

ОТЗЫВ

официального оппонента

о диссертации 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»

Диссертация Светланы Александровны Смагиной представляет масштабное, во многом первопроходческое исследование, посвященное эволюции образа «новой женщины» в кино переходных эпох. Данная тема как нельзя более актуальна в нынешний период, который является очередной переходной исторической эпохой, ознаменованной новой волной эмансипации, гендерного раскрепощения и, соответственно, пересмотром традиционных идеалов женственности, женской красоты, женского предназначения, границ свободы и типичных характеров в современном киноискусстве, а также и в других искусствах.

Работа выстроена логично и закономерно начинается с главы «Предпосылки возникновения понятия “новая женщина” в СССР. Немецкий след», в которой автор погружается в рассмотрение переломного исторического периода в немецком обществе, связанного, в том числе, с переосмыслением социальной роли женщины, ее возможностей и прав, и архетипических женских образов и конфликтных ситуаций, связанных с женщиной, в кинематографе Веймарской республики. Немецкое кино немого периода находилось на передовых рубежах переосмысления женского начала, оказывая воздействие на искусство всей Европы. Данная глава помогает понять принцип взаимодействия социальной действительности и сферы искусства и ощутить специфику «дискурса женщины», во многом организующего кинодраматургию и выдвигающего на первый план

определенные женские образы и драматические ситуации. В первой главе достаточно подробно анализируется большое количество немецких фильмов, что позволяет читателю погрузиться в плотный художественный контекст, повлиявший и на российское понимание как «новой женщины», так и принципов интерпретации женских образов в кинематографе.

Во второй главе «Образ «новой женщины» как символ разрыва между старым и новым в отечественном кинематографе 1910-1930-х гг.» диссертант детально рассматривает и сопоставляет образы проституток, работниц, танцовщиц как три архетипических варианта разрушительниц патриархального уклада в дореволюционной России. Диссертация содержит весьма ценный материал по истории дореволюционного кино, и это одна из несомненных заслуг автора. Анализируется внутрикадровый хронотоп, условно скажем, падшей женщины. Автор соотносит его с пространственными характеристиками аналогичной темы в немецком кино и делает ряд существенных наблюдений. «... В немецком кинематографе улица, пусть и временно, становится пространством, свободным от патриархальных уз, а в дореволюционном русском — самым патриархальным обществом, сжимающим в своем кольце незащищенную женщину», - пишет С.А. Смагина, выходя на тему косвенных оценок роли общественной атмосферы и нравов в судьбе маргинализирующихся женщин (с. 117).

Вместе с тем представляется не вполне полным вывод о том, что жанр фильма о падших женщинах «можно обозначить как физиологический очерк, который очень реалистично описывает быт и нравы проститутки, раскрывает причины ее падения и рассказывает зрителю возможные пути и итоги ее жизни в “профессии”». Все, что было написано в данной главе о российских картинах, ставящих в центр проститутку, говорит в пользу симбиоза физиологической очерковости и мелодрамы, определяющей типичные сюжетные повороты, кульминации конфликтов и многие «роковые» развязки.

Также, параллельно с анализом нарратива ранних фильмов советского времени С.А. Смагина рассматривает их связь с литературой и отличия от пространственных образов в литературных произведениях. Отмечается, что «в кинематографе той поры отсутствует понятие «пространство публичного дома», характерное для русской литературы («Воскресение» и «Святочная ночь» Л. Н. Толстого, «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского, «Невский проспект» Н. В. Гоголя, «Припадок» А. П. Чехова, «Яма» А. И. Куприна, «Тьма» Л. Н. Андреева и т. д.)» (с. 115). И это замечание косвенно побуждает отдать себе отчет в том, что многие произведения русской классики весьма свободно очерчивают «скандальное» место действия, которое кинематограф рискнет визуализировать гораздо позже.

Представляется весьма метким уточнение о связи фильма Бориса Чайковского «Поэт и падшая душа» («И душу падшую поэт извлек из мрака заблужденья») 1918 года с поэзией не столько Некрасова, сколько Блока, с его «незнакомкой», неоромантической героиней-загадкой. Хотя работа не преследует таких целей, но в целом она проливает свет на преемственность и различия литературных и экранных традиций в отображении женщины и всего проблемного поля, с нею связанного.

Работа стремится не только выявить типические принципы построения женских образов и пространств, в которых они существуют на экране, но и показать разнообразие художественных решений. Ценный материал содержат фрагменты диссертации, посвященные азербайджанским фильмам «Исмет» (второе название «Гибель адата», 1934) и «Игра в Любовь» (1935). Также важным аспектом изучения темы становится рассмотрение концепции «стакана воды», «полового вопроса», идей свободной любви в советском идеологическом дискурсе, рефлексия о которых переходит в экранное измерение и, в частности, материализуется в образах бытовых – стакана воды как такового. Особенно любопытно обращение в этом ракурсе к знаменитой сцене с участием героини Валентины Серовой в «Строгом юноше» Абрама Роома, обнаруживающей дополнительный семантический слой. На наш

взгляд, тут можно было бы сделать анализ более развернутым и говорить о визуальной символике, своего рода предметных атрибутах женского дискурса и коммуникации экранной реальности и идеологического дискуссионного пространства.

Автор делает ряд значительных обобщений, акцентируя постепенное сращивание темы любви и идеологических интересов определенного исторического момента: «Союз двух любящих сердец становится логичным продолжением всеобщей коллективизации». А также выявляется магистральная линия эволюции женских архетипов, саму смену которых и содержание определяют задачи идеологические: «Если на протяжении всех 1920-х гг. женщина представлялась как «холостая», равная в своих желаниях мужчине, скинувшая паранджу, «женщина-трактор», наконец, то в 1930-е гг. задается новый образ советской женщины — сподвижницы мужчины в строительстве социализма». (с. 216). Нельзя не дать высокую оценку тому умозаключению, которое делается в диссертации и может стать существенным для всей гуманитарной науки, для понимания общей логики развития женского дискурса в XX веке: «...сам патриархат по большому счету никуда и не уходил: находящееся у власти мужское сообщество в определенные исторические периоды «женский вопрос» решает в нужном ему направлении — ослабляя или усиливая его актуальность» (с. 225).

Третья глава посвящена образу балерины в отечественном кинематографе разных периодов, демонстрируя хорошее знание автором диссертации истории искусства танца. В главе прослеживается эволюция построения образа танцовщицы, связанного как с общеевропейским видением подобного рода героинь, так и с российской ментальностью, с потребностями идеологии и официальной культуры, но и со стихийными трансформациями общественных умонастроений. «Если жизненный напор героинь, похожих на немецкую Лулу, взрывал общественный порядок и побеждал мещанское сознание, то анемичные танцовщицы с русской душой гибли от столкновения с реальностью. Такая трактовка образа балерины в

дореволюционном кинематографе оказывается более востребованной, нежели амплуа *femme fatale*», - делает вывод автор (с. 243-244). Автор справедливо отмечает, что активизация обращения к балету со стороны официальной культуры совпадает с кризисными эпохами и политическими событиями, тем самым подчеркивается высокий медийный потенциал балета, апелляции к которому как бы сопровождают острые общественно-политические моменты.

В данной главе подробно рассматриваются не только дореволюционные фильмы, но и картины сравнительно недавнего времени, которые, тем не менее, остаются на периферии исследовательского внимания. Анализ фильмов «Москва, любовь моя!», «Фуэтэ», «Миф», «Гран-па», «Танцующие призраки» вносят существенный вклад в воссоздание целостной картины кинопроцесса в позднесоветский и постсоветский период, открывают незаметные ранее смысловые нюансы в понимании балета, его представительниц и в целом искусства танца. Интересен и анализ нашумевших картин А. Учителя «Мания Жизели» и «Матильда», маркирующих переходные эпохи и некоторое смятение в общественном сознании как середины 90-х, так и текущего периода.

Существенным достоинством работы является умение автора не замыкаться в рамках локальных исследовательских проблем, но видеть их как часть масштабных тенденций культуры. Причем, не только история кино рассматривается в контексте общекультурной динамики, но и совсем недавно вышедшие современные картины, вызвавшие множество медийных дискуссий и, как пишет диссертант выявившие «в обществе гипертрофированный уровень приверженности к консервативным ценностям и обозначившего устойчивую тенденцию в отечественном кинематографе — снимать псевдоисторические картины». Тут можно было бы сделать отступление о том, что аналогичная тенденция явственно прослеживается в современных западных кинофильмах и, в еще большей степени, сериалах,

так что дело не только во внутрнроссийских настроениях, а в более глобальных процессах.

В целом диссертация С.А. Смагиной удачно сочетает внимание к деталям и обобщающий характер выводов. На протяжении всей работы автор прослеживает предметные и пространственные лейтмотивы в построении женских образов, в частности, смену головных уборов по мере развития драматических ситуаций фильма, и роль скамейки и бульвара или набережной в акцентировании кризисных моментов в жизни героинь. Также существенным вкладом в историю кино является линия рассуждений о роли Лулу Ведекинда и вариациях этого архетипического образа в фильмах разных эпох.

Признавая многочисленные достоинства работы, нельзя не отметить ряд отдельных недостатков, которые связаны, прежде всего, с некоторой небрежностью формулировок.

Например, «на этом рынке труда кипели шекспировские страсти» (с. 97), имея в виду профессиональную проституцию. Это явный перебор и некоторое принижение Шекспира, использование его имени в сугубо сленговом значении, что не слишком отвечает жанру академического исследования.

«Героиня «Жертвы вечерней» гибнет, не найдя баланса между стремлением в соответствии с духом времени быть эмансипе и желанием жить исключительно страстями, как мещанка» (с. 109). Подобного рода трактовка мещанства встречается в работе несколько раз и носит исторический характер, то есть так раньше, в определенные периоды интерпретировали мещанские свойства. Но все-таки мещанство в общеупотребительном современном понимании ассоциируется не со страстями, тем более губительными (это скорее свойство богемы, творческих личностей), а с самодовольством, узостью горизонта, меркантильностью, то есть совсем не с тем, о чем идет речь в диссертации. Поэтому, как нам

кажется, имело бы смысл прояснить различия понимания мещанства в разные периоды и в разных социокультурных парадигмах.

«... В XIX в. классический балет был не академическим искусством, а скорее частью элитной поп-культуры: публика шла на эффектное зрелище, обнаженные женские ножки и «приглашенную звезду» (с. 227). С этим историки балета не смогут согласиться. Балет как таковой был искусством, хотя и не академическим. А вот отношение к нему было не столь уважительным, как теперь.

«... образу Саломеи и ее танцу «семи покрывал», в результате которого Иоанн Креститель в прямом смысле слова теряет голову» (с. 236). Звучит почти комично, что не соответствует тональности пьесы и, кроме того, все-таки не отражает сути событийной линии и коллизии страстей.

«... Ники (имеется в виду Николай II – Е.С.) разделяет трагическую судьбу со своим народом (с. 321). Все-таки не разделяет, потому что народ перестает быть единой массой, превращается в конфликтующие политические группы, и представители одной из этих группировок, большевики, уничтожает бывшего императора вместе с его семьей. В контексте всего этого «счастливая» судьба Матильды Кшесинской в фильме Учителя может еще трактоваться как возвращение балерины в частную жизнь, после того как ее судьба была сплетена с судьбой первого лица государства. Таким образом, за балериной закрепляется даже не столько пространство сцены, сколько частный мир, светский мир, она должна выйти из политического дискурса и дискурса «новой женщины», по логике фильма.

Перечисленные недочеты никак не влияют на высокую в целом оценку работы С.А. Смагиной «Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов». Диссертационная работа, представленная на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», полностью соответствует требованиям пп. 9-14 «Положения о присуждении

ученых степеней», принятого Постановлением Правительства РФ (в редакции от 24 сентября 2013 г. № 842), предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени доктора наук, а также Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение). Автореферат диссертации точно отражает основное содержание работы. На наш взгляд, автор исследования С.А. Смагина достойна присуждения ученой степени доктора искусствоведения.

Сальникова Екатерина Викторовна
доктор культурологии,
кандидат искусствоведения,
заведующий сектором художественных проблем
массмедиа Государственного института
искусствознания МК РФ

21 апреля 2021 г.



Подпись *Е. В. Сальникова*
Удостоверяется: _____



С. А. Смагина