

ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Смагиной Светланы Александровны «Образ "новой женщины" в кинематографе переходных исторических периодов», представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03. – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертационная работа, выполненная Смагиной С. А., представляет собой масштабное исследование, имеющее фундаментальное значение в понимании работающих механизмов изменений образной системы и типологии драматического конфликта в истории кинематографа XX века.

В основе диссертационной работы лежит проблема понимания характера, истоков репрезентации тех или иных женских образов на экране в периоды глобальных социокультурных изменений в обществе. На первый взгляд, казалось бы, тема носит локальный характер в системе общего понимания процессов формирования образов тех или иных исторических периодов. Ведь наряду с женскими могут рассматриваться любые другие образы, классифицированные не только по гендерному принципу, но, например, по возрастному: подростковые, детские и пр. И преимущества понимания сути репрезентации той или иной образной системы, фокусируясь лишь на «женском вопросе», могут показаться неочевидными. Однако это не так. Не отрицая важности иных исследовательских фокусировок, хочется отметить, что исследование репрезентации женских образов именно в переходные исторические периоды носит первостепенное значение, поскольку затрагивает не только вопросы «модели семьи», сексуальности и эволюции общества, равно как и человеческого вида, но и самый широкий спектр эстетических представлений о Красоте как своего рода связующей категории между природным, социальным и трансцендентным, а также о Человеке, как центральном субъекте изучения антропологии. Важные социально-культурные изменения в обществе в XX веке нагляднее всего отражаются в искусстве

именно в репрезентации женских образов, поскольку в массе своей созданное мужчинами, это искусство можно считать их «великой фантазией», «великой иллюзией» и «великим страхом». Женские образы в силу своей традиционной исторической закрепленности в патриархальной культуре наиболее чутко реагируют на большинство изменений в обществе, поскольку парадоксальным образом и по причине природных особенностей им тесны «рамки» этой культуры, они ей сопротивляются искусством любви, либо хитроумными манипуляциями, отсылающими к богине Метис, или становятся жертвенными.

Именно об этом писал выдающийся отечественный ученый Ю. М. Лотман в своей работе «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века)»: «Характер женщины весьма своеобразно соотносится с культурой эпохи. С одной стороны, женщина с ее напряженной эмоциональностью, живо и непосредственно впитывает особенности своего времени, в значительной мере обгоняя его. В этом смысле характер женщины можно назвать одним из самых чутких барометров общественной жизни. С другой стороны, женский характер парадоксально реализует и прямо противоположные свойства. Женщина – жена и мать – в наибольшей степени связана с надысторическими свойствами человека, с тем, что глубже и шире отпечатков эпохи. Поэтому влияние женщины на облик эпохи в принципе противоречиво, гибко и динамично. Гибкость проявляется в разнообразии связей женского характера с эпохой».

В силу этих причин ракурс рассмотрения вопроса понимания образной системы искусства как репрезентации социокультурных проблем в обществе автором выбран совершенно точно. Более того, гибкость и динамизм, о которых пишет не только Лотман, но и современные отечественные и западные исследовательницы Е. Здравомыслова и А. Темкина (*Советский и постсоветский гендерный порядок // Российский гендерный порядок*. СПб.: Издательство Европейского университета, 2007. С. 78. Камилла Палья «Личины сексуальности». Yale University, 1990) становятся основным предметом изучения в диссертации, еще раз подчеркивая актуальность и серьезность

выбранного подхода. Как подчеркивает в своей работе автор: «Акцент на репрезентации – это базовое для современного искусствоведческого подхода понятие, обращенное к рассмотрению художественного образа в его динамическом культурно-историческом аспекте».

Ответ же на вопрос, касающийся уже не актуальности, а перспективности и практической значимости подобного подхода, представляется самоочевидным. Автор анализирует образную систему отечественного кинематографа в его сравнительном анализе с европейской, и в частности, с немецкой художественной мыслью, в том числе его современный этап развития (что уже само по себе для киноведения является безусловно важной задачей) и приходит к ряду своевременных принципиальных выводов, помогающих осмыслить многие тенденции, формирующиеся в настоящее время и влияющие на развитие современного мирового кино. Очень интересным представляется анализ творчества Ф. Видекинда с его ключевым образом *femme fatale*, восходящей к ницшеанской «деве радости», которая подчеркивает крепкую связь кинематографа с массовой буржуазной культурой «бульвара», однако, имеет куда больше вариаций в тот исторический период европейского искусства (будь то ветвь итальянских «Дива-фильмов» 1910-х годов с Лидой Борелли или Пиной Маникелли, отсылающие скорее романтическому мистицизму и давшие импульс европейскому хоррору и мелодраме, или фильм шведского периода с Астой Нильсен, вроде «Бездны» Урбана Гада, где образ соблазненной жертвы соединяется с образом женщины-актрисы и женщины-мстительницы). Страх перед эмансипацией, очевидно связанный не только с британским суфражизмом, но и мировым движением борьбы женщин за избирательное право, находил причудливые новые формы в искусстве того времени, соединяясь с поисками культуры модерна, сделавшей женщину – ключевым «персонажем», не ограничивающим себя тем, что автор точно подмечает в немецкой традиции называется как традиция «трех К» (*Kinder, Küche, Kirche* – нем. «дети, кухня, церковь»). Этот интерес к женщине-загадке,

женщине-цветку был замечен еще в ранних видеосъемках Лои Фуллер и ее подражательниц.

Автор диссертации верно отмечает, что концепция «новой женщины» того времени берет свое происхождение из открытий в сфере медицины и психиатрии в западном обществе рубежа XIX-XX веков, а также огромного влияния на философию своего времени концепции «чистого листа» Ж.Ж. Руссо, который в том числе считал, что «праздность и непокорность женщины являются главными ее недостатками», что в свою очередь продолжало процесс «закабаления женщины» внутри патриархальной семьи и общества, рассматривалось как опасная душевная болезнь, медицинский диагноз, что до сих пор, в частности, актуально для российского общества и карательной психиатрии как своего рода советская государственная «скрепа», очень серьезно исследованная в книге Сесиль Вессье «За вашу и нашу свободу. Диссидентское движение в России. НЛО).

Этот серьезный современный философский спор, приведший к масштабным «культурным войнам» в мировой академической среде в частности, отмечен в серьезном исследовании Стивена Пинкера «Чистый лист. Природа человека. Кто и почему отказывается признавать ее сегодня» М. АИФ. 2018). Но отсутствие праздности ведет к рабству, которая современными феминистскими исследователями определяется как «тройная нагрузка», отсутствие «люфта» для размышлений, творчества и самореализации в разных направлениях. Об одной из вариаций этой потрясающей творческой самореализации, в частности, говорится в книге Юлии Кристевой и Филиппа Соллерса «Брак как произведение искусства» М. 2020), а также прекрасной автобиографии Марины Абрамович «Пройти сквозь стены», М.: «Аст» 2020, книге интервью Кэтрин Бигелоу, до сих пор у нас неизданной и многих других источниках размышлений о природе творчества.

Стоит сразу сказать, что термин «новая женщина» не совсем верный, поскольку речь идет о «новых женщинах» и разных вариантах «male gaze» (термин Лауры Малви, специалистки по литературе и визуальной культуре), так

как различные «локальные контексты» и разные художники с собственными «травмами» и социальными и культурными «бэкграундами» предложили свои вариации этой концепции, основанные на страхах и преступлениях, выраженных в источниках мировой художественной культуры, а также в журналистике и криминалистике. Однако, более позднее развитие мирового кино и гендерной кинотеории предложили мощную «вторую составляющую» бинарной оппозиции – «female gaze», в частности вынесенной в заглавие непереведенной книги Alicia Malone «The Female gaze. Essential Movies Made by Women. Mango Publishing Group, 2019.) Что говорит о том, что общность между этими «мужскими фантазиями» о «Новой женщине» была, поскольку все они хотели укрепить позиции «распадающегося патриархата» на рубеже веков. Однако, современность, равно как и анализ способности зрительской идентификации с персонажами фильмов показывает, что «бинаризм» - это одна из центральных и малоисследованных проблем современного кино и теории. Это один из самых интересных и важных вопросов нашего времени, поскольку как отмечали исследователи, в частности Стив Нил и Кристиан Метц, зритель может идентифицировать себя с любым, и даже с несколькими персонажами на экране – включая не только мужчин или женщин, но и животных (вспомним хотя бы сериалы «Лэсси», «Рикки-Тикки-Тави», «Белый Бим Черное ухо»), или анимационных персонажей. К тому же, как прозорливо отмечает в своей сетевой лекции «Приключение техники визуального. Кино до кино. Часть 1» Антон Мазуров: «природа кино» - одна из самых малоизученных тем, поскольку остается таинственным и до конца неясным его генезис, который отсылает к таким вопросам, как аура, мимесис, кинетика, Ньютонов круг и колесо Фарадея, открытия Жозефа Плато и Эдварда Мейбриджа, Томасу Эдисону и братьям Люмьер, фенакистископу, стереоскопу, кинематоскопу, к китайскому театру теней и оптическим иллюзиям, и многому другому, что заставляет нас обратиться к археологии знания, истории идей и понятию «визуальной грамотности». Таким образом, для того чтобы сделать серьезные и далеко идущие выводы о столько масштабной проблеме как образ «Новой

женщины» нужно проводить масштабное изучение проблемы коллективными усилиями и поднимать огромный пласт научных исследований, актуализированных в XX веке Вальтером Бенямином, Джоном Бергером, Стивеном Хоккингом, а также исследователями современного искусства и перформанса, и, конечно, операторами, художниками и исполнителями ролей.

Согласно автору диссертации, «Новая женщина» на рубеже XIX –XX веков бросает вызов устоявшейся системе отношений, настаивая на свободе как разновидности социального «хаоса» (автор явно исходит из представления о «свободе» Зигфрида Кракауэра, изложенной им в книге «От Калигари до Гитлера»). Но если взять природу творчества и интуиции, в том числе развитую в штудиях Рудольфа Арнхейма и гештальтпсихологии, а также в исследованиях Карла Густава Юнга, то мы видим, что этих вариаций больше и понятие «хаоса» стремится к «порядку», впоследствии отмеченного Ильей Пригожиным и Изабеллой Стенгерс. В том числе за счет творческой интуиции, а также иронии, как важнейших ипостасей человеческого мышления. И хотя не только Зигмунд Фрейд отмечал женственность как «демоническую силу», но и более современная исследовательница мировой художественной культуры Камилла Палья, критик Фуко и Лакана, в книге «Sex. Gender. Feminism», также обращала внимание на демоническую природу секса как своего рода опасности и риска, история художественной культуры показывает, что этот «Демон» сдерживается понятием Любовь, как божественной категории, которая может соединять не только души, но и тела, приводя к рождению Нового... Это сила «земного притяжения», что «движет солнце и светила», а также поддерживает эволюционный процесс.

Необходимо также отметить, что весьма важным для истории кино являются исследования, например, эпох дореволюционного и пост-революционного кинематографа, представляющие в настоящее время некую «серую» область, со множеством нераскрытых вопросов. Русский дореволюционный кинематограф до настоящего времени еще недостаточно изучен, в том числе в его связи и влиянии на мировой кинопроцесс. Написание

автором главы, посвященной этому периоду, позволяет по-новому посмотреть на многие произведения этого времени и понять многие вопросы, которые были скрыты от глаз исследователей, и которые сейчас открываются в новых ракурсах (например, только что опубликованном совместном международном труде о Владиславе Старевиче, под редакцией Дединского, или в публикации о женах глав студий, включая крупнейшую студию дореволюционного периода Александра Ханжонкова, в работе которой роль Антонины была увлекательно доказана Мишель Ли в книге «Doing Womens's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future. University of Illinois Press, 2015).

Автор диссертации обращается к вроде бы исследованным историческим периодам, однако вводит ранее не особенно применяемую в отечественном киноведении междисциплинарную методологию, включающую гендерный подход, и находит благодаря выбранному научному «взгляду» актуальные смысловые значения тех или иных образов, новые источники влияния в формировании образной системы кинематографа означенных периодов. В этом заключена научная новизна диссертации, которую мне как оппоненту приятно рекомендовать к защите. Более того, исследование демонстрирует и эффективность междисциплинарного комплексного подхода, включающего и гендерные исследования, которые служат своеобразным «ключами» к нашему пониманию того, о чем еще говорили Сократ, Платон, Аристотель, Эсхил, Гомер, Аристофан, Сапфо, Аспазия и многие другие философы, поэты и драматурги древности, библейские тексты и предания, будоражившие воображение и фантазии художников, актуализированные с новой силой в наше время.

Что касается традиционного пункта отзыва – подробной характеристики сделанного автором в каждой из глав – необходимо отметить, что в автореферате и в основных публикациях вполне корректно отражено содержание диссертационной работы.

Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (225 наименований) и фильмографии (128 наименований).

Общий объем работы 349 стр. Первая и третья главы состоят из трех, а вторая – из четырех параграфов, представляющих собой завершенные этапы развития темы и одновременно предваряющие собой проблематику следующего параграфа.

Во *Введении* развернуто обоснована актуальность темы исследования, определена степень ее разработанности, сформулированы цель и задачи диссертации, определены научная новизна, теоретическая и практическая значимость, степень апробации полученных результатов.

В главе 1. *«Предпосылки возникновения понятия «новая женщина» в СССР. Немецкий след»* автор обращается к немецкой культуре и, в частности, к кинематографу, повлиявшим на развитие идеи формирования «новой женщины» в России. Кроме того, обращение к немецкому кино ярко иллюстрирует образную систему одного из самых показательных периодов в мировом кинематографе, когда «женский вопрос» встает в обществе наиболее остро. Теоретически и фактологически автор анализирует, как образ «новой женщины» не только разрушает традиционный общественный уклад, но и знаменует возникновение «новой морали» и, как следствие, корпус идей обновления общества и рождения нового человека.

В главе 2. *«Образ «новой женщины» как символ разрыва между старым и новым в отечественном кинематографе 1910–1930-х гг.»* глубоко и аргументированно анализируется смена социокультурных парадигм в обществе, отраженных в кинематографе на протяжении значительного исторического периода 1910 — 1930-х гг. Аналитическое исследование основывается на изучении женских образов, находящихся в оппозиции к традиционным ценностям. Автор очень верно замечает, как в 30-е годы (в годы «великой трансформации») теория «стакана воды», когда-то предложенная Александрой Колонтай, под натиском «соцреализма» и сталинских репрессий утрачивает свою актуальность, поскольку «снова становится актуальным строительство «длительной парной как единственной формы семьи, которая нам нужна», правда, с оговорками: при сохранении традиционного

распределения ролей внутри «ячейки общества» для социума оба партнера – равноправные работники». (стр.45). Подробно анализируется новая идеология, отраженная именно в кинематографе.

В главе 3. *«Динамический женский образ в кинематографе как зеркало социокультурных перемен в обществе (на примере образа балерины)»* автор увлекательно доказывает, что образ балерины можно назвать одним из центральных и ключевых на отрезке между патриархальной и феминисткой моделью репрезентации женщины в отечественном кинематографе, а сам балет контекстуально оказывается связанным со многими политическими и культурными процессами, происходящими в российском обществе. Этот момент крайне интересен для исследования, учитывая то, как это влияет на представление о балерине в наше время. Достаточно посмотреть на разные творческие судьбы Ульяны Лопаткиной, Дианы Вишневой, Анастасии Волочковой.

В *Заключении* подтверждается актуальность темы исследования и представляются результаты диссертационной работы. Основной вывод, звучащий в исследовании, заключается в том, что многие важные социокультурные процессы, происходящие в обществе, совершенно однозначно и показательно находят свое отражение в системе репрезентации женских экранных образов.

Конструкция работы ясна, логична и предопределена как материалом, так и авторской позицией.

Результаты исследования имеют важное значение для разработки теоретических вопросов, касающихся образной системы и типологии драматического конфликта в кинематографе.

Практическая ценность диссертации заключается в том, что результаты работы могут послужить базой для дальнейшего углубленного анализа мирового киноискусства, может быть использована в лекциях, конференциях и публикациях.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в учебных курсах по современному искусству.

Положительно оценивая данный труд, вместе с тем хотелось сделать несколько замечаний:

- В качестве существенного замечания я бы могла добавить, что не стоит считать «феминистские ценности» какой-то одной концепцией. Локальные контексты очень влияли на развитие феминизма в XX веке и порой демонстрировали противоречия внутри него, поскольку исторические, культурные и религиозные предпосылки были различными. Феминизм – неоднородное явление, а философский и политический дискурс, который требует более тщательного изучения для долгоиграющих выводов. Однако, это не отменяет значимость и серьезность подхода.

- автор диссертации, говоря о предпосылках возникновения в Советской России образа «новой женщины», указывает, в том числе, и на немецкий след, и на то, что советская власть подхватывает и развивает начатое еще в дореволюционный период движение раскрепощения молодежи, но ничего не пишет о женском феминистском движении в России, которое было весьма активно уже со второй половины 19 века. Русские женщины оказываются в авангарде этого общемирового движения (напр. Н. П. Суслова, С.В. Ковалевская и др.). После 1917 г. Россия вновь оказывается на передовых позициях, обгоняя такие промышленно развитые страны, как Англия, Германия, Франция, США, хотя женские организации этих стран на тот момент были более многочисленными и имели давние традиции;

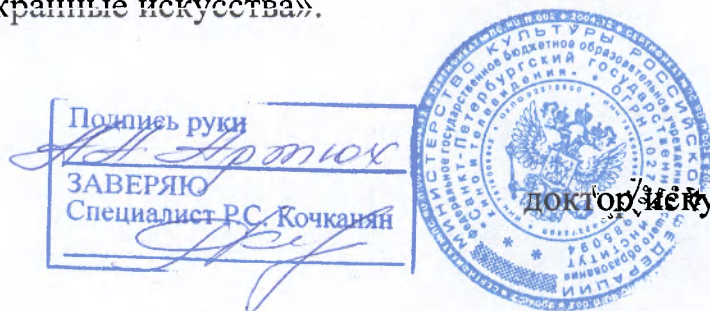
- в разделе «Степень изученности» автор пишет, что гендерная проблематика очень востребована западным киноведением, но обходит стороной тот факт, что в контексте международных исследований огромное внимание было уделено именно женскому движению и образу «новой женщины» в России.

- на мой взгляд, остался нераскрытым вопрос влияния литературы XIX века, а также изобразительного искусства, на формирование концепции «нового

человека» и «новой женщины» в России. Но ведь именно в 60-е гг. позапрошлого столетия шли активные дискуссии, в которых участвовали Н. Г. Чернышевский, Д. И. Писарев, И. С. Тургенев, Н. А. Добролюбов и многие другие. В частности, в 1862 – 1863 гг. практически одновременно были созданы романы «Женская доля» А. Я. Панаевой и «Что делать? Из рассказов о новых людях» Н. Г. Чернышевского, активно исследующие вопросы женской эмансипации. К тому же живопись эпохи модерна, равно как и авангардная живопись очень отражала происходящие процессы феминизации.

Несмотря на эти, с точки зрения оппонента, досадные упущения, вышеобозначенные замечания носят частный характер и не снижают безусловных достоинств работы.

Диссертация Смагиной Светланы Александровны на тему «Образ "новой женщины" в кинематографе переходных исторических периодов» полностью соответствует паспорту специальности 17.00.03. – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», пп. 9-14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней» (утвержденном Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г.), а ее автор заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03. – «Кино-, теле- и другие экранные искусства».



Артюх

Артюх А. А.,

доктор искусствоведения, профессор кафедры
драматургии и киноведения

Санкт-Петербургского Института Кино и Телевидения

20 апреля 2021