

Отзыв на автореферат и диссертацию
Смагиной Светланы Александровны
«ОБРАЗ “НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ” В КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРЕХОДНЫХ
ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРИОДОВ»

на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности
17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Тема данного диссертационного исследования непосредственно соотносится с корпусом наиболее горячо обсуждаемых сегодня не только в пределах эмпирических и теоретических исследований и дискуссий в гуманитарных науках, но и в социально-политической сфере. Данная тема касается не только репрезентационных моделей, но и реального положения женщины в семье и обществе, ее места в иерархии межличностных отношений и социальных функций, а также влияния традиций, правовых и этических норм, гендерных представлений, установок и стереотипов в различных социальных средах в меняющемся историческом контексте.

Концептуализация и проблематизация категории гендера привела к возникновению в последней трети XX века к оформлению новой субдисциплины – гендерных исследований.

Гендерное измерение позволяет рассматривать половую принадлежность как инструмент социальной детерминации и в специфическом концептуальном ракурсе анализировать актуальные социальные проблемы, связанные с такими важнейшими категориями, как идентичность, власть, насилие, дискриминация, свобода, постоянно расширяя и углубляя спектр и массив научного знания.

Диссертационная работа С.А. Смагиной посвящена выявлению взаимообусловленности двух параллельных процессов – истории развития искусства (а именно кинематографа) и социально-культурных изменений в обществе. Вообще гендерные исследования включаются в различные дисциплины, в том числе в литературу, историю, экономику, лингвистику, даже

археологию. Все более насущным становится формирование гендерного направления в киноведении, которое объединило бы отдельные исследовательские практики в этой области в стройную систему знания. Этот фактор выявляет все возрастающую актуальность в связи с тем, что в системе художественных репрезентаций нарастает детерминанта визуализации, и именно кинематограф оказывается, таким образом, стержневым феноменом гендерных исследований. Как пишет автор, акцент на репрезентации «позволяет анализировать образную систему, исходя из понимания изменения «духа времени» (нем. *Zeitgeist*): доминирующей интеллектуальной традиции, формирующей стиль мышления той или иной эпохи, выражающейся в социальных отношениях, культуре, поведенческих стратегиях, нормах морали и т. д.» (с.6).

Приходится констатировать, что гендерное направление в российском киноведении представлено на сегодняшний день лишь отдельными работами, не складывающимися в самостоятельную систему, в систематический анализ механизмов формирования этого дискурса в кинематографе. Теперь можно с полным основанием констатировать, что диссертация С.А. Смагиной является первым комплексным исследованием, которое закладывает базисную методологическую основу отечественного гендерного киноведения.

Диссертантка, сосредоточиваясь на метаморфозах, возникающих в проблемном поле рассматриваемой темы, ставит целью установить связь характера той или иной эпохи с особенностями репрезентации образной системы в художественных произведениях, выбрав для анализа два поворотных периода в истории страны – предреволюционные и революционные изменения в России первых десятилетий XX века и перестроечные события конца века, но продолжает свою линию наблюдений за указанной связью вплоть до начала 20-х годов XXI века, вводя в зону рассмотрения целый ряд новейших фильмов, что, безусловно, усиливает актуальность исследования. Вместе с тем автор вписывает фокус своих исследований в мировой контекст, в русле которого происходили революционные преобразования и культурные трансформации, в

значительной степени связанные с размыванием патриархальных норм жизнеустройства и, соответственно, с пересмотром традиционных представлений о месте и роли женщины в социуме. На этом фоне возникает понятие «новая женщина», которое находит свое отражение в экранном искусстве.

Автор диссертации выносит на защиту концепцию, согласно которой фильмам переходных периодов, где противостоят старый, патриархально-традиционный и новый мир, несущий с собой и новую мораль, соответствуют два разных женских типа: занимающая подчиненное положение мать-жена и женщина якобы асоциального поведения, разрушающего традиционные иерархические нормы. Именно второй тип экранной героини становится ретранслятором модернизации общественных отношений и демонстратором назревающих или совершающихся преобразований в обществе, то есть, меняющих социокультурную парадигму. Воплощающие таких женщин на экране актрисы становятся ролевыми моделями, примерами для подражания, иначе говоря – инструментом женской эмансипации, во многом конструирующей социальную реальность. В качестве убедительных примеров автор диссертации привлекает красноречивый материал из истории французского, испанского, итальянского, американского кинематографа, а также анализирует влияние литературных произведений и теоретических трудов немецкого писателя и драматурга Ф. Ведекинда как идеологической основы возникновения феномена «новой женщины» в европейском обществе и кинематографе.

Автор выделяет три экранных образа героинь, которые принято называть «публичными»: проститутка, танцовщица и деловая женщина, при том, что два из них – проститутка и балерина, представляющие наибольший интерес для гендерных исследований, до сих пор практически выпадали из исследовательского поля отечественного киноведения.

В первой главе «Предпосылки возникновения понятия «новая женщина» в СССР. Немецкий след» автор обоснованно обращается к наиболее остро

вставшему вопросу образа «новой женщины» на рубеже XIX – XX веков в Германии и Австрии под влиянием политических и социальных сдвигов, открытий в сфере медицины и психиатрии, а также идей Ф. Ницше, З. Фрейда, О. Вейнингера во всей неоднозначности трактовок и подходов к пониманию этого явления. Изменение социально-культурного статуса женщины повлекли за собой реформы внутри общества в целом, расшатав устои патриархальной иерархии. Эпоха модерна ознаменовала кризис маскулинности и эксплицировала власть женственности. Устаревшим нормам морали искусство модерна противопоставило протестную демонстрацию обнаженного тела как метафору человеческого естества, суть человеческой природы вне зависимости от пола. Вместе с тем женское тело презентировалось и как угроза мужскому началу, что наиболее обостренно выразилось в художественном образе «роковой женщины». Подробно анализируя такие этапные фильмы немецкого кино второго десятилетия XX века, как «Генуин: история вампира» Роберта Вине, «Улица» Карла Грюне, «Трагедия проститутки» Бруно Рана, «Варьете» Эвальда Андре Дюпона и целый ряд других, автор видит в них метафорическую агрессивную реакцию общества на угрозу разрушения традиционного патриархального уклада, связанного с появлением «новой женщины». «...через введение двух полярных женских образов: матери/жены, представительницы патриархального общества, и проститутки, женщины, нарушающей все табу, – пишет автор, – не только передаются настроения, царившие в Германии в этот период, метания рядового бюргера между хаосом и порядком, «бунтом и раболепством», но и отражается крайне негативная реакция общества на появление в его рядах «новой женщины», которое через мужские персонажи, подчас даже преступные, обозначает приверженность социума консервативным ценностям» (с. 44).

Прослеживая динамику развития образа «новой женщины», автор диссертации отмечает постепенный отход от однозначной трактовки образа «инстинктивной», чувственной, аморальной женщины на экране, отражающий изменения в отношении женщины в самом обществе. Кристаллируются три

типа: социально-обусловленный, аморальный и условно «сакральный», связанный с коренным изменением мира. (Последнее наиболее отчетливо проявилось в фильме Георга Вильгельма Пабста «Безрадостный переулок» 1925 года, триумфе реализма этого режиссера). Рассматривая дальше трансформацию образа «новой женщины» в немецком кинематографе, автор приходит к выводу, что если в начале 1920-х гг. этот образ соединял в себе чаяния и страхи коллективного подсознания, то к концу десятилетия сформировалась устойчивая концепция, через которую отразилась назревающая потребность в изменении социального мироустройства. Параллельно к 1930-м годам утверждается «реабилитация плоти», а сексуальность начинает восприниматься как фундамент для самосознания и самоидентификации. Однако с возникновением Третьего рейха в Германии происходит откат к патриархальной модели общества: Автор упоминает, что, в частности, Гитлер неоднократно в своих выступлениях подчеркивал, что немецкая женщина стремится быть матерью и женой, а не, как это было принято у «красных», товарищем. Полноправное гражданство предоставляется женщине только после замужества, а телесность начинает пониматься исключительно в контексте теории расового превосходства германской расы над другими.

Во второй главе «Образ «новой женщины» как символ разрыва между старым и новым в отечественном кинематографе 1910–1930-х гг.» автор продолжает отслеживать динамику развития в обществе и использования образа «новой женщины» в идеологических целях. Подчеркивается, что именно образы, находящиеся в оппозиции к традиционным ценностям, становятся маркерами смены социокультурных парадигм, разрушения старого и становления нового мира. Для подведения базы к теме новой фазы в образной системе «новой женщины» в этой главе автор возвращается к досоветским временам, показывая на примере многих российских фильмов, в частности, «Дитя большого города» Евгения Бауэра 1914 года, что феминистский дискурс, который в это время появлялся в ряде фильмов, не всегда означал торжество

женщины над устаревшими нормами и стереотипами, царящими в социуме. Зачастую он носил характер индивидуальной попытки на свой страх и риск пойти наперекор общепринятому. Отличие российской репрезентации образа «падшей женщины» в дореволюционном кино от, например, немецкой, заключается в том, что в отечественных сюжетах обычно присутствовал фактор обреченности, в то время как европейская *femme fatale* подтачивала своим разрушительным магнетизмом силы мужчины. Обещанная российская девушка могла рассчитывать разве что на «трудоустройство» на бульваре.

Характерно, что именно на рубеже 20-х-30-х годов, с началом «великого перелома» в СССР, так же как в Германии, половой вопрос объявляется исчерпавшим свою повестку, а женщина возвращается в лоно семьи. Как пишет автор, «Разговорам о «новой морали» и утопическом большевистском проекте «освобожденной советской женщины» приходит конец. В 1930-е гг. в стране утверждается культ личности Сталина и начинает формироваться «советский патриархат», когда власть законодательно резко разворачивается в сторону традиционного общественного уклада» (с. 95). Соответственно исчезают с экрана «разрушительницы» этого уклада, в том числе проститутки, которые вернутся в отечественный кинематограф в период «оттепели», а с развалом СССР получают концептуальную перекодировку, приобретут функцию вызова тоталитарной системе. К концу НЭПа идея «перековки» как стратегия государственного отношения к проституции уступила место репрессивной политике. Сочувствующая интонация сменяется на обличительную, публичных женщин признают асоциальными элементами, которые порой сознательно наносят вред рабочему классу. «Начинает формироваться новая гендерная мифология, – пишет автор, – генерализирующим понятием которой становится образ «новой женщины» в пику «старой», традиционной, закабаленной. Весь сектор проблем, касающихся ликвидации неравноправия женщины в обществе и семье на территории СССР и ведущих к переустройству общества в целом, с этого времени обозначается как «решение женского вопроса» (с. 167). С.А. Смагина делает важное уточнение, что предложенные «новой женщине»

стереотипы снова сводились к служению, только теперь уже не мужу или отцу, а общественным интересам, правда, в рамках общей пролетарской борьбы за освобождение. Следует отметить еще ряд ценных наблюдений автора диссертации. Например, сделанное при анализе фильма Ефима Дзигана и Бориса Шрайбера «Женщина» (1932): женский образ здесь неразрывно связан с трактором — символом власти и нового типа хозяйствования в сталинском кинематографе. А венцом перерождения Марфы Лапкиной в фильме Сергея Эйзенштейна «Генеральная линия» становится ее превращение, по слову диссертантки, в человека-машину в духе авангардных лозунгов 1920-х гг. Еще одно важное наблюдение: исследуя фильмы, посвященные частной жизни, так называемому «половому вопросу», Смагина отмечает, что чрезмерная идеологизированность жизни советских людей в целом и молодежи в отдельности, тотальный политический контроль вели к прямо противоположным результатам: в ответ на регламентацию своей жизни, «пролетарский быт» и запрет на прежние морально-нравственные ориентиры комсомольцы часто демонстрировали девиантное поведение. И на экране возникает едкая ирония в адрес пролетарской морали.

Женщина становится полноценным членом советского общества, самостоятельно отвечающим за собственную судьбу, как героиня «Третьей Мещанской» Абрама Роома (1927), которую можно назвать типичной «новой женщиной», и которая противопоставляется «рулевым» новой идеологии, оказавшимся морально незрелыми, неспособными отвечать за собственные поступки. «Так идеологический конструкт «новая женщина» становится выше своих идеологов», — заключает автор. Однако идеологический конструкт «новая женщина» 1920-х гг., заложивший фундамент советской модели социально-гендерного устройства общества, за десять лет постепенно трансформируется в женщину, отягченную «двойной занятостью», которая несет на себе следы старого патриархального и нового советского жизнеустройства. В итоге женщине приходится сочетать в себе образцово-показательную мать и жену с передовой труженицей. При этом первое начинает приобретать

главенствующую роль, и постепенно трансформируется в архетипический образ Родины-матери. Визуальной манифестацией такой смены культурного кода и женского образа автор диссертации называет героиню фильма Фридриха Эрмлера «Крестьяне» (1935) — это жена, мать и работница, беззаветно преданная идеям коммунизма, ставшая сакральной жертвой в борьбе советской власти с кулаками. В процессе репрезентации женского образа от патриархального до феминистского полюса появляется советская новая «новая женщина», соединившая в себе эти две полярности.

В третьей главе «Динамический женский образ в кинематографе как зеркало социокультурных перемен в обществе (на примере образа балерины)» диссертантка сосредоточивается на трансформации экранного образа балерины.

При всей важности исторического дискурса в историю образа балерины как «новой женщины» особенно важным, на мой взгляд, является освещение связанных с этим проблем в современном российском киноискусстве. Это существенно, особенно если принять во внимание, что именно балет на протяжении десятилетий служит визитной карточкой не только культуры, но и государственной политики страны. Танец, как инструмент и способ самовыражения балерины отсылает к концепции человеческого раскрепощения, созвучной идеям античной культуры Древней Греции, связанной с расцветом человеческой индивидуальности, манифестируемой через особое отношение к телу. Неслучаен и особый интерес в революционной России к творчеству Айседоры Дункан, видевшей в танце символ свободы женщины и эмансипации ее от закосневших условностей. Вместе с тем в первое десятилетие советской власти балерина разделит судьбу других «публичных женщин», ее образ, как и образ самого балета, приобретет негативную коннотацию. Диссертантка делает, в частности, знаменательное наблюдение: символическое с помощью двойной экспозиции раскалывание здания Большого театра как символа старого и отжившего в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» — причем, как отмечается в диссертации, несправедливое с точки зрения исторических фактов. В 1930-е годы ситуация меняется, на экран возвращается танец — уже

как элемент воспитания «нового человека». Почему балет начинает занимать такое значимое место в государственной политике? Автор находит этому точное объяснение: «...балетное искусство оказывается востребованным советским государством благодаря тому, что в своей основе содержит строгий канон, по которому выстраивалось не только все произведение в целом, но и каждая сцена в отдельности. <...> Русский балет демонстрировал безупречную модель идеального государства, подчиненную четкой иерархии. Это упорядоченная пирамида, на вершине которой царила балерина, олицетворяющая монархическую фигуру. Не зря именно балет был любимым зрелищем у представителей императорской фамилии. Оно воспринималось не только как развлекательные спектакли, но и как церемония. Целям и задачам большевистского государства канон и парадность балета оказываются созвучными в свете мифологизации советской действительности.» (с. 250-251). (В связи с этим вспоминается особая склонность к балету императора Николая Первого; как отмечал Ю.М. Лотман, его привлекали именно строгая дисциплинированность и иерархичность балетной пластики, напоминающие армейскую выучку). Очередную реперную точку автор диссертации обнаруживает в 1974 году с фильмом Александра Митты и Кэндзи Есида «Москва, любовь моя», в котором балет мифологизируется, начиная выступать как «духовная скрепа», и что характерно, с началом перестройки, момента крушения всяческих мифов, по мнению автора диссертации, балет становится еще более политически ангажированным. Балерина становится образом, формирующим общественное мнение. Балерины на экране превращаются в демиургов-балетмейстеров, воплощают попытки советского человека вырваться из «системы». Но вместе с разрушением надежд на светлое будущее экранная балерина становится бессильной жертвой обстоятельств. Картину Юрия Короткова и Ефима Резникова «Танцующие призраки» (1992) С.А. Смагина называет «реквиемом в кинематографической репрезентации великого русского балета». Новую веху в репрезентации балета и балерины на экране знаменует фильм Валерия Тодоровского «Большой». А в фильме Алексея

Учителя «Матильда» (2017) балерина, как корневой женский образ, через репрезентацию которого транслируются социокультурные изменения той или иной эпохи, «ставит под сомнение не только высокое значение искусства балета, уравнивая театр с публичным домом в буквальном смысле этого слова, но и жизнеспособность государственной системы, чей духовной скрепой на протяжении долгих лет советской власти она являлась» (с.316). Таким образом, экранная репрезентация образа балерины, связанная со многими политическими и культурными процессами, становится динамическим маркером духовного состояния российского общества.

У меня нет претензий к теоретическому обоснованию и методологическому подходу в диссертации С.А. Смагиной. Однако имеется несколько частных замечаний. Прежде всего, сосредоточившись на трансформации образа балерины, автор оставляет за скобками большой массив советских фильмов 70-х-80-х годов, в центре которых оказывается эмансипированная, сознающая собственную значимость женщина. Достаточно назвать такие популярные картины, как «Москва слезам не верит» и «Старые стены». Характерно, что проявление женского доминирования идет параллельно ослаблению маскулинности, мужского волевого и действенного начала, из чего напрашивается вывод, что гендерный паритет и вообще невозможен. Этот феномен, на мой взгляд, заслуживает внимательного рассмотрения и осмысления, и мог бы быть включенным в диссертацию, тем более что в первой главе достаточно отчетливо прозвучала тема женского «демонизма», ослабляющего мужскую волю и жизненную силу. Кроме того, к сожалению, упомянув о важнейшем в перестроечную эпоху фильме «Интердевочка», диссертантка не сочла нужным остановиться на нем подробнее, а ведь эта картина не только заняла видное место в истории отечественного кино, но и сыграла известную роль в формировании общественных настроений. Далее, можно было бы подробнее остановиться на типологии трансформации (вплоть до радикализации) образа «публичной женщины» в новейшее время, а также на «женском сдвиге» в новейшем

российском кино, хотя бы упомянув большую когорту активно работающих женщин-режиссеров (Анна Меликян, Ангелина Никонова, Валерия Гай Германика, Наталья Мещанинова, Светлана Проскурина, Оксана Бычкова, Нигина Сайфуллаева, Вера Харыбина, Катя Шагалова, Вера Сторожева, Рената Литвинова, Оксана Карас и др.), в большинстве своем фокусирующихся именно на гендерной проблематике.

Как бы то ни было, я отдаю себе отчет в том, что эта тематика поистине безгранична, и автор диссертации стояла перед дилеммой – расширить спектр исследования, но по необходимости пожертвовать детальностью его проработки. Так что данные замечания нисколько не умаляют высокого профессионального уровня и добросовестности диссертантки и высокой оценки самой диссертации.

Представленная за защиту диссертация представляет собой фундаментально обоснованное теоретически и полноценно доказанное обширным корпусом детально, даже скрупулезно проанализированных в плане сопоставления художественной репрезентации и социально-политической обусловленности фильмов (это 138 картины) самостоятельное исследование, закладывающее базисную основу и открывающее перспективы нового направления в отечественном киноведении. Все поставленные перед собой С.А. Смагиной задачи убедительно решены и основная гипотеза, в общем виде заключающаяся в том, что все важнейшие социально-культурные процессы, происходящие в обществе, показательно находят свое отражение в системе репрезентации женских экранных образов, столь же убедительно доказана. Диссертация С.А. Смагиной имеет не только чисто теоретический смысл, но и важное практическое значение для использования в лекционных курсах как для будущих киноведов, так и для широкого круга исследователей репрезентационных моделей и реального положения женщины в меняющемся историческом контексте.

Четко прописанный автореферат диссертации полностью отражает ее суть, проблематизацию, методологию и подтвержденные в процессе исследования результаты, и выводы.

Диссертация Смагиной Светланы Александровны на тему «Образ “новой женщины” в кинематографе переходных исторических периодов», представленная на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», – это законченное и самостоятельное научное исследование, соответствующее требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842, Паспорту специальностей научных работников: 17.00.03 – «Кино, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение). Автор заслуживает присуждения ей ученой степени доктора искусствоведения по данной специальности.

25 марта 2021 г.

Цыркун Нина Александровна
доктор искусствоведения,
научный сотрудник ФГБУК «Государственный
центральный музей кино»

Адрес: Москва, 129223, проспект Мира, 119, павильон № 36.

Телефон: +7 (495) 150-36-10, E-mail: museikino@museikino.ru

Согласен
заверяю.
начальник
отдела кадров
29.03.2021г.



Нина Александровна

О.А. Кузнецова