

ОТЗЫВ

официального оппонента

на диссертацию Козловой Светланы Сергеевны

«Динамика телесности в сюжете кинематографического произведения»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.03 - Кино-, теле - и другие экранные искусства

Проблеме тела, парадоксам его воплощения и существования уделял большое внимание еще древнегреческий философ Зенон Элейский в своих апориях. Его идеи оказываются и сегодня весьма востребованы. Обращался к этой теме и древнегреческий трагик Еврипид, чья логика телесного закреплена в его произведении «Медея». Но если мыслитель и драматург разделяли и противопоставляли понятия, сокрушаясь о нарастании телесного, то теперь мы можем наблюдать некий новый виток, стремительно набирающий мощь, силу, все более склоняющийся именно к превалированию телесного. В прошлые века, во времена Средневековья и Возрождения, Просвещения и вообще в ту пору, когда интерес к человеку и подлинная озабоченность человеческим были определяющими в нем, давно утратили свои приоритеты.

Соискатель пишет о главном носителе нарратива, коим оказывается человек телесный. Далее она все подробнее и точнее излагает весь значительный массив сказанного разными авторами о телесном, приходя постепенно к убеждению, что телесное все настойчивее и неотвратимее захватывает мир человека, унося духовное и по-своему распоряжаясь этим телесным. Тело постепенно становится единственной темой, в чем последовательно и подробно убеждает нас диссертант.

Светлана Сергеевна Козлова предлагает нам свой авторский взгляд на устоявшуюся, во многом острую, даже болезную тему, раскрывая ее в трех главах своей работы, посвященной динамике телесности в кинематографе.

Первая глава непропорциональна большая относительно остальных двух, но именно в ней автор стремится раскрыть всю динамику телесности, опираясь на множественные опыты кинематографических произведений. Подспорьем ей служит и постдраматический театр, где актер демонстрирует собственное подлинное тело (с.17, 50-58, 69).

В ее исследовании динамика телесного опирается, прежде всего, на сюжетобразующем потенциале произведений кинематографа. Актуальность и значимость такого обращения связана с нарастающим и в социуме, и в творениях мастеров кино и театра подлинного интереса к сюжету телесности, по-разному интерпретирующих и раскрывающих данную тему. Козлова С.С. справедливо отмечает, что до настоящего времени целостного изучения динамики телесности как ресурса драматургии в искусствоведении не проводилось. Для восполнения этого серьезного пробела она прибегает к использованию значительного массива фильмов как отечественных, так и зарубежных авторов, снабжая свое исследование обращением к теоретикам кино, к философам, которые так или иначе истолковывали понятие, которое, по мере чтения работы, представало все более и более структурно и выпукло.

Диссертант отказывается от хронологического принципа повествования и делает это сознательно: таким образом, ей становится подвластно все огромное поле художественных возможностей кинематографистов, чьи идеи, приемы, сюжеты она раскрывает скрупулезно, рассматривая детали, подробности, находя концептуальное подтверждение своим высказываниям. И становится понятным, что мир анализа вполне ею освоен и чувствует она себя в нем свободно, легко обращаясь с разными временными предпочтениями, совершая своего рода путешествие научного толка. Она перемещается в данном, своем привычном времени, используя хронотоп движения по всей исторической перспективе фильмографии. Такие перемещения, быть может, покажутся спорными, поскольку наши привязки к конкретным периодам, датам порой опровергают саму суть повествования. Она избрала сознательно именно такой способ рассказа о телесности в кино.

Иной раз один год какой-нибудь начинает отставать от следующего, однако именно здесь Светлана Козлова находит такую смысловую и эмоциональную привязку в надобности и органичности подобного подхода, что сомнения покидают и логика автора убеждает – здесь и не требовалась столь детальная привязка к необратимости времен, поскольку внутренняя логика анализа, само сюжетное построение всего исследования помогает преодолеть эти кажущиеся нарушения времени. Да и как его можно нарушить, если брать во внимание саму идею телесности, которая, как доказательно убеждает диссертант, является решающей.

Профанный мир повседневности и сакральный мир (с.70) раскрываются ею на многих приведенных источниках кино. Во внимание берется основа, которая подвергается автором и отчасти испытанию посредством собственных опровержений, и базируется на логике противопоставления (с.73,82, 84, 93), и идет по пути десакрализации и развенчания (с.77). В ее попытке раскрытия сакрализации и десакрализации, которую она настойчиво исследует, говоря о том, что в ней содержится вызов смерти. Сакрализация тела и десакрализация нарушает саму а) логику, б) последовательность, в) нормы жизни, г) а тело жертвы становится частью игры.

Она много места отводит проблеме энтропии, которую связывает и с городом, как провокатором ее, с самой, как ни покажется странным, потребностью в смерти. Распад и движение к смерти провоцируют многие источники, в том числе, и потребность в нарушении логики и норм жизни, о которых говорилось выше.

Автор работы прибегает к многочисленным примерам, как лес, например, которому придается персонифицированное объектное звучание, который становится действующим лицом, а, скорее, полем возможностей, проявлений героя. Точнее, антигероя. Антитеза о вечности леса и смертности героя точно увязывается всем ходом исследования.

Если можно предъявить какие-то замечания, то вот обоснование: «почему», «зачем», «с какой целью» и «в связи с чем, какие события в мире социума» подвигли на это художников, режиссеров, тех, кто создавал все эти персонифицированные лица из плесени, текучей плазмы и проч.? Кажется, работа только выиграла бы от того, если бы автор приблизился к поиску таких ответов.

Диссертационное исследование, включая все его главы, имеет четкие контуры высказывания, границы, даже сюжет. О сюжете автор говорит охотно и подробно. Сюжетом становится и детектив, или, скорее, детектив сюжета. В него помещается много авторского вдохновения и смысла. Однако многие подглавки, параграфы иной раз выбиваются из этого сюжета. И тогда детективная цепочка расследования начинает несколько провисать. Автор строит собственную архитектуру своего исследования, в которое герой - это тело. И с ним совершаются разные манипуляции, игры, развиваются собственные сюжеты, переводя героя (тело, напомним) из образа человека в образ зверя, леса, машины и проч.

Хотелось бы особо выделить самый последний раздел работы, посвященный телу как объекту постмодернистской игры (с.142). В нем вся палитра возможностей автора словно сжалась в тугую, пружинистый узел: Светлана Козлова собирает сказанное прежде и в концентрированном виде выражает дорогую ей, по всей видимости, идею игры, ссылаясь на фильмы Паоло Соррентино, который использует гротескные традиции. Она изобретательно, под стать самому режиссеру, обращается и к образу Феллини, заявляя, что «образы этого режиссера тщательно телесно вылеплены», называя это «территорией Феллини». Балансируя на оценке деятельности и гротесковом начале в творчестве каждого из указанных режиссеров, соискательница связывает «динамику гротескной трансгрессии... через конфликт тела молодого и тела старого» (с.149). Однако, она идет дальше, формируя свой вывод, выходя на обобщение, связанное с выработкой авторского стиля и концепцией персонажа. Она пронизательно

замечает, что его телесный конструкт связан с ироничным цитированием, становясь многограннее (с.153).

Обращение к анализу работ А. Звягинцева, А. Сокурова соседствует с фильмами П. Уэйра, М. Антониони, при этом, не становясь эклектичным и случайным. Напротив, в итоге возникает целостная картина, где персонажи становятся всем, чем угодно, таким иронично-иррациональным путем подчеркивая зависимость человека от него самого, преодолевая бесконечные погружения в разные формы и замещения.

Сама партитура движения авторского сюжета тяготеет к анализу возможностей кинематографического сюжета ТЕЛА, она зачастую монтажная, словом, человек пишущий явно из кино, не из другого вида искусства. Замечу, очень бы иной раз хотелось ассоциативных параллелей - с театром, живописью. И еще - мой вопрос о причинах пришествия в страну кино таких странных сущностей, о которых подробно и на примере разных фильмов, говорит автор (с.138). Ответ на этот вопрос представляется крайне важным. И мое пожелание, уточняю, именно пожелание связано именно с этим более дерзким и обстоятельным ответом на вопросы: откуда, почему и зачем они нужны миру? Полагаю, не последнее место в этой попытке ответа занимают разрозненные, разорванные человеческие связи, что, несомненно, приводит к искажению мира кино.

И разобщенность все дальше уводит тело от духовных связей и контактов, вынуждая заполнять пустоты таким зооморфным, текучим, монструированным содержанием. Такие трансформации тела становятся постепенно кодом, знаком времени, в котором органично чувствует себя автор. Было бы уместно все же сопроводить работу некой интенциональной перспективой. Есть же она у К.С.Станиславского – сверх-сверхзадача, есть перспектива в живописи, а что с кино? Куда ведет эта его линия? Сама Козлова С.С., подводя итоги работы, пишет о возможности размышлять о переживаниях человека телесного в современном мире (с.156). Она говорит, уже в конце исследования, о человеке – мере всех вещей, связывая

смещение с этих позиций с дегуманизацией. Законсервированный и отделенный от всего живого, он словно застывает в своей причудливой устремленности к деформации и разным перевоплощениям. Однако рискну предположить, что все эти звери, лес, сущности не что иное, как попытка пробиться за пределы известного человечеству существования. Такое вселенское любопытство ведет человека к замене, подмене и уподоблению одного другим: телесное перетекает из одного вида в другой. Это и сама попытка разгадать человека как такового, который точно «мера всех вещей». Фильмы подобного рода представляют экзистенциальный взгляд художника, попытку найти ответ на вопрос: кто мы и куда движемся, чего хотим.

Автор диссертации так мощно и глубоко раздвигает рамки этой потребности художника высказаться, что понимаешь: ее не только вдохновляет данная тема, она в ней обретается легко и свободно, убеждая в осмысленности и правоте избранного метода анализа, способах доказательств, примерах, ссылками на многочисленные источники. Работа не оставляет сомнений в своей научной новизне, ясных и точных аргументах и ответах на вопросы, которые и были поставлены диссертантом. Ответ на вопрос о восполненности вакуума на эту тему можно считать достигнутым. Соискатель владеет философским способом доказательств, внятной системой этих доказательств, хорошим, интеллигентным языком в своей аргументации поистине плодотворного, замечательного анализа.

В связи с изложенным можно сказать, что работа написана очень вовремя. Автореферат органически продолжает написанное в диссертации, отражает все стороны и саму конструкцию исследования. Представленное исследование отвечает требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук в пп.9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации №842 от 24.09.2013 г.; Козлова Светлана Сергеевна вполне заслуживает присуждения искомого звания

кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства.



Барабаш Наталия Александровна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры театрального искусства факультета искусств
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Подпись Н.А. Барабаш
Удостоверяю Жку
Зав. канцелярией факультета
искусств МГУ им. М.В. Ломоносова
"25" апреля 2022 г. Н.А. Кузнецова

25.04.2022