, выделяя ее поджанры («Смерть ей к лицу», «Год рождения»), а также критикует его применение в фильме «Барби». Параграф 3.2 посвящен сравнению функции приема в хорроре («Оно», «Умри, чудовище, умри») и триллере («Груз 200»), акцентируя телесность и временную напряженность экранных образов. Параграф 3.3 рассказывает о политической сатире, где гротеск служит инструментом для создания аллегорий («Бразилия», «Марс атакует!»).

В Заключении подведены итоги исследования: гротеск определен как ключевой элемент драматургии, формирующий конфликт через трансгрессию и амбивалентность, влияющий на жанровые клише и отражающий исторические трансформации киноязыка. Работа завершается утверждением универсальности приема, хотя перспективы его развития в цифровую эпоху остаются за рамками исследования.

В автореферате диссертации выделены следующие ключевые выводы:

1) Прием гротеска имеет сюжетообразующее значение, когда связан с художественным конфликтом фильма, где присутствуют разнородные миры в рамках одной узнаваемой реальности;

2) Прием гротеска имеет фабульное значение, а также влияет на формирование пространства и времени фильма. Парадоксальные, оксюморонные и алогичные слои реальности под влиянием приема гротеска претерпевают метаморфозы и порождают новые уровни внешнего и внутреннего конфликтов;

3) Прием гротеска используется для формирования динамической телесности персонажа и его внутреннего конфликта. Герой, созданный под влиянием приема гротеска, не просто проходит инициацию в рамках структуры

мономифа, но «залипает» на границе семантических полей, и это позволяет создавать новые визуальные проявления, задающие динамику образа;

4) Прием гротеска позволяет сочетать элементы разных полюсов в новые комбинации, а не просто акцентировать их.

5) Гротеск в хорроре используется, чтобы обнаружить потаенное и скрытое. Гротеск помогает драматургу «отелеснить» страхи главных героев. Под влиянием приема неодушевленные предметы становятся ресурсом необъяснимого кошмара. В триллерах гротеск встраивается во временной аспект: в нем задается динамика саспенса и «эмоциональных качелей» для зрителя через амбивалентность конфликтных ситуаций. Гротеск в сатирическом фильме становится приемом при наличии оппозиционных смысловых полюсов. То же касается комедии и фильмов ужасов.

Должна отметить, что не все эти формулировки прописаны одинаково четко и ясно, например, в пункте 4 сложно понять, о каких полюсах и комбинациях идет речь. Положения, выносимые на защиту, которые прописаны в тексте диссертации, звучат более конструктивно.

Основной же вывод исследования, как показывает автор, состоит в том, что «гротеск организует особый вид нарратива (алогичный, оксюморонный, стремящийся к нескончаемой метаморфозе и пересечению границы), который одновременно соединяет и разъединяет материальные и телесные аспекты с духовными, возвышенными и эмоциональными».

Структура и содержание исследования отвечают поставленным в начале работы целям и задачам. Положения, выносимые на защиту, достаточно качественно аргументированы и апробированы автором.

К безусловным достоинствам исследования относится структурированность и системность подхода: во введении четко обозначены научная проблема, цель и задачи, методология, которая создает прочный фундамент для анализа гротеска как приема, определяющего конфликт как главный драматургический узел произведения, а также диегетическое время и пространство, отражает ценностные аспекты картины. Важным преимуществом настоящей диссертации становится

детализация ключевых терминов — трансгрессии и амбивалентности — через призму их влияния на проработку фабулы и персонажей, а также анализ гротеска в контексте «чистых» и гибридных жанров. Это расширяет понимание приема как универсального инструмента драматургии.

Вместе с тем есть ряд замечаний, которые следует высказать:

1. В списке фильмов, выбранных автором для анализа, прослеживается некоторая неравновесность: подавляющее большинство картин принадлежат одному периоду в истории кино (1990-2010-е годы) и одному региону (США). Полагаю, что, если автор счел эти работы достойными внимания больше, чем гротескные произведения Европы или Азии, следовало это обозначить и сузить тему исследования. Фокусируя внимание на конкретном регионе, можно было точнее высказаться об аксиологии, выявить те ценностные аспекты конкретной культуры, которые транслирует гротеск (ведь они различаются в зависимости от страны).

2. Автор правильно и уместно ставит вопрос о том, как гротеск проявляется в разных жанрах кинематографа, но странно видеть в третьей главе анализ лишь трех жанров: комедия, триллер и хоррор (плюс их производные). Можно было вспомнить также о мелодраме («Обыкновенное чудо», упомянутый в фильмографии, но не в тексте диссертации фильм «Эдвард руки-ножницы» и др.) и многочисленных фильмах-сказках с элементами гротеска («Убить дракона», «Чарли и шоколадная фабрика», «Фантагино» и т.д.) — сейчас список фильмов, отобранных для анализа не кажется исчерпывающим.

3. Автор справедливо выводит за границы исследования анимационные фильмы, видеоарт и интерактивные формы экранных искусств, но поэтическое и экспериментальное кино все же следовало включить в работу, поскольку в этой части кинематографического наследия гротеск играет важную роль. Можно было поговорить о гротескном начале в сюрреалистическом и дадаистском кино, а также в современных фильмах, опирающихся на опыт киноавангарда.

Эти замечания, однако, не умаляют значимости исследования и направлены скорее на то, чтобы очертить для автора перспективы дальнейшей разработки этой яркой темы.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что диссертационная работа Бабиной Анастасии Евгеньевны «Сюжетообразующая функция приема гротеска в кинопроизведении», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, представляет собой законченное и достойное научное исследование, отвечающее требованиям, предъявляемым пунктами 9-14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней» Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. №842 (в действующей редакции) к диссертационным работам на соискание ученой степени кандидата наук, а также Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства). Соискатель Бабина Анастасия Евгеньевна достойна присуждения ей степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства).

Першеева Александра Дмитриевна

кандидат искусствоведения

доцент Школы дизайна, Факультета креативных индустрий

Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики»



/ А.Д. Першеева. 18 апреля 2025 г.

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
(НИУ ВШЭ), Факультет креативных индустрий, Школа дизайна
Россия, 115054, Москва, ул. Малая Пioneрская, 12
Тел.: 8 (495) 621-87-11
Электронная почта организации: design@hse.ru
Сайт организации: <https://www.hse.ru>
Электронная почта (личный адрес): apersheeva@hse.ru