

"Утверждаю"

Проректор по учебной и научной работе
ФГБОУ ВО
"Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения"



А.В. Бабаян
"18" мая 2022 года

ОТЗЫВ

ведущей организации

о диссертации Светланы Сергеевны Козловой

«Динамика телесности в сюжете кинематографического произведения»,

представленной на соискании ученой степени

кандидата искусствоведения

по специальности

17.00.03 «Кино-, теле - и другие экранные искусства»

Фундаментальное научно-академическое исследование феномена телесности в кинематографическом произведении, представленное в тексте кандидатской диссертации, следует признать масштабным и значимым. В диссертации затрагиваются различные (и подчас поляризованные) принципы и лейтмотивы конструирования телесности персонажа в обширном кинематографическом контексте с учетом продолжительной временной дистанции.

Собственно, изученный в исследовании мозаичный и калейдоскопичный репертуар телесных трансформаций, а также сюжетов, связанных с телесными метаморфозами, с одной стороны, делает диссертационное

исследование фундированной, основательной и базовой концептуальной работой, сфокусированной на репрезентации телесности в кинематографе. С другой стороны, обширный ассортимент сюжетов, ассоциируемых с телесными деформациями, создает временами ощущение гипертрофированности и избыточности исследовательского материала, многовекторности в проблематизации и подчас тематической расфокусировки. При этом стоит отметить, что представленный текст диссертационного исследования является изысканием сбалансированным, корректным, скрупулезным и полностью обоснованным с теоретико-методологической точки зрения.

Чтобы обозначить ключевые тезисы, артикулированные в диссертационном тексте, а также озвученные в исследовании гипотезы и наблюдения над эволюцией мотива сюжетных трансформаций, необходимо привести достаточно обширный, но крайне показательный фрагмент из автореферата, где как раз детально систематизированы основные исследовательские подходы. Итак, цитата из предложенного диссертантом и перечня теоретико-методологических установок:

«1. Динамика телесности персонажа обладает мощным сюжетобразующим потенциалом, является ключом для раскрытия многих злободневных тем, предполагает разнообразие сюжетных стратегий и концепций, что позволяет применять данный инструментарий в кинодраматургии.

2. Современный кинематограф активно и последовательно работает с конфликтом телесной неполноты, который запускает процесс совершенствования (достройки) телесного мира персонажа. В нем персонаж либо теряет антропоморфность, либо к ней стремится. Многообразие сюжетных схем, работающих с динамикой телесности персонажа, позволяет говорить о новом устойчивом концепте в драматургии кино – «сюжете телесности».

3. «Сюжет телесности» работает с внутренним конфликтом персонажа (Я и мое тело), а также с открытым противостоянием, когда тело персонажа превращается в объект воздействия с антагонистической стороны.
4. Виды динамики телесности, представленные в сюжетах кинематографических произведений, можно разделить на три условные группы. Основание для классификации – тип трансформации тела персонажа и алгоритм восполнения телесной неполноты. Первая группа: динамика совершенствования, преобразования, овеществления тела; вторая группа: динамика исчезновения тела; третья группа: динамика воплощения тела.
5. «Сюжет телесности» не отменяет законов драматургии, а сосредотачивает свое внимание на персонаже, который переживает коллизию трансформации тела и всего телесного конструкта, находится в состоянии прощупывания границ антропоморфности. С трансформацией телесности персонажа связаны такие элементы драматургии, как конфликт, цель героя, перипетии, мотивировки героя.
6. Телесность персонажа в ряде сюжетов активно взаимодействует с пространством, с его конфигурацией. Границы телесности расширяются или размываются до границ пространства, что позволяет говорить о существовании концепта «тело-пространство». К этому концепту можно отнести такие определения, как «цифровое тело», «человек-невидимка», «эпидемическое тело».
7. «Сюжет телесности» позволяет развивать и дополнять ряд жанров и поджанров, в том числе, таких как криминальный триллер и полицейский процедурал. Одно из ключевых новшеств: сюжет работает с динамикой отчуждения тела жертвы и превращения его в объект игры между протагонистом и антагонистом.
8. «Сюжет телесности» находится в прямой связи с возрастающими техническими возможностями кинематографа. Развитие цифровых

технологий лишь укрепляет эту связь: появляются новые, все более зрелищные телесные конфигурации» (С. 16-17).

Как видно, диссертант в качестве базовой и магистральной рабочей гипотезы, по сути, скрепляющей весь концептуальный каркас диссертационного исследования, предлагает говорить о такой понятийной универсалии, как «сюжет телесности». Такой сюжет обладает множественными эстетическими функциями, в том числе, определяет фабульные схемы, мотивные линии, драматургические конструкции, и даже задает жанровые (или субжанровые) параметры и характеристики фильма. Здесь следует отметить, что проблематика телесности, протеизма, неясности, размытости телесных контуров делается настойчивой темой философски-культурологической мысли, и самого широкого спектра визуальных и экранных искусств (от кинематографа до видеоарта или видеонсталляций) в связи с апофеозом постмодернистской парадигмы, стремящейся нивелировать все иерархические параметры и ценностные вертикали предшествующих эстетических канонов.

Постмодернистская концепция телесности, множественной, супергибридной, аморфной, в самой емкой, сжатой, лаконично-афористичной форме выражена в метафоре «тела без органов» (почерпнутой из «театра жестокости» А. Арто), а также в фигуре «машины желания», предложенной в романе «Locus Solus» Р. Русселя, обыгранной в реди-мейдах М. Дюшана и концептуализированной в манифестарном двухтомнике Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Капитализм и шизофрения» («Анти-Эдип» и «Тысяча плато»). В психоаналитическом контексте кризис субъективности, элиминацию и даже развоплощение субъекта продумывал Ж. Лакан в своих статусных текстах (например, «Семинарах»), приравнивая субъекта к чудовищному, жуткому и зловещему Реальному (или «маленькому объекту а» в другой терминологии), то есть, катастрофическому разлому в символическом порядке. О постмодернистской модели телесности, гиперболизированной, складчатой,

зачастую монструозной, и, главное, постоянно изменчивой, претерпевающей безостановочные метаморфозы, в российском постмодернистском интеллектуальном контексте размышляли, в первую очередь, В. Подорога в работе «Феноменология тела» и М. Ямпольский в программной книге «Демон и лабиринт».

Интерес к телесности, понятой как нечто аморфное или дисморфное, подобное постоянно разрастающейся «грибнице» или «ризоме» в терминологии Ж. Делеза, в постмодернистской мысли мотивировался парадигматическом сдвигом от лингвоцентрической или текстоцентрической модели культуры, свойственной модернизму и ранним постмодернистским концепциям (например, группе «Тель Кель») к моделям антропологическим или социо-экономическим (в поздних работа Ж. Деррида, Ю. Кристевой, Ж. Бодрийера, П.Бурдьё и др.). Иными словами, мода на дискурс о теле, сложившаяся в 1970-1980 гг. (а в российском интеллектуальном поле достигшая апогея посередине 1990-х) была продиктована постструктуралистской ревизией логоцентризма и стремлением артикулировать и отыскать какие-либо нелингвистические концепты, альтернативные текстуальности. В частности, в программных работах Ж. Бодрийера тело определяется подобно «соблазняющему товару», а Ю. Кристева видит в телесности транслятор депрессии и меланхолии.

Помимо трактовки телесности как проводника политэкономических знаков, в этот же период конструируется гендерное понимание телесности, главным образом, в лекциях и трудах М. Фуко («Воля к истине», «Забота о себе» и др.), а также в феминистском критицизме. Критика гегемониального, патерналистского, патриархального прочтения телесности актуализирована в работах К. Пальи, Ю. Кристевой, Д. Харавэй, Р. Брайдотти, а также Л. Малви, Т. де Лауретис, К. Сильверман, если говорить о сфере феминистического киноведения. В результате распространения феминистической оптики телесность стала прочитываться как дискурсивная

практика, либо подчиняющаяся гегемониальному маскулинному порядку, либо ориентированная на избегание и уклонения от его стандартизирующей, унифицирующей и все регламентирующей власти.

Мотивы телесных деформаций доминировали в кинематографе 1970-1990-х гг, главным образом, в фильмах Д. Кроненберга («Видеодром», «Сканнеры», «Обед нагишом», «Экзистенция» и др.), Д. Линча («Человек-слон», «Голова-ластик», «Дюна» и др.), Д. Дхармена («Себастьян», «Караваджио» и др.), П. Гринуэя («Живот архитектора», «Повар, Вор, его Жена и ее Любовник» и др.). В российском кинематографическом контексте, пожалуй, наиболее иллюстративным и красноречивым образцом режиссерской работы с концептом телесности является «Камень» А. Сокурова (эту танатографическую притчу скрупулезно и досконально интерпретировал М. Ямпольский, достаточно подробная аналитика этого фильма также представлена в данном диссертационном исследовании).

В 1980-1990-ые гг. под эгидой чрезвычайно влиятельного для конструирования новых «оцифрованных» моделей телесности направления (субжанра) киберпанк складывается представления о частичной или тотальной виртуализации тела, о превращении человека в кибернетического мутанта или биотехнологический агрегат, об его автоматизации и киборгизации, о психосоматической трансплантации тела в машинную кибернетическую среду (здесь возможно перечислить ряд киберпанковских дистопий, от «Джонни Мнемоника» Р. Лонго до антологической «Матрицы» Л. и Л. Вачовски). Модель виртуального тела, дополненного или расширенного техногенными девайсами и имплантами, в 1990-ые сделалась лидирующей темой интеллектуальных дискуссий и постоянно концептуализировалась в кинематографе, а также сфере актуального современного искусства и видеорта.

Парадоксальным образом, столь блестящая и успешная на всем протяжении 1970-1990-х карьера «сюжета телесных деформаций» была

приостановлена и подвешена фатальным и катастрофическим событием - террористической атакой на Всемирный торговый центр 11 сентября 2011 г., которая в интеллектуальном сообществе была истолкована как «возвращение к реальности». В 2000-ые годы под влиянием целого ряда поворотов (в том числе этического и антропологического) концепт тела радикально политизировался, тело инструментализировалось в качестве протестного орудия сопротивленческих усилий. Кроме того, тело стало множественным и коллективным, было приравнено к протестующей и бунтующей массе (такая модель телесности прослеживается в ключевых работах А. Негри и М. Хардта «Империя и множества»). Наиболее эксплицировано такая коллективно-солидарная модель телесности представлена в мультимедийной видеоинсталляции известного польского художника-активиста А. Жмиевского под названием «Демократии», где одновременно на нескольких экранах демонстрировались документальные ролики, являющиеся хроникальными изображениями тех или иных (порой конфронтационных друг другу) массовых уличных акции, шествий или выступлений.

В 2010-е гг. подобная политически заряженная, манифестировано коллективная модель телесности под влиянием чрезвычайно актуализированной постгуманистической повестки уступает место принципиально иному пониманию телесности как сгустка темной, непостижимой и неподконтрольной материи, пугающему и аморфному. Именно такое толкование телесности предлагает британский теоретик Бен Вудард в программной книге «Динамика слизи», где он пишет о свойственном материальной телесности «темном витализме» (недаром диссертант цитирует данное Вудардом определение телесных объектов как «роящихся комков протожизни»).

Помимо этого, в результате Большого сериального взрыва и массового роста популярности телесериалов, киберпанковская модель кибернетического мутанта, то есть, человека, дополненного и расширенного

техногенными имплантами, преобразуется в киборгизированную фигуру супер-робота или репликанта, чьи когнитивные способности, физическая подготовка, а главное, готовность к этическому выбору намного превышают свойственные человеку навыки и умения. Так, в сериале «Мир Дикого Запада» супер-одаренный и сверх-выносливый репликант-киборг Долорес в третьем сезоне предпринимает попытку подчинить себе человечество, а в сериале «Разрабы» Алекса Гарленда разработчики в высокотехнологическом инкубаторе пытаются воплотить телесную аватару Иисуса Христа.

Дигитальное тело в эпоху Четвертой промышленной революции, провозгласившей тотальную цифровизацию и кибернетизацию практически всех жизненных моделей, поведенческих сценариев и даже биологических функций, приравнивается к цифровому следу, вычислительному алгоритму или кластеру метаданных. Человек гипотетически может одновременно локализоваться в пространстве цифровой жизни, цифровой смерти и цифрового бессмертия. Протагонист сериала «Загрузка» после физической смерти пребывает в трех измерениях – и в подобии криогенной камеры, и в виде цифровой информации, датирующей его индивидуальность и записанной на компакт-диске, и в чересчур коммерческом и капитализированном виртуальном парадизе. Таким образом, проблематика телесности, телесный метаморфоз, деформаций и трансформаций предполагает богатейший арсенал сопутствующих сюжетов, мотивов, интриг, и еще требует детализированной и скрупулезной историографической и хронологической проработки.

Говоря о структуре диссертационного исследования, сразу следует отметить, что диссертант отказывается от подобного историко-хронологического ракурса. Автор диссертации придерживается типологического подхода, классифицируя и систематизируя обширный комплекс фабульных мотивов, сюжетных линий и жанровых доминант, связанных с визуальной репрезентацией телесности. Композиция

диссертации смотрится несколько неравновесной и ассиметричной, поскольку первая глава по количеству страниц, и, главное, по охвату интерпретируемых и анализируемых проблематик чуть ли вдвое превышает вторую и третью главу. Возможно, данную главу логично было бы разбить на две более симметричные части, но выбор композиционного принципа является полностью прерогативой диссертанта.

В первой главе «Сюжет совершенствования и преобразования тела персонажа в драматургии фильма» речь ведется о таких аспектах визуальной репрезентации тела (подчас буквально перегруженных конфликтными моментами) как техноморфные и зооморфные трансформации тела, состязание и соперничество человеческого и машинного, проблематики преобразования в цифровое тело, а также мотивы гендерного самоопределения персонажа-киборга. Сравнительно автономная часть первой главы сфокусирована на неомифологических сюжетах сакрализации и десакрализации тела персонажа, с одной стороны, через добровольное принятие телесных страданий и включения в мученически-жертвенную мифологию, а с другой, через ритуальный обряд принятия в сакральное сообщество. Еще одна относительно обособленная часть первой главы рассматривает на примере жанра триллер и субжанра *body horror* процесс объективации тела персонажа путем внешнего, зачастую насильственного воздействия и придания объективированному телу статус артефакта. Таким образом, композиционно первая глава распадается на три достаточно самостоятельных и отдельных смысловых блока (что уже было отмечено).

Вторая глава, озаглавленная «Сюжет исчезновения тела персонажа в драматургии фильма», сфокусирована на магистральных сюжетных схемах, связанный с мотивом элиминации или аннигиляции телесности персонажа. Первая схема предполагает утрату человеком видимого физического облика и превращение в «человек-невидимку»; другая схема обыгрывает полное исчезновение человека из драматургического пространства фильма, когда

маркером человеческого делается видимое пространство отсутствия. Также в главе осмысляются метафорические обертона и нюансировки фигуры зияния и утраты, образовавшейся в результате исчезновения физической телесности.

Третья глава «Сюжет воплощения тела персонажа в драматургии фильма» сконцентрирована на проблематике телесной неполноты персонажа и его стремления к телесному достраиванию; также в главе затрагивается визуальная репрезентация аморфного тела. Достаточно подробно, на примерах фильмов П. Соррентино «Великая красота», «Молодость» и «Молодой папа» диссертант проговаривает и каталогизирует формы игрового постмодернистского гротеска, изобретаемые и используемые Соррентино для визуальной репрезентации телесности.

В качестве чрезвычайно удачного и сильного компонента диссертации хочется выделить тщательно и умело скомпилированную библиографию, состоящую из 141 пункта и включающую базовые интернет-источники. Также диссертационную работу замыкает развернутая и обстоятельная фильмография из 106 пунктов, позволяющая оценить степень изученности и проработанности диссертантом необходимого визуального материала.

Поскольку в саму фактуру диссертационного текста намеренно включены достаточно оригинальные авторские интерпретации и оценки того или иного фильмического материала, сам текст исследования смотрится крайне полемическим, что, впрочем, придает ему эвристическую ценность и концептуальную убедительность. Единственно, некоторым аналитическим моментам в диссертации свойственен скорее эссеистический тон (или даже публицистический характер), что временами сбивает и нарушает выверенную и строго заданную логику академического письма.

Из формальных замечаний к тексту диссертации, хотелось отметить несколько недочетов и погрешностей. Во-первых, некоторые аналитические разборы, проделанные в тексте диссертации, чересчур развернуты,

масштабны и детализированы (особенно это касается аналитики «Восхождения» Л. Шепитько и уже упомянутых фильмов П. Соррентино), так что создается впечатление, что в диссертацию искусственно вмонтированы отдельные и самостоятельные критические статьи, сфокусированные на этих фильмах.

Во-вторых, смущает, что в тексте диссертации интерпретируются фильмы и сериалы из совершенно различных культурных и исторических контекстов и обращенные к принципиально разным сегментам зрительской аудитории. Так, сюжет телесных трансформаций отслеживается и в «Фаусте» А. Сокурова, и в «Восхождении» Л. Шепитько, и в «Приключении» М. Антониони, и в «Особо опасен» Т. Бекмамбетова, и в «Факультете» Р. Родригеса, и в сериалах «Очень странные дела 3» или «Мир Дикого Запада». Возможно, диссертация приобрела бы большую концептуальную строгость, если бы диссертант сосредоточился на одном или нескольких контекстах, произведя их компаративное составление, например, на сериальной форме современного фильма, где мотивы телесных трансформаций делаются едва ли не главенствующими и лидирующими сюжетными интригами.

В-третьих, несколько не хватило в тексте диссертации аналитического разбора таких важных для сюжета телесных трансформаций сериалов, как например, «Загрузка» или «Разрабы» (наверное, стоило бы упомянуть российский сериал «Лучше, чем люди»). Но подобная недостача принципиально необходимого для понимания телесных метаморфоз визуального материала демонстративно и наглядно доказывает, насколько потенциально продуктивна дальнейшая разработка затронутых в диссертации сюжетов телесных трансформаций.

Высказанные замечания несколько не снижают концептуальную и познавательную ценность проделанной в диссертации научно-исследовательской работы, а скорее служат стимулом для дальнейшего

развития ее выводов и результатов и свидетельствует об актуальности и перспективности заявленной проблематики в системе современного киноведческого – и гуманитарного – знания.

Таким образом, диссертационное исследование Светланы Сергеевны Козловой «Динамика телесности в сюжете кинематографического произведения» является высоко научным, глубоким, ценным и актуальным исследованием, необходимым для современной науки.

Диссертация С.С. Козловой «Динамика телесности в сюжете кинематографического произведения» соответствует Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 17.00.03 «Кино-, теле - и другие экранные искусства».

Автореферат соответствует содержанию диссертации. Опубликованные работы по теме диссертации полностью отражают основные концептуальные положения и выводы диссертации.

Диссертация С.С. Козловой «Динамика телесности в сюжете кинематографического произведения» полностью соответствует требованиям п.п. 9-14 «Положения о присуждении учёных степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842.

Диссертант Козлова Светлана Сергеевна заслуживает присуждения степени кандидата искусствоведения (специальность 17.00.03 «Кино-, теле - и другие экранные искусства»).

Отзыв подготовлен кандидатом искусствоведения, доцентом Д.Ю. Голынко и утвержден на заседании кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения 18 мая 2022 года, протокол № 19.

Зав. кафедрой драматургии и киноведения,
доктор искусствоведения, профессор

