



УТВЕРЖДАЮ

Директор ФГБНИУ

«Государственный институт искусствознания»

Министерства культуры РФ

доктор искусствоведения Сиповская Н.В.

« 18 » _____ 2022 г.

ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

на диссертацию Батовой Марии Андреевны **«Сюжетный мотив соблазнения в драматургии кинематографического произведения»**, представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Нельзя отрицать, что мотив соблазнения и сопутствующий ему мотив искушения накопили внушительную базу примеров воплощения в кинематографе XX и начала XXI веков. Предмет исследования представленной работы – приемы кинодраматургии, формирующие структуру мотива соблазнения в сюжете фильма – является, безусловно, актуальным, можно даже сказать животрепещущим в киноотрасли, как для её аналитиков (киноведов), так и практиков (сценаристов, режиссеров).

Обосновывая актуальность своего исследования, М.А. Батова очень тонко подмечает, что «Кинематограф во многом родственен явлению

соблазна по причине своей симулятивности и использованию суггестивных приемов, позволяющих овладеть зрительским вниманием» (с. 7). Другими словами, мотив соблазна востребован в кинодраматургии, и одновременно восприятие кино во многом схоже с ситуацией обольщения (соблазнения) зрителя. Такая обоюдная востребованность исследуемого явления очевидным образом представляет заявленную тему как плодотворную, интересную и остро актуальную.

Свое погружение в тему автор начинает издалека, прослеживая в **первой главе** особенности мотива соблазнения в контексте современной философии, психоанализа и в христианской парадигме. Чтобы обозначить специфику своего подхода, автор иллюстрирует положения из смежных наук примерами из кинематографа, что является, безусловно, верным решением. Однако, на наш взгляд логичнее было бы выстроить структуру первой главы в обратном порядке, проследив трансформацию исследуемого мотива в хронологическом порядке от христианской парадигмы, через психоанализ к современной (преимущественно структуралистской) философии.

В рамках обозначения мотива соблазна в психоанализе, после упоминания трудов К.Г. Юнга диссертант обращается к проблеме дуальности аполлонического и дионисийского начал, цитируя работу С. Эйзенштейна «Орфей как синтез Аполлона и Диониса» (с. 36). Но при этом автор почему-то совсем не ссылается на изначального автора этого противопоставления – Ф. Ницше. В продолжение своей мысли автор приводит в пример фильм «Фауст» (2011) А. Сокурова. На наш взгляд, этот пример слишком прямолинеен. Гораздо плодотворнее было бы проследить воплощение дуальности аполлонического и дионисийского начал на каком-нибудь менее очевидном материале.

Четвертый параграф первой главы, в котором автор уже подробно развивает тезис о сопряженности кинематографа и мотива соблазна, представляется вполне удачным. В параграфе автор подробно исследует мотив тайны, а также разбирает суггестивное использование кинематографом

мотивов Эроса и Танатоса. Однако при опоре на исследование В.Е. Туркина «Драматургия кино» автор не дает ссылки на работу (с. 49).

Вторая глава исследования посвящена рассмотрению роли мотива соблазнения в формировании конфликта фильма. В первом параграфе второй главы автор исследует роль мотива соблазнения в формировании фабулы и сюжета фильма, обозначая терминологические различия между этими понятиями. Для структурирования развития мотива соблазнения в драматургии сюжета М.А. Батова обращается к концепции четырех сюжетных схем Х.Л. Борхеса, что выглядит оправданным и плодотворным алгоритмом.

Во втором параграфе второй главы диссертант обращается к определению композиционного значения сцены соблазнения, рассматривая проявления этого мотива в зависимости от его положения в завязочной, основной или кульминационной части. Достоинством параграфа является то, что автор привлекает для своих наблюдений массу примеров, достаточно точно анализируя их драматургическую структуру. Однако порой анализ фильма выглядит слишком схематичным и функциональным, без глубокого погружения в смысл художественного произведения.

Также в данной главе явно не хватает анализа работы мотива соблазнения в зависимости от жанра фильма. Например, анализируя фильм «После прочтения сжечь» (2008, реж. И. и Дж. Коэны), М.А. Батова совсем не оговаривает, что фильм снят в жанре социальной сатиры, и мотив соблазнения в нем подается на самом деле как издевка над стандартами внешности в современном обществе. Стремление героини изменить свою внешность с помощью пластической операции приводит её и остальных героев к чрезмерно трагическим последствиям.

В третьем параграфе второй главы анализируется драматургическое решение сцены соблазнения, в частности, подробно разбирается роль драматургической детали и характер телесного дискурса в сюжете соблазнения. Параграф интересен с точки зрения развития структуры и аргументации, однако ему не хватает уточняющих пояснений в разборе

примеров. Автор рассматривает мотив телесного соблазнения на примере всего мирового кинематографа разных лет, в том числе, упоминая сцену из картины А.Тарковского «Андрей Рублев» (1966). Но в данном контексте, на наш взгляд, упущение автора заключается в том, что он совершенно не оговаривает различия телесного дискурса в западноевропейской и российской культуре, что весьма принципиально с точки зрения прочтения мотива соблазнения в разных кинематографических школах.

В **третьей главе** автор продолжает свой методичный и скрупулезный анализ мотива соблазнения и обращается к структуре этого мотива с точки зрения драматургии фильма. Автор выделяет четыре компонента во взаимодействии персонажей с точки зрения исследуемого мотива, а именно: 1) персонаж-соблазнитель; 2) искушаемый персонаж; 3) предмет соблазнения; 4) запретительная норма. Далее автор исследует варианты реализации и взаимодействия этих компонентов, опираясь на концепцию драматургических ситуаций Г. Польти. В последующих трех параграфах главы автор последовательно разбирает особенности работы мотива соблазнения с точки зрения характера персонажа-соблазнителя, стратегии соблазнения, внутреннего (ценностного) конфликта искушаемого персонажа.

На наш взгляд, автор допускает определенный промах, отказываясь рассматривать специфику мотива соблазнения в зависимости от жанровой принадлежности и тематики фильма. В частности, оговаривая специфику мотива соблазнения в комедийном жанре, автор приводит пример сцены с героиней Светланы Светличной из фильма Л. Гайдая «Бриллиантовая рука». М.А. Батова приходит к выводу, что «Мотив соблазнения в комедийном жанре, как правило, воспроизводит ситуацию эротического соблазна» (С. 98). А почему бы не обратить внимание на то, что ранее Геша (Евгений Миронов) соблазняет Семена Семеновича (Юрий Никулин) на рыбалку – это тоже сцена соблазнения, он даже тоже прижимает руку Сени к груди, вербально расписывая прелести предстоящей поездки, но никакой эротики в этой сцене нет.

Неоднозначность мотива соблазнения в жанре комедии так же очевидна, если, например, вспомнить не менее знаменитую сцену из другого фильма Л. Гайдая – новеллы «Наваждение» («Операция “Ы” и другие приключения Шурика», 1965), где герои раздеваются до нижнего белья, но при этом никакого мотива соблазнения между ними не возникает. Именно на этом отсутствии соблазна во внешне эротической сцене строится комический эффект. А мотив соблазна возникает в отношении зрителей, которые в этот момент могут домысливать эротическую сцену в своем воображении. Тут как раз реализует себя мотив, о котором автор диссертации неоднократно говорила ранее, связанный с «соблазнительной» природой самого кинематографа.

В заключительной **четвертой** главе автор предлагает достаточно убедительную типологию мотива соблазнения. Параграфы главы посвящены соответственно: этическому и религиозному искушению, политическому, социальному и эротическому соблазнению. Причем в последнем виде соблазнения автор выделяет подтипы – фемининный и маскулинный соблазны. Мысль М.А. Батовой связана с тем, что маскулинные методы соблазнения основываются на вербальном, а не визуально-телесном или действенном соблазне.

Суммируя свои впечатления от представленной диссертации, хотелось бы высказать следующие наблюдения.

Оправданно то, что автор диссертации привлекает для исследования заявленной темы опыт не только теории кино, но и других гуманитарных наук – теологии, философии, литературоведения, аналитической психологии и психоанализа. Ещё одним смелым шагом автора становится привлечение в круг исследуемого материала максимально широкого спектра фильмов зарубежного (преимущественно западного, с вкраплением азиатского) и отечественного кинематографа.

Однако обе исследовательские установки при всей их амбициозности оказываются двойственны в своих результатах. Обращение к инструментарию и проблематике смежных гуманитарных наук приводит к

конспектированию их уже хорошо известных положений, что сильно сокращает проявление оригинального, авторского подхода к заявленной теме. Вместе с тем, хочется возразить, что кино все-таки не есть иллюстрация какой-либо религиозной доктрины, а потому было бы гораздо плодотворнее поискать такие примеры воплощения религиозных сюжетов, которые показывают всю их нетождественность религиозным посылам, в том числе христианским.

Обращение к материалу всего мирового кинематографа, с одной стороны, демонстрирует универсальность мотива соблазнения, его присутствие в подавляющем большинстве фильмов. Но, с другой стороны, при этом опускается специфика преломления исследуемого мотива, например, с точки зрения принадлежности фильма к той или иной культурной, национальной или жанровой парадигме.

Ещё одним, на наш взгляд – уязвимым, подходом автора к отбору материала является рассмотрение экранизаций литературных произведений. При этом автор сосредотачивается не столько на кинематографических (скажем, визуальных или монтажных) способах воплощения мотива соблазна, сколько на проявлении этого мотива в сюжетной основе. То есть, по сути, речь идет об интерпретации мотива в литературной основе фильма. А это требует фиксации различий между мировидением литературы и фильма. Так, Толстой написал «Анну Каренину» с позиций человека, полагающего высоко ценной свободу чувства, а трагическим – не только несопадение потребности в этой свободе с нормативами эпохи, но и с внутренними идеалами личности. Соблазн – уместное понятие при рассуждениях о взаимоотношениях Элен Куракиной и Пьера или Анатоля и Наташи Ростовых. Любовь Анны Карениной и Вронского – не запретная любовь и не соблазнение, а любовь, со всей сложностью и драматизмом развития этого чувства. И желательно было бы подчеркнуть различия романа и фильма, как и тот факт, что при экранизации великий роман часто превращается в банальную мелодраму.

Удручает неготовность автора видеть сложные смыслы масштабных произведений, не совпадающие с дискурсом соблазна в целом. Так, интерпретировать фрагмент действия пьесы Шекспира как попытку Призрака соблазнить Гамлета на месть – означает полностью игнорировать философию трагедии. Все-таки Шекспир не писал сцены соблазнения Гамлета мстостью, а создавал сцену узнавания вероятной правды о гибели отца. Герой будет долго проверять достоверность слов Призрака, а действия в отношении Клавдия явят не просто месть, но стремление вправить вывих времени, осуществить возмездие, стать врачом эпохи, со страшными для себя мучениями. Герой на протяжении всей пьесы думает, страдает и не ищет запретных удовольствий. Трактовка же диссертантом самого мотива – «Мотив соблазнения порождает активную попытку одного персонажа трансформировать внутренний мир другого персонажа. Соблазнитель в динамике воздействует на систему ценностей человека, призывая нарушить значимые нормы морали с целью достижения запретного удовольствия» (с. 5) – говорит лишь о том, что не стоит упоминать сцену с Призраком в связи с концептом соблазна. Также, на наш взгляд, искусственно попадает в когорту действий соблазнения поведение Амели из одноименного фильма, как и действия героев фильмов «Любовь» и «Хеппи-энд» Ханеке. Есть опасность генерализации концепта соблазнения и экстраполяции его произвольно, практически на любое целенаправленное действие любого персонажа. Вместе с тем отсутствуют некоторые очевидно ожидаемые современные ленты, имеющие прямое отношение к теме – например, «Слуга» и «Пьеса для пассажира» Вадима Абдрашитова, «Она» Пола Верховена, «Пыль» Сергея Лобана.

В качестве библиографических источников автор опирается на философские, литературоведческие и теологические труды. Основу киноведческих исследований составляют драматургические классификации Х.С. Борхеса, Г. Польти, Ю. Арабова и Л.Н. Нехорошева. Однако вызывает настороженность, что автор крайне мало обращается к современным англоязычным источникам. В весьма скромном для диссертации списке


литературы из 113 пунктов присутствуют лишь 5 источников на английском языке, а собственно мотиву соблазна в кинематографе посвящены только 2 из них.

Даже беглый поиск по библиографическим базам выдает наличие нескольких специализированных работ по мотиву соблазна в кинематографе. Например, PhD по трансформации мотива соблазна в кинематографе через призму теории Фуко (*Christian, Laura. Perverse implantations: Cinema, seduction and the Foucaultian imaginary. University of California, Santa Cruz ProQuest Dissertations Publishing, 2006*). Методологически схожее исследование посвящено положениям Жана Бодрийяра о соблазне применительно к кинематографу (*M. Hunter Vaughan. The Paradox of film: an industry of sex, a form of seduction (on Jean Baudrillard's Seduction and the cinema) // Film-Philosophy, 2010, 14.2. P. 41-61*). Отдельные исследования посвящены мотиву соблазна в немом кинематографе (*Maria Fernanda Baptista Bicalho. The Art of Seduction: Representation of Women in Brazilian Silent Cinema // Luso-Brazilian Review, Vol. 30, No. 1, "Changing Images of the Brazilian Woman: Studies of Female Sexuality in Literature, Mass Media, and Criminal Trials, 1884-1992" (Summer, 1993), pp. 21-33*) и в творчестве конкретного режиссера Эрика Ромера (*Maria Tortajada. Eric Rohmer and the mechanics of seduction // Studies in French Cinema, 2004, Volume 4 Number 3. P. 229-238*).

Несмотря на высказанные замечания, представленная диссертация может быть признана самостоятельным научным исследованием. Диссертация Марии Андреевны Батовой «Сюжетный мотив соблазнения в драматургии кинематографического произведения» соответствует требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям в пп.9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» №842 от 24.09.2013, Паспорту специальности научных работников 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства, а её автор заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения.

Отзыв ведущей организации подготовлен кандидатом культурологии Журковой Д.А., обсужден и одобрен на заседании сектора «Художественных проблем массмедиа» (протокол № 17 от 18.05.2022 г.)

Заведующий сектором
«Художественных проблем массмедиа»
доктор культурологии



Е.В. Сальникова

Старший научный сотрудник
сектора «Художественных проблем массмедиа»
кандидат культурологии



Д.А. Журкова

*Подписи Е.В. Сальниковой
и Д.А. Журковой
уверенно
спец. по кадрам
И.С. Федорченко*

