

«УТВЕРЖДАЮ»

Директор

ФГБ НИУ «Государственный институт искусствознания»

доктор искусствоведения

Н.В. Сиповская

10 апреля 2025 г.



ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

на диссертационную работу

Анастасии Евгеньевны Бабиной

«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)

Диссертационная работа А.Е. Бабиной «Сюжетообразующая функция приема гротеска в кинопроизведении» (171 с.), выполненная во «Всероссийском государственном университете кинематографии имени С.А. Герасимова», под руководством доктора искусствоведения, доцента Н.Е. Мариевской¹, автора известных киноведческих работ, в частности, книги «Время в кино» (М: Прогресс-Традиция, 2015), представляет собой самостоятельное, оригинальное искусствоведческое исследование.

На первый взгляд это исследование может показаться слишком узким – в качестве предмета анализа представлен один-единственный художественный прием, активно участвующий в организации сюжета кинопроизведения, часто вне связи с многими другими приемами, способствующими сюжетостроению.

Однако пристальный профессиональный взгляд на отдельно взятый (но

¹ Мариевская Н.Е. Художественное время кинематографического произведения: дис... доктора искусствоведения: 17.00.03. М., 2014. 329 с.

все же не изолированный) прием и всестороннее рассмотрение его богатой, насыщенной смыслами художественной функции, несомненно позволяет глубже понять сущность явления, каким предстает прием гротеска и его значимость для построения сюжета.

Следует отдать должное автору диссертационного исследования – термин «гротеск» рассмотрен в работе со всевозможной полнотой. Слово «гротеск» происходит от французского *grotesque*, что переводится как «причудливый» или «комичный»; *grottesco* по-итальянски тоже переводится как «причудливый»; эти значения многое объясняют в работе гротеска как приема, и в диссертации это справедливо фиксируется.

Одно из главных условий успеха любой научной работы – умение точно определить ее цели и задачи, а также грамотно их сформулировать. «Гротеск в кино, – пишет во Введении автор, – используется для создания зрелищности, кинематографического аттракциона. Но только ли для этого? Может ли гротеск влиять на жанр, фабулу и сюжет фильма, на его пространственные и временные характеристики? Необходимость ответить на эти вопросы определила структуру и направленность настоящей диссертационной работы» (с. 3).

Вторая по значению, но не менее актуальная задача данной работы – необходимость понять, что *является*, а что *НЕ является* гротеском – для этого нужно прежде всего вычленить признаки и структуру приема, осмыслить и описать их. «Так что же именно можно признать гротеском? Как он формируется? И какую роль играет в кино?» (с. 5.) – вопрошает автор.

Опираясь на концепцию М.М. Бахтина о необходимости наличия полярных элементов в художественном образе, а также учитывая точку зрения литературоведа, специалиста по творчеству Н.В. Гоголя, Ю.В. Манна, который представлял гротеск «как особый принцип сочетания различных образных элементов и формирование определенной эстетики», автор трактует понятие «гротеск» как «совокупность условно-фантастических образов и их сочетаний, которые нарушают правила жизнеподобия» (с. 3-4). Во многом это плодотворный синтез обеих концепций – М.М. Бахтина и Ю.В. Манна.

Опираясь на это определение, автор подробно рассматривает признаки, согласно которым гротеск можно дифференцировать как прием, выявить его отличия от метафоры и аллегии, гиперболы и литоты. «В чем принципиальная важность дифференцированного подхода, – вновь вопрошает автор, и подобные вопросы организуют стиль изложения диссертации. – Благодаря гротеску формируется сущность персонажа, выявляется внутренний и внешний конфликт сюжета, в то время как гипербола и литота лишь утрируют выразительность характеристик».

Тонкое различие метафоры и аллегии от гротеска, показанное на кинематографических примерах (например, на фильме К. Фаржа «Субстанция»), – бесспорное достоинство Введения: этот раздел действительно задает тон и выявляет принципы аргументации диссертанта. Так, предлагаются убедительные интерпретации кинокартин, где прием гротеска играет в сюжете первостепенную роль. «Архетипические образы, – пишет автор, – устоявшиеся в кинематографе героические схемы переворачиваются с ног на голову. К примеру, обращенные в вампиров любовники Мириам (Катрин Денев) из фильма Тони Скотта “Голод” (1983), переходя границу между смертностью и бессмертием, обретя вечную жизнь, получают не вечную молодость, а бесконечно длящееся старение, становятся в результате живыми трупами – рассыпающимися, но все-таки чувствующими, страдающими. Душа, действующий разум, управляющий прахом, – это одновременно страшный и комичный гротескный образ» (с. 13).

Специфический выбор материала для искусствоведческого анализа – фантастические и трагифарсовые картины, фильмы ужасов, триллеры, черные комедии – автор объясняет тем обстоятельством, что именно эти жанры чаще всего строятся на доминирующем приеме гротеска, позволяющем передать пограничные состояния героя и мира, вызвать сильные, полярные по своему эмоциональному заряду переживания (с. 15). Через гротескные формы, справедливо утверждает автор, оказывается «возможным говорить на запрещенные и неоднозначные темы, спорные и табуированные (с. 34).

Диссертация обладает четкой структурой, разделена на три главы, каждая из которых выполняет ясно сформулированные задачи, работающие на актуальность исследования.

Библиография представлена 137-ю наименованиями как отечественных, так и зарубежных научных источников. Особенно впечатляет художественный материал, привлеченный к исследованию, то есть фильмография диссертации, которая насчитывает 85 картин широкого спектра.

Рассмотрение приема гротеска в разных жанрах как авторского, так и массового кинематографа, реализация приема как в артхаусе, так и в кассовых и студийных работах, обеспечивают актуальность, значимость и перспективность работы. Методологической базой исследования автор называет индуктивный, компаративно-аналитический, аксиологический, синтетический методы, которые системно работают на выполнение поставленных задач.

Первая глава диссертации «Связь гротеска и художественного конфликта фильма» (с. 26–62) включает четыре параграфа: гротеск как художественный прием: проблема дефиниций», «гротеск и формирование художественного времени фильма», «гротеска и формировании художественного пространства фильма», «гротеск и ценностные аспекты кинопроизведения».

Особое значение имеет анализ дефиниций термина. Автор цитирует работы авторитетных ученых, как зарубежных, так и отечественных, которые внесли немалый вклад в разработку термина «гротеск»: это Ф.Р. Анкерсмит, К. Оуенс, В.Б. Шкловский, Ж. Делёз, Ж. Батай, В.Т. Фаритов, Р.В. Ткаченко, И.П. Смирнов, С.Е. Юрков, М.Б. Ямпольский, В. Кайзер и др.

Необходимо отметить не просто уместное, а необходимое обращение к функционированию гротеска в художественной литературе, где гротеск – «тип художественной образности, основанный на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры». Гротеск как в литературе, так и в кинематографе – это всегда отклонение от нормы, условность, преувеличение и т.п.

Следует отметить обстоятельность диссертанта в работе с такими художественными категориями как время и пространство: прежде чем выяснить, какую роль играет прием гротеска в формировании художественного времени и художественного пространства, автор приводит характеристики этих категорий. Весьма выразительным выглядит пример, как в книге М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» ее автор размышляет о точке соприкосновения прошлого, настоящего и будущего, в которой зарождается гротеск, и описывает парадоксальную сущность гротеска.

Автор аргументированно показывает, как работает прием гротеска в создании кинообразов; в этом плане представляет интерес анализ фильма 1986 года канадского режиссера Дэвида Кроненберга «Муха» («The Fly», жанр body-horror), где прием гротеска заложен в структуру ленты и является источником гротескной фактуры (с. 43–45).

К сожалению, диссертант упустил возможность упомянуть, во-первых, что речь идет об экранизации *научно-фантастического рассказа ужасов французско-британского писателя Жоржа Ланжелана (Джорджа Лангелана)*, тем более что этот писатель выступил в картине и как соавтор сценария. Во-вторых, непременно стоило бы заметить, что «Муха» Кроненберга – это ремейк одноимённого фильма 1958 года режиссера Курта Нойманна, созданного на основе «Мухи» Ж. Ланжелана. В-третьих, рассказ «Муха», включенный в сборник «Величайшие научно-фантастические и фэнтезийные рассказы» (1958), имеет большую историю адаптаций, переделок, двух продолжений (1959, 1965), а также мультфильмов, франшиз, пародий и даже одноименной оперной постановки режиссера Говарда Гора, впервые представленной в Париже, в театре Шатле, в 2008 году. В каждом из вариантов «Мухи» работает свой набор гротескных приемов, свой способ создания образности. Углубленное рассмотрение всех экранных вариантов рассказа, в которых прием гротеска обязательно существует, но позиционирует себя по-разному, способствовало бы более глубокому пониманию этого

художественного приема. Можно надеяться, что такой принцип работы с фильмами, где прием гротеска занимает ведущую роль в формировании образной системы, автор сможет использовать в своей дальнейшей научной работе. Исчерпывающий анализ меньшего числа картин всегда выигрышнее, чем поверхностное рассмотрение многих примеров.

Так же обстоит дело и с анализом фантастического боевика режиссера Пола Верховена с Арнольдом Шварценеггером в главной роли «Вспомнить всё» (1990). Автор не упоминает тот факт, что фильм снят по мотивам рассказа американского писателя-фантаста Филипа К. Дика «Мы вам всё припомним» (1966). По мотивам этого рассказа был снят не только фильм «Вспомнить всё» Пола Верховена, но и одноименный фильм режиссера Лена Уайзмана (2012), а также научно-фантастический телесериал «Вспомнить всё 2070» (1999), снятый по мотивам двух произведений Филипа К. Дика – романа «Снятся ли андроидам электрические овцы?», экранизированного режиссером Ридли Скоттом в 1982 году под названием «Бегущий по лезвию», а также уже упомянутого рассказа, экранизированного Полом Верховеном.

Весь этот книжный и киноматериал дает богатейшую возможность понять, как создаются художественные образы в литературе и в кино, как по-разному, похоже и непохоже, работает прием гротеска в разных художественных структурах, в разных сферах художественной деятельности. Выполнение такой задачи было бы тем более органично для работы диссертанта, что концепция данного исследования опирается на труды признанных специалистов в области художественной литературы – М.М. Бахтина и Ю.В. Манна.

Глава 2. Роль гротеска в построении фабулы произведения (с. 63–107) повествует о гротескном персонаже, который может быть динамичным и статичным, являясь при этом частью фабулы, базиса каждой истории.

Автор опирается на авторитетное объяснение понятия «фабула», принадлежащее Б.В. Томашевскому (Теория литературы. Поэтика. М.; Л.: Госиздат, 1925. С. 137): «Фабула – это то, “что было на самом деле”, сюжет – то, “как узнал об этом читатель”». Сюжет, уточняет автор диссертации, – позволяет

пересобрать события фабулы, а фабула помогает зрителю выстроить линейную логику, важную для постижения смысла аудиовизуального произведения (с. 63).

Все же, кажется, имело бы смысл более подробно остановиться на терминологии: фабула – это фактическая сторона повествования, то есть факты и события в их причинно-следственной, хронологической последовательности; сюжет – это то, как о событиях реально рассказано: в рассказе могут быть инверсии и перестановки во времени, коллажи в изображении пространства и т.п. Кратко можно было бы коснуться и полемики теоретиков литературы вокруг понятий «фабула» и «сюжет»: известны мнения, что понятие «фабула» не имеет самостоятельного значения, а для анализа художественного произведения достаточно использовать понятия «сюжет», «схема сюжета», «композиция сюжета». Стоит пожелать автору подробнее обосновать использование понятия «фабула», как его трактует Б.В. Томашевский.

Материалом главы автор избрал такие картины, как «Пищеблок», «Волшебный участок», «Вампиры средней полосы», «Конец света», сериалы «Закреть гештальт» и «Предпоследняя инстанция», «Очевидное невероятное», «Иные», «Лучше, чем люди» и «Два холма».

Интересно, что, пытаясь объяснить «тягостное» содержание некоторых сериалов, диссертант ссылается на опыт Достоевского-психолога: «Вообще в каждом несчастье ближнего есть всегда нечто веселящее посторонний глаз – и даже кто бы вы ни были» – писал он. «Этот тезис, – подтверждает диссертант, – в некотором смысле объясняющий основной принцип вуайеризма, точно описывает замысел фильма Тода Браунинга «Уродцы» (англ. «Freaks»), вышедшего на экраны в 1932 году» (с. 85).

Правда, добротный киноведческий анализ «Уродцев», осуществленный в диссертации, мог бы получить дополнительные аргументы, если бы автор включил в рассмотрение тот факт, что фильм Тода Браунинга является вольной экранизацией рассказа американского писателя, автора романов-ужасов, Тода Роббинса «Шпоры» (1923). Режиссер и продюсер «Уродцев» добился, чтобы студия «Метро-Голдвин-Майер» купила права на экранизацию рассказа, однако

оставил от литературного оригинала совсем немного. Можно было бы показать, что именно оставлено для кинематографа, в частности, что случилось с приемом гротеска в результате такой операции над литературным оригиналом.

Необходимо отметить весьма содержательный разбор фильма американского режиссера Дэвида Линча «Человек-слон» (англ. The Elephant Man, 1980), основанный на биографии знаменитого британца XIX века Джозефа Меррика: это он был «Человеком-слоном», страдавшим колоссальной деформацией тела, вызванной неизлечимым генетическим заболеванием. В основу фильма легла книга воспоминаний британского хирурга Викторианской эпохи Фредерика Тривза «Человек-слон: Этюд о человеческом достоинстве» (The Elephant Man: A Study in Human Dignity). Немаловажно и то, что в фильме Дэвида Линча «Человек-слон» роль Фредерика Тривза исполнил выдающийся актер Энтони Хопкинс.

«Особенность сюжета «Человек-слон» (здесь необходимо вставить слово фильма, – Л.С.) в том, что телесность персонажа там – это статус-кво. Здесь гротеск используется как эстетическая категория, и пласты реальности тут – виртуальные, между зрителем и героями кино, его повествованием. Соответственно, строго утверждать, что здесь гротеск в полной мере раскрывается как прием – нельзя» (с. 88).

Преимущественное внимание диссертанта к зарубежному кинематографу вполне оправдано, поскольку тема гротеска во многих, например, американских картинах доминирует. Диссертант прекрасно ориентируется в американском кинематографе; владеет информацией об актерах и режиссерах, о судьбе картин и кинокритике. Однако тем удивительней показалось весьма короткое (один абзац на с. 98), фактически мимолетное обсуждение (упоминание) фильмов Александра Сокурова («Молох», «Солнце», «Телец», «Фауст») со ссылкой лишь на статью Юрия Арабова, одного из сценаристов тетралогии.

Третья глава диссертации (с. 108–145) «Гротеск между смехом и ужасом: связь приема с жанровой структурой» справедливо отмечает, что «наиболее полно гротеск раскрывается в жанрах хоррора и его производных, а

также в комедиях, в том числе в трагикомедиях, черных комедиях и пародиях, ведь именно в них есть семантические поля, на границах которых может застрять герой. Так, трагикомедия демонстрирует комические стороны трагедии. Черная комедия обращается к смерти как к источнику юмора» (с. 108).

На наш взгляд, это самая выразительная глава диссертации – в силу ее органичности: жанр черных комедий и хоррора способствует процветанию приема гротеска, прием гротеска нуждается именно в таком жанре. Фильмы «Смерть ей к лицу» (1992), «Догма» (1999), «Барби» (2023), «Оно» (2017), «Оно-2» (2019), «Вкусная дрянь» (1985), «Марс атакует!» (1996), «Дворец» (2023), а также отечественные картины «Про уродов и людей» (1998), «Груз 200» (2007), «Духов день» (1990) рассмотрены с возможной для диссертационной главы полнотой и позволили сделать содержательные выводы, представленные в разделе Заключение (С. 145–154).

Центральное положение заключительной части звучит так: «Прием гротеска задает мощную динамику внешнему и внутреннему конфликтам, которые закладываются драматургом уже на этапе создания фабулы. Это позволяет управлять вниманием зрителя, проводя его по реперным точкам арки персонажа и важным перипетиям. Элементы сценария, созданные посредством инструментов гротеска, трансгрессии и амбивалентности, становятся яркими, запоминающимися, несущими внятную и доступную смысловую и эмоциональную нагрузку» (Д., с. 146).

Необходимо констатировать, что данное положение отнюдь не голословно – оно стало результатом серьезного исследования, проведенного на обширном киноматериале, с использованием проверенных методов исследования, с привлечением авторитетных критических источников.

Диссертация написана хорошим русским языком; диссертант владеет стилем научного повествования; текст диссертации включает объяснение малознакомых терминов и понятий – абьюз, харассмент, степ-принтинг, снафф, флеш-форвард и др.

В заключение остается сделать выводы.

Перечисленные нами критические замечания и соображения ни в коей мере не умаляют общей положительной оценки диссертации, и должны рассматриваться как стимулы для дальнейшей научной работы диссертанта.

Автореферат адекватно передает содержание диссертации.

Диссертация Анастасии Евгеньевны Бабиной «Сюжетообразующая функция приема гротеска в кинопроизведении», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства), написана на достаточно высоком научном уровне и удовлетворяет требованиям пп.9-14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней» Правительства Российской Федерации № 842 от 24.09.2013 (в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук. Анастасия Евгеньевна Бабина заслуживает присуждения ей искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства).

Отзыв составлен доктором филологических наук, главным научным сотрудником сектора художественных проблем массмедиа Сараскиной Людмилой Ивановной, утвержден на заседании сектора 9 апреля 2025 года.

Доктор культурологии
по специальности 24.00.01 – теория и история культуры,
заведующий сектором художественных проблем массмедиа федерального
государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения
«Государственный институт искусствознания»
e-mail: k-saln@mail.ru

Сальникова Екатерина Викторовна

Контактные данные:

федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское
учреждение «Государственный институт искусствознания»

Адрес: 125375, Москва, Козицкий переулок, 5

Тел.: +7(495) 694-03-71, web-сайт: <http://www.sias.ru>

ПОДПИСЬ

УДОСТОВЕРЯЕТСЯ

