

*На правах рукописи*

Козлова Светлана Сергеевна

ДИНАМИКА ТЕЛЕСНОСТИ В СЮЖЕТЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2022

Диссертация выполнена на кафедре драматургии кино Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Научный руководитель: **Мариевская Наталья Евгеньевна**  
доктор искусствоведения, профессор кафедры драматургии кино ВГИК

Официальные оппоненты: **Барабаш Наталия Александровна**  
доктор искусствоведения, профессор кафедры театрального искусства факультета искусств Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

**Эвальдье Виолетта Дмитриевна**  
кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»

Защита состоится «6» июня 2022 г. в 14.30 час. на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <http://www.vgik.info/dissovet>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 г. и размещен на сайтах <http://vgik.info/dissovet>; <https://vak.minobrnauki.gov.ru>

Ученый секретарь Диссертационного совета,  
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование изучает динамику телесности в сюжете кинематографического произведения как один из наиболее эффективных способов работы с драматургией фильма и образом героя.

Акцент в работе делается на практике кинематографа в XX – начале XXI века, отражающей новую онтологическую оптику, согласно которой бытие человека чаще рассматривается через тело, через его чувственное включение в мир, первостепенность и подлинность этих переживаний. «Сознание есть бытие в отношении вещи при посредстве тела»<sup>1</sup>, – заявляет М. Мерло-Понти, подчеркивая феноменологическую важность тела, его равнозначность в традиционной оппозиции «сознание – тело».

Мир, в который погружен человек телесный, то есть сосредоточенный на опыте тела и его целостной субъективной природе, подвергается невиданным вызовам: глобальные и локальные войны, технологический прорыв, нарастающий информационный поток, тотальная цифровизация и визуализация. Они испытывают тело человека на прочность, обнаруживают его хрупкость и податливость, что находит свое отражение во всех видах искусства. Поэтика телесной целостности уступает место поэтике телесной трансформации, деструкции, трансгрессии.

Трансформация тела создает новую проблематику, новый вид конфликта: с одной стороны, человек увлекается идеей достраивания и совершенствования собственного тела, с другой – предчувствует и остро переживает потерю идентичности. По мнению М.Н. Эпштейна, автора исследования «Постмодернизм в России», «индивид все более чувствует себя калеккой, не способным воспринимать окружающую информационную среду»<sup>2</sup>. Процесс восприятия новой реальности травмирует телесную природу человека, а защищаясь, он погружается в новую мифологию, в пространство причудливое,

---

<sup>1</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента-Наука, 1999. С. 186.

<sup>2</sup> Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, 2019. С. 29.

населенное новыми персонажами: цифровыми фантомами киберпространства либо же монструозными телами в духе мрачных фантазий Г. Лавкрафта.

Кинематограф, рожденный в конце XIX века, как и множество иных технических новшеств, оказался невольным свидетелем всех болей и страхов человека телесного за последние сто с небольшим лет. Новое искусство с первых же шагов с жадностью исследует всю изменчивость, причудливость телесного мира человека, словно вновьявленный Овидий создает новый свод метаморфоз, новую мифологию, в которой конструирование новых тел оказывается первостепенным. В фильмах появляются персонажи, телесный концепт которых трансформируется, претерпевает те чудесные превращения, которые ранее были возможны только в пространстве сказки или мифа.

Драматургия кино оказалась в очень непростой ситуации, разрываясь между родовой привязанностью к литературе и кинематографом, который все более тяготеет к визуальным трюкам. Сюжет уже не может быть лишь оправданием для зрелищных аттракционов – он включается в процесс осмысления современных гуманитарных процессов. Несомненно, визуальность считается современным человеком быстрее и легче, чем сама сценарная основа. Все сюжетные ухищрения, все «...прозаические факты присутствуют только для того, чтобы дать творцу повод найти для них чувственные эмблемы»<sup>3</sup>, за которыми мы следим на экране. Однако именно процесс взаимодействия драматургии и выразительных средств киноискусства, основных элементов сюжетосложения, работающих с проявлениями динамики телесности позволяет создавать полнокровных современных героев, которые погружены не только в жизнь духа, но и в ощущения меняющегося тела. Именно это сочетание и позволяет говорить о сложившемся в современном кинематографе феномене, обозначенном в диссертации как «сюжет телесности».

---

<sup>3</sup> Мерло-Понти М. Кино и новая психология. URL: <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 08.04. 2020).

Общим и ключевым понятием для классификации «сюжетов телесности» в диссертации является телесная неполнота героя. Она служит источником конфликта и запускает процесс трансформации тела героя. При этом может преобладать как внутренний конфликт (Я и мое тело), так и конфликт внешний (мое тело в восприятии других). Логика классификации: движение от формы к бесформенности, от бытия к небытию, от субъекта к телу-объекту, от преобладающего внутреннего конфликта к преобладающему внешнему конфликту. То есть первоначально рассматривается динамика совершенствования и преображения тела персонажа, затем динамика исчезновения тела и балансирование персонажа на границе бытия, и в завершение – динамика поиска источника жизни для персонажа или динамика телесного воплощения.

В данной исследовательской работе учитываются смысловые нюансы понятий «тело» и «телесность», принятые в искусствознании. Под «телом» подразумевается выразительный материал, некая физическая форма, лишенная субъективности, возможности самооценки. В данном случае вполне допустимо по отношению к кинематографу использовать определение Х.-Т. Лемана, правда, размышляющего о природе театра: «Он представляет нам тела и одновременно использует их в качестве своего главного означающего материала»<sup>4</sup>. В контексте данной диссертационной работы важно то, что тело персонажа несет в себе наиболее очевидные последствия манипуляций и превращений.

Сюжет в целом работает с таким понятием как «телесность» или модусом тела. Т.Э. Цветус-Сальхова определяет телесность как «новообразование, конституированное поведением»<sup>5</sup>. То есть телесность предполагает динамику осознанного проявления и субъективность. По мнению М. Мерло-Понти, телесности присуща уже «не пространственность положения, а

---

<sup>4</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013. С. 266.

<sup>5</sup> Цветус-Сальхова Т.Э. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 351. С. 70-74.

пространственность ситуации»<sup>6</sup>, то есть поведенческая интенция, которая есть материал для драматургии.

В диссертации подчеркивается, что «сюжет телесности» позволяет драматургии кино оставаться в поле злободневной проблематики, а персонаж телесный является своеобразной лакмусовой бумажкой, проверкой на актуальность кинопроизведения.

### **Актуальность темы исследования**

Актуальность проблематики исследования определяется тем вниманием, которое уделяет явлению динамики телесности современная научная мысль, в том числе эстетика и искусствознание. Более того, отношение к вопросу бытия человека телесного – своего рода маркер, некая живая и непрерывно актуализируемая матрица современных процессов во всех сферах научной жизни. Хотя надо отметить, что до сих пор значимость телесности как эстетической категории активно обсуждается. По мнению В.В. Бычкова, нарастание в различных явлениях современного искусства «некоего всепоглощающего телесного мироощущения»<sup>7</sup> свидетельствует о выходе за пределы традиционной культуры и пребывании в состоянии пост-культуры. Исследователь отмечает, что современное искусство отказалось от «художественной образности, ориентации на духовную реальность, красоту и возвышенное, полностью дегуманизировалось»<sup>8</sup>. На что Н.Б. Маньковская в полемическом диалоге отвечает, что допустимо говорить лишь «о переходе к новому периоду в художественной культуре, а не о конце культуры как таковой»<sup>9</sup>. Кинематограф,

---

<sup>6</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. М.: Наука, 1999. С. 116.

<sup>7</sup> Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под редакцией В.В. Бычкова. М.: РОСПЭН, 2003. С. 435.

<sup>8</sup> Бычков В.В. Пост-культура и современное искусство – эстетизация дискурса / Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФ РАН, 2007. С. 10.

<sup>9</sup> Маньковская Н.Б. Хронотипология неклассического эстетического сознания – авангард и модерн / Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФ РАН, 2007. С. 17.

при всей увлеченности визуальными трюками, не выходит за пределы пространства культуры. «Другой вопрос, какие факторы способствуют превращению аттракциона в искусство, в феномен художественной культуры»<sup>10</sup>. Один из главных факторов – создание убедительной для реципиента художественной реальности, которую он может принять, сопоставить себя с ней.

Нужно отметить, что современные исследователи в оценке реальности все чаще стали использовать именно «телесную» терминологию. М.Н. Эпштейн, говоря о реалиях XXI века, отмечает «оголенность человеческого существа, телесная жалкость, пронзительная тоска смертности»<sup>11</sup>. Категория телесности необходима для того, чтобы точнее передать настроения, присущие современному обществу. Драматургия кино в свою очередь с жадностью интерпретирует старые сюжеты, основанные на телесных превращениях и различных манипуляциях с телом, создает новые. Человек телесный сегодня оказывается наиболее заманчивой фигурой для выстраивания интриги, он несет в себе новые поводы для конфликта и неожиданных развязок.

### **Степень разработанности темы исследования**

Диссертационная работа опирается на научные разработки в различных областях знания, которые всесторонне рассматривают феномен телесности. Предпочтение отдается тем исследовательским работам, которые рассматривают телесность в динамике, что позволяет перевести теоретический опыт в область драматургической практики кино.

Нужно учесть, что сегодня исследователи феномена телесности часто практикуют в междисциплинарном поле, и отнести их к какому-то определенному научному «цеху» можно лишь условно. Что примечательно, в сферу интересов

---

<sup>10</sup> Маньковская Н.Б. Хронотипология неклассического эстетического сознания – авангард и модерн / Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФ РАН, 2007. С. 19.

<sup>11</sup> Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России. М.: Азбука, 2019. С. 539.

представителей таких отраслей знаний, как философия, антропология, психоанализ, психология и социология, все чаще попадают визуальные искусства и кинематограф, что делает наблюдения специалистов еще более ценными.

В области философии, эстетики, психоанализа и теории восприятия следует выделить авторов, которые не только формулируют актуальное понятие телесности, но рассматривают телесность как живой, текучий, многослойный конструктивный материал. Это представители неклассической философии: А. Бергсон, Ж. Л. Нанси, М. Фуко, Ж.-П. Сартр, Ж. Делез, Ф. Гваттари. Ранее, в XVII веке Т. Гоббс в трактате «О теле»<sup>12</sup> уже рассматривает тело человека как машину, собранную из деталей, а Р. Декарт в ряде своих эссе о природе человека сосредоточен на «машине тела» и не отделяет тело от понятий души и духа, определяет человека как силу, способную творить в сфере культуры себе подобных, то есть тела искусственные. Феномен движения, взаимодействия визуальности и телесности, целостности телесной формы в кинематографе анализирует М. Мерло-Понти в работах «Кино и новая психология»<sup>13</sup>, «Феноменология восприятия»<sup>14</sup>.

Исследование учитывает работы Р. Барта «Camera lucida»<sup>15</sup>, С. Зонтаг «О фотографии»<sup>16</sup> и «Смотрим на чужие страдания»<sup>17</sup>, Е.П. Петровской «Антифотография»<sup>18</sup>, в которых рассматриваются варианты репрезентации тела в искусстве фотографии, ментально близком к кинематографу. В них наиболее интересен акцент на феномене коллективного тела, теме насилия над телом, разрушающейся или искаженной телесности, феномен меняющейся телесности в процессе восприятия фотоизображения.

---

<sup>12</sup> Гоббс Т. Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т.1.

<sup>13</sup> Мерло-Понти М. Кино и новая психология. URL: <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 08.04. 2020).

<sup>14</sup> Мерло-Понти М. Феномен восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999.

<sup>15</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

<sup>16</sup> Зонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

<sup>17</sup> Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем, 2014.

<sup>18</sup> Петровская Е.П. Антифотография. М.: Три квадрата, 2015.

В оценке пространственного решения в «сюжетах телесности» исследование опирается на работу Г. Башляра «Поэтика пространства»<sup>19</sup>, в которой сделаны важные выводы о взаимодействии пространства и человека телесного, о границах телесности.

В определении динамики телесной сакрализации диссертант учитывает ряд эссе представителей французской школы социологии. Важно то, что Р. Кайуа и Ж. Батай, изучая природу телесности, соприкасаются с теологией и рассматривают феномен сакрализации тела.

Проблему телесности в современном культурном контексте рассматривают В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская и В.В. Иванов в коллективной работе «Триалог»<sup>20</sup>, где каждый из авторов обосновывает свою точку зрения, часто противоположную по отношению к участникам полемики. А в статье «Виртуальная реальность как феномен современного искусства»<sup>21</sup> Н.Б. Маньковская и В.В. Бычков обсуждают виртуальность в различных видах искусства, и в кинематографе, в частности, где цифровые технологии позволяют моделировать персонажей и миры любой сложности. При этом авторы замечают, что виртуальная реальность предполагает новый эстетический опыт, и территория виртуальности еще мало изучена. Телесность в мире, где цифровые технологии начинают преобладать, рассматривает в ряде своих работ («Философия тела»<sup>22</sup>, «Постмодернизм в России»<sup>23</sup>) отечественный исследователь М.Н. Эпштейн. Проблематику гендерной трансгрессии поднимает Д. Харауэй в концептуальном эссе «Манифест киборгов»<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем, 2014.

<sup>20</sup> Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М.: ИФ РАН, 2007. .

<sup>21</sup> Бычков В.В. Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. Эстетика. Вчера. Сегодня. Всегда. Вып.2. М.: ИФ РАН, 2006.

<sup>22</sup> Эпштейн М.Н. Философия тела. СПб.: Алетея, 2006.

<sup>23</sup> Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, 2019.

<sup>24</sup> Харауэй Д. Манифест киборгов. М.: Ад Маригинем Пресс, 2017.

В диссертации учитываются исследования феномена телесности в области психологии. Особый акцент делается на понятии границ телесного мира человека, принципах взаимодействия телесности и окружающей реальности, что наиболее ценно для формирования сюжета и образа героя. Взгляд на структуру телесности как многослойное образование изложен в монографии Д.А. Бесковой, И.А. Бесковой, Д.А. Князевой «Природа и образы телесности». В области психологии телесности диссертант опирался на работы А.Ш. Тхостова «Психология телесности»<sup>25</sup>, В.А. Подороги «Феноменология тела»<sup>26</sup> и эссе «Kairos, критический момент»<sup>27</sup>. Важные наблюдения за феноменом телесности на стыке психологии, социологии и культурологии делает в своих работах В.П. Руднев, формируя такое направление как психосемиотика текста. Культуролог И.М. Быховская в монографии «Homo somatikus: аксиология человеческого тела»<sup>28</sup> прослеживает пути превращения тела биологического в тело культурное и социальное. В вопросах биоэтики и биоконструирования человека диссертация опирается на работы П.Д. Тищенко. Проблематика биоэтики затрагивается в статье Дж. Пью «Moral Bio-enhancement, Freedom, Value and the Parity Principle»<sup>29</sup>.

Проблемы репрезентации телесности в современном кинематографе, в том числе ее сюжетообразующие возможности, исследуют Ж. Делёз в работе «Кино», Ж. Лакан в цикле «Семинары». С. Жижек делает любопытные выводы о презентации телесных образов в фильмах Д. Линча, А. Хичкока, а исследовательница Д. Хапаева в работе «Занимательная смерть»<sup>30</sup> изучает

---

<sup>25</sup> Тхостов А.Ш. Психология телесности. М.: Смысл, 2002.

<sup>26</sup> Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ад Маргинем, 1995.

<sup>27</sup> Подорога В.А. Kairos, критический момент. Актуальные произведения искусств на марше. М.: Grundrisse, 2013.

<sup>28</sup> Быховская И.М. Homo somatikus: аксиология человеческого тела. М.: URSS, 2000.

<sup>29</sup> Pugh J. Moral Bio-enhancement, Freedom, Value and the Parity Principle. Springer Link. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11245-017-9482-8> (дата обращения: 17. 02.19).

<sup>30</sup> Хапаева Д. Занимательная смерть. М.: НЛО, 2020.

проблему дегуманизации, отмечает зыбкость позиции антропоцентризма, анализирует феномен популярности персонажей, телесность которых выходит за пределы антропоморфности. Телесные конструкты с учетом гендера анализирует в ряде статей Л. Уильямс, в том числе в эссе «Телесные фильмы: гендер, жанр, эксцесс»<sup>31</sup>. Б. Вудард в работе «Динамика слизи»<sup>32</sup> исследует динамику телесности, границы которой неустойчивы и не совпадают с устоявшимися морфическими образованиями. Он видит в этом процессе перспективу для формирования многочисленных актуальных сюжетов в жанровом кино и создания новых персонажей. О.Л. Булгакова выделяет такой телесный элемент как голос в работе «Голос как культурный феномен»<sup>33</sup>, а в статье «Тело медиа и медиальная бестелесность»<sup>34</sup> рассматривает восприятие тела человека в городском пространстве. Приемы пластической выразительности тела в кино, в частности жеста, разбирает Ю.Г. Цивьян в работе «На подступах к карпалистике».

В. Собчак в ряде своих работ, в том числе в таких как «Адрес глаза: феноменология кинематографического опыта»<sup>35</sup> и «Плотские мысли: воплощение и культура движущихся изображений»<sup>36</sup>, рассматривает тело человека, теленость, как первостепенный инструментальный, необходимый для осмысления современной культуры, насыщенной визуальными изображениями. В. Собчак развивает мысль о чувственном тактильном восприятии кино и ведет диалог с Л. Маркс, которая в своей работе «Прикосновение. Чувственная теория и мультисенсорные медиа»<sup>37</sup> исследует телесную природу кинематографа, как вида искусства.

---

<sup>31</sup> Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр, эксцесс. Логос. URL: <https://fantlab.ru/work673385> (дата обращения: 23.11.20).

<sup>32</sup> Вудард Б. Динамика слизи. Пермь: Хейли Пресс. 2016.

<sup>33</sup> Булгакова О.Л. Голос как культурный феномен. М.: НЛО, 2015.

<sup>34</sup> Булгакова О.Л. Тело медиа и медиальная бестелесность // НЛО. 2012. № 5 (117). С. 122–131.

<sup>35</sup> Sobchack V. The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

<sup>36</sup> Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, L.A.: University of California Press, 2004.

<sup>37</sup> Marks L. Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.

Движение и жест в литературе, искусстве и кино»<sup>38</sup>. П. Квятковская в монографии «Соматография. Тело в кинообразе»<sup>39</sup>, а также Т. Эльзессер и М. Хагенер в диалогической работе «Теория кино. Глаз, эмоция, тело»<sup>40</sup> анализируют материальную природу кино, учитывая телесную природу восприятия.

М.Б. Ямпольский подробно анализирует телесные конструкты персонажей в фильмах таких режиссеров как: А. Сокуров, К. Муратова, Л. Шепитько, А. Герман, А. Тарковский, М. Хуциев («Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла»<sup>41</sup>, «Образ человека и киноязык»<sup>42</sup>, «Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии»<sup>43</sup>). Вариации репрезентации тела в медиaprостранстве и кинематографе в зависимости от идеологической конъюнктуры анализирует Т.Ю. Дашкова в работе «Телесность – Идеология – Кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность»<sup>44</sup>.

Н.Е. Мариевская в монографии «Время в кино»<sup>45</sup>, а также в ряде статей, в том числе в работе «Телесность: конфликтное единство персонажа и пространства»<sup>46</sup>, изучает специфику формирования динамической поэтики фильма, учитывает восприятие времени-пространства каждым персонажем в зависимости от его телесных характеристик.

---

<sup>38</sup> Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: НЛЮ, 2010.

<sup>39</sup> Квятковская П. Соматография. Тело в кинообразе. Харьков, Гуманитарный центр, 2014.

<sup>40</sup> Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоция, тело. СПб.: Сеанс, 2016.

<sup>41</sup> Ямпольский М.Б. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛЮ, 2014.

<sup>42</sup> Ямпольский М.Б. Образ человека и киноязык. Сеанс. URL: <https://seance.ru/articles/image-of-human/> (дата обращения: 12.04.2018).

<sup>43</sup> Ямпольский М.Б. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии. Сеанс. URL: <https://seance.ru/articles/kinematograficheskiy-chelovek-zametki-okinoyazyke-i-antropologii/> (дата обращения: 10.04.19).

<sup>44</sup> Дашкова Т.Ю. Телесность - Идеология - Кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность. М.: НЛЮ, 2013.

<sup>45</sup> Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015.

<sup>46</sup> Мариевская Н.Е. Телесность: конфликтное единство персонажа и пространства / Пространство и персонаж. Сборник статей. Авт. вступ. сл., ред. Л.Д. Бугаева. СПб.: Изд. дом Петрополис, 2018.

Проблему трансформации драмы во второй половине XX века рассматривает искусствовед Х.-Т. Леман в монографии «Постдраматический театр»<sup>47</sup>. Он делает вывод о том, что современный театр эмансипируется от влияния литературной основы пьесы. По мнению Лемана, в драматургии «тело становится единственной темой. Похоже, что, начиная с этого момента, все социальные проблемы должны проходить сквозь это угольное ушко, все они должны принимать форму телесности»<sup>48</sup>. Примечательно, что в эстетике постдраматического театра актер на площадке оказывается одновременно в двух ипостасях – персонажа и исполнителя, представляющего роль. Актер не имитирует состояние тела персонажа, а демонстрирует собственное подлинное тело. Именно состояние тела актера на сцене несет в себе сюжетную информацию. Х.-Т. Леман опирается на размышления А. Арто, который еще в середине XX века в серии эссе «Театр жестокости»<sup>49</sup> предлагал при построении современного зрелища опираться на динамику телесности, и в одном из публичных выступлений произнес термин «телесность». По мнению А. Арто, а также и Х.-Т. Лемана, тело человека и есть основной носитель сюжета, именно тело шокирует своей новизной.

Особенности представленной исследовательской работы заключаются в том, что в ней впервые проводится анализ сюжетообразующих возможностей динамики телесности, исследуются новая концепция персонажа, переживающего в сюжете фильма процесс телесной трансформации, и конфликт, связанный с телесной неполнотой. Исследование связи драматургии кино и динамики телесности до сих пор не проводилось.

**Объектом** данного исследования являются художественные фильмы, в том числе анимационные и многосерийные, в сюжете которых представлен персонаж, остро переживающий несовершенство своего тела, пытающийся его изменить.

---

<sup>47</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: АВС дизайн, 2013.

<sup>48</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: АВС дизайн, 2013. Стр. 156.

<sup>49</sup> Арто А. Театр жестокости / Как всегда об авангарде. Сб. статей. М.: ТПФ Союзтеатр, Издательство ГИТИС, 1992.

Основные перипетии исследуемых фильмов непосредственно связаны с динамикой телесности персонажа.

**Предмет исследования** – сюжетообразующий потенциал динамики телесности в произведениях кинематографа.

**Цель** диссертационной работы – выявить устойчивость влияния динамики телесности персонажа на формирование сюжета фильма, на основании чего обосновать возможность использования в научном обиходе концепта «сюжет телесности», раскрыть его содержание.

Поставленная в работе цель предполагает решение следующих **задач**:

- определить конфликт, запускающий процесс трансформации телесности персонажа и формирующий сюжет фильма;
- изучить и систематизировать сюжетные схемы в произведениях кинематографа, основанных на динамике телесности персонажа;
- определить характеристики персонажа, типичного для «сюжета телесности», отталкиваясь от понятий антропоморфности и морфических предпочтений;
- определить специфику взаимодействия динамики телесности персонажа с пространством;
- рассмотреть, каким образом «сюжет телесности» разворачивается в различных кинематографических жанрах, развивая и дополняя жанровые каноны в современной кинематографической практике;
- определить перспективы концепта «сюжета телесности» в кинематографической практике;

**Научная новизна исследования** состоит в том, что до сих пор в российском искусствоведении не проводилось целостного изучения динамики телесности как базисного ресурса для искусства драматургии кино. Исследование рассматривает новый вид конфликта, который непосредственно связан с телесной неполнотой персонажа и является мощным источником динамики телесности, стремящейся к поиску новой формы. Новый взгляд на сюжетные возможности динамики

телесности персонажа, погруженного в ощущения своего меняющегося тела, позволяет предложить новый концепт – «сюжет телесности». В работе делается предположение, что именно концепт «сюжета телесности» позволяет рассмотреть проблемы современной жизни во всей их остроте.

### **Методы исследования**

При проведении исследования феномена динамики телесности в сюжете кинематографического произведения применялись метод теоретического системного анализа, описательный метод. При рассмотрении и анализе кинофильмов использовался метод сравнения и сопоставления, типологизации, метод формального анализа. Применялся междисциплинарный подход при рассмотрении изучаемого материала.

### **Теоретическая и практическая значимость**

Результаты исследовательской работы позволяют обосновать существующий в современном кинематографе интерес к динамике телесности с точки зрения драматургии кино, обозначить устойчивые сюжетобразующие тенденции, связать проблематику телесности с практикой кинематографа. Работа существенно дополняет исследования, направленные на проявления феномена телесности в кинематографе, выявляя наиболее актуальные тенденции.

Практическая значимость исследования состоит в том, что основные положения работы могут служить методологической основой для разработки сюжета фильма с точки зрения динамики телесности и ее видов. «Сюжет телесности» как избранная стратегия работы может консолидировать все элементы драматургии, такие как: актуальность темы, выбор характеристик героя («алмаз героя»), его действенной мотивировки, специфика конфликта, пространственно-временная структура, основные сюжетные перипетии и жанровое своеобразие. Результаты исследования могут быть использованы в создании учебного пособия и практического руководства по сценарному мастерству, дополняющие курс «Драматургия кино», а также для формирования

спецкурсов по истории и теории кино. Данное исследование может быть полезно практикам кинопроцесса: драматургам, режиссерам, операторам, художникам.

Диссертация предлагает новый взгляд на позицию персонажа в теории и практике драматургии кино: персонаж как телесный концепт в сюжете фильма.

### **Основные положения, выносимые на защиту**

1. Динамика телесности персонажа обладает мощным сюжетообразующим 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.

### **Соответствие паспорту научной специальности**

Представленная диссертация соответствует п.2. Исследование проблем взаимодействия кино с литературой, живописью, музыкой и другими видами художественного творчества; п.3. Исследование эстетических и социокультурных аспектов киноискусства в разрезе его отдельных видов (игровой, документальный, анимационный кинематограф) и жанров; п.6. Изучение художественной и производственной специфики отдельных кинематографических профессий и специальностей (режиссура, сценарное и операторское мастерство, мастерство актера и художника-постановщика и т.д.) паспорта специальности научных работников 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение).

### **Апробация исследования и степень достоверности**

Исследовательская работа проведена самостоятельно, выводы сделаны на основании анализа множества отечественных и зарубежных фильмов, работы с литературными источниками по философии, культурологии, психологии, киноведению и искусствоведению, на основании обращения к тематическим

интернет-ресурсам. Источником для анализа послужил практический опыт драматурга и сценариста, полученный в работе над сценариями и пьесами, а также педагогический опыт и работа со сценариями студентов.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры драматургии кино Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова.

Основные положения исследования выносились в форме докладов на международные и российские научные конференции, том числе:

1. Козлова С.С. Тема доклада: «Трансформация героя-протагониста и появление нового типа конфликта в «коротких» детективных сериалах». Москва, ВГИК им. С.А. Герасимова, кафедра драматургии кино. Научно-практическая конференция «Творческая индивидуальность или драматургия формата». Дата: 16.11. 2015.
2. Козлова С.С. Тема: «Динамика телесности и статичные модели пространства». Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет, международная филологическая научная конференция. Секция «КиноТекст». Дата: 15.03.2016 – 18.03. 2016.
3. Козлова С.С. Тема: «Драматургия инстинктов: герой на границе зооморфности». Москва, ВГИК им. С.А. Герасимова, кафедра драматургии кино. Научно-практическая конференция «Границы кино: драматургия современных аудиовизуальных произведений». Дата: 16.11. 2016.
4. Козлова С.С. Тема: «Персонаж между зооморфностью и техногенностью». Москва, ВГИК им. С.А. Герасимова, XI Московская научно-практическая конференция «Студенческая наука». Секция «Образ человека в современном кинематографе». Дата: 24.11. 2016.
5. Козлова С.С. Тема: «Традиции гротескной телесности в итальянском кинематографе: «диалог» Паоло Соррентино и Федерико Феллини». Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет, международная филологическая научная конференция. Секция «КиноТекст». Дата: 20.03. 2017 – 22.03. 2017.

6. Козлова С.С. Тема: «Сюжет исчезновения в фильме «Нелюбовь» А. Звягинцева: социальное пространство как пространство тотальной пустоты». Москва. ВГИК им. С.А. Герасимова, кафедра драматургии кино. Научно-практическая конференция «Социальные проблемы в драматургии». Дата: 16. 11. 2017.
7. Козлова С.С. Тема: «Движение к сакральному в сюжете фильма: от Сергея Герасимова к Алексею Балабанову». Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет, международная филологическая научная конференция. Секция «КиноТекст». Дата: 20.03.2018 – 23.03. 2018.
8. Козлова С.С. Тема: «Игра как преодоление страха смерти: модель «Игра в Бога». Москва, ВГИК им. С.А. Герасимова, кафедра драматургии кино. Научно-практическая конференция «Игра в драматургии фильма». Дата: 15. 11. 2018.
9. Козлова С.С. Тема: «Ужас тела»: тело в поисках формы в фильмах жанра «body horror». Москва, ВГИК им. С.А. Герасимова, кафедра драматургии кино. Научно-практическая конференция «Драматург и зритель: допустимые стратегии диалога». Дата: 17. 12.2019.
10. Козлова С.С. Тема: «Кто контролирует тело? Проблема взаимодействия человека и цифровых технологий в фильмах жанра киберпанк». Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет, международная филологическая научная конференция. Секция «КиноТекст». Дата: 18.11.2020 – 20.11. 2020.

### **Структура исследовательской работы**

Структура работы логически обусловлена направлением исследования, ее целью и задачами. Диссертация состоит из введения, трех глав (первая глава – 4 параграфа, вторая глава – 3 параграфа, третья глава – 3 параграфа), заключения, библиографии (141 наименование) и фильмографии (106 наименований). Общий объем диссертации составляет 181 страница.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении обоснована актуальность и степень научной разработанности темы исследования, поставлена научная проблема, сформулированы цель и задачи исследования, его объект и предмет, обозначены методологические принципы исследовательской работы и заявлены основные положения, выносимые на защиту, обоснована научная новизна, его теоретическая и практическая значимость, представлена апробация результатов работы.

**Глава 1., «Сюжет совершенствования и преобразования тела персонажа в драматургии фильма»,** состоит из четырех параграфов, в которых последовательно анализируются сложившиеся в кинематографе сюжетные направления совершенствования телесного конструкта персонажа: техноморфные усовершенствования, зооморфные трансформации, преобразование, овеществление тела персонажа. Прослеживается путь персонажа от тела человека к телу новому, которое порой сложно атрибутировать с точки зрения морфических предпочтений.

В параграфе 1.1. – **«Техноморфные трансформации тела персонажа»** – изучаются сюжетные решения, в основе которых лежит конфликт, возникающий в процессе противостояния персонажа-человека и персонажа-киборга. Отмечается переход традиционного противостояния человека и машины, в иной, более актуальный вид конфликта, который погружен в тело человека. «Сюжет телесности» работает с превращением тела человека в тело киборга: агрессивное машинное тело последовательно лишает персонажа признаков человеческой субъективности, биологическое тело заменяется механическим аналогом, цифровым или виртуальным симулякром. В данном параграфе делается акцент на том, как влияет эффект «зловещей долины» на формирование образа персонажа и исследуются сюжетные приспособления, способные преодолеть данный эффект.

Параграф 1.1 делится на четыре подпараграфа, в которых последовательно представлены все способы организации конфликта как противостояния киборга

и человека, а также видов динамики телесности персонажа в границах антропоморфности и техноморфности.

В подпараграфе 1.1.1. – *«Конфликт: человек и машинное тело»* – акцент делается на попытке преодолеть сюжетообразующий мотив страха перед машиной: человека пугают сверхвозможности киборга, его потенциальная независимость, пугает сам облик машинного персонажа (феномен этого страха сегодня объяснен эффектом «зловещей долины»)<sup>50</sup>. В кульминационный момент человек-творец разрушает киборга, вышедшего из-под контроля, тем самым уничтожая причину страха («Мир Дикого Запада», 1973, М. Карайтона). Повторяемость коллизии привела к ослаблению интриги: в случае если мотив страха перед машиной преобладает в сюжете, то предсказуема развязка. Кинематограф отчасти компенсирует сюжетную исчерпанность зрелищностью, но вместе с тем появились сюжетные решения и способы «конструирования» персонажа-робота, который стремится к телесности и одухотворенности человека («Двухсотлетний человек», 1999, К. Коламбуса; «Искусственный разум», 2001, С. Спилберга; «Валл-И», 2008, Э. Стентона; «Мир Дикого Запада», 2016-2020, Д. Нолана, Л. Джой). Интрига возвращается в «сюжет телесности» за счет того, что невозможно предсказать исход подобной трансформации.

В подпараграфе 1.1.2. – *«Конфликт: слияние машинного тела с человеком»* – анализируется проблема слияния машинного тела и тела человека. Желание усовершенствовать человеческое тело, пусть даже во благо, сегодня обсуждается в научном сообществе: возникает широкое дискуссионное поле под общим названием «биоэтика». В современном мире человек, по мнению П. Тищенко, «обольщен и поработен машиной»<sup>51</sup>. Человек вынужден признать свое несовершенство своего тела по сравнению с телом киборга и пойти на слияние с

<sup>50</sup> Mori M. The Uncanny Valley // Energy, 1970. Vol. 7. №. 4. Pp. 33-35.

<sup>51</sup> Тищенко П.Д. Человек-машина: модель и идея проекции в философии Л. Нуаре / Рабочие тетради по биоэтике. Выпуск 15. Человек-машина. Сб. науч. статей под ред. П. Д. Тищенко. М.: Издательство Московского гуманитарного института, 2013. С. 12.

машиной («РобоКоп», 1987, П. Верховена; «Я, робот», 2004, А. Пройаса; «Хардкор» , 2015, И. Найшуллера).

Кинематограф исследует человека, который открывает свое тело для машины, ее элементов, цифровых технологий и искусственного интеллекта, пытается оценить связанные с этим потери и приобретения, предсказать развитие этого вида конфликта. Как показал анализ фильмов, при создании гибридного героя в его характере, поведении, облике преобладают человеческие черты, которые еще не освоены машиной: разнообразие эмоций, нерациональные привязанности – любовь или дружба, нестандартность мышления, непредсказуемость поступков, чувство юмора. В «сюжете телесности» делается ставка на непредсказуемость человеческих качеств, идет прощупывание предела технического совершенствования тела, определяется граница трансгрессивного перехода, переступив которую человек, возможно, перестает быть человеком.

Подпараграф 1.1.3. – *«Конфликт: человек и цифровое тело»* – сосредоточен на сюжетах, в которых искусственный интеллект пытается подчинить и поглотить человека полностью («Апгрейт», 2018, Л. Уоннелла). Появляется персонаж с качествами цифрового тела («Преимущество Сонни», 2019, Д. Уилсона; «Обитель зла», 2002, П. Андерсона). Конфликт разворачивается не в теле персонажа, а в модифицированном социуме, где все или почти все подчинено цифровым кибернетическим алгоритмам. Отмечается, что в подобном сюжете тело искусственного интеллекта очертить нельзя: оно дискретно и вездесуще, оно явлено там, где присутствуют хоть какие-то элементы цифровой цивилизации. Это урбанистическое тело, тело компьютеризированного мира, где об антропоморфности речи не идет. Форму тела, его конфигурацию диктует само пространство, что позволяет говорить о «теле-пространстве».

Нужно отметить, что если ранее конфликт персонажа с киборгом разрешался в пользу человека, то в более актуальных сюжета исход поединка неизвестен. Нередко в «сюжете телесности» машина одерживает победу над человеком.

В подпараграфе 1.1.4. – «*Конфликт: выбор персонажем-киборгом социального статуса и гендера*» – отмечается появление новой темы в кинематографе – определение статуса совместного существования человека и машины («Люди», 2015-2018, Д. Бракли, С. Винсента; «Страховщик», 2014, Г. Ибаньеса). Кинематограф начинает рассматривать этику взаимоотношений робота и человека, а также сосредотачивается на социальном статусе кибертела и определении его гендерных предпочтений. Появился персонаж-робот, который борется за право проявить свою индивидуальность. Он осознает себя уникальным существом, отторгает человека как опекуна и образец для подражания. Напротив, при решении проблемы гендерного самоопределения робота в сюжете фильма кинематограф остается на консервативных позициях. Если современный человек имеет право выбирать себе гендерный образ, то тело киборга в сюжете фильма пока конструируется по ярко выраженному гендерному образцу – сообщество роботов четко делится на мужчин и женщин, что подчеркнуто телесными формами и социальными ролями.

В параграфе 1.2. – «**Зооморфные трансформации тела персонажа**» – проводится исследование зооморфных телесных конструктов и гибридов, которые являются своеобразной антитезой техноморфным персонажам. В данной части исследования отмечается смена парадигмы: если ранее слияние человека и животного рассматривалось как угроза потери идентичности, напоминая о «звериной сущности человека, с его инстинктами, агрессией и жестокостью»<sup>52</sup>, то в конце XX – начале XXI века герои, способные трансформироваться в зооморфных персонажей, стали восприниматься как персонажи более совершенные. Одной из причин интереса к зооморфной телесности называется все возрастающее движение к эгоцентризму и экосознанию, к отказу от противопоставления человека и природы. Именно с нарастающим

---

<sup>52</sup> Храмова М.Н. Животное и проблема телесности в контексте современного искусства // Обсерватория культуры. 2014. №2. С. 110.

разочарованием в исключительности человека связан невероятный всплеск популярности персонажей с зооморфными чертами и сверхвозможностями животного.

Реабилитация любых проявлений зооморфности происходит и в жанровом кино («Волк», 1994, М. Николса; «Женщина-кошка», 2004, Ж.-К. Комара – Питофа; «Сумерки. Сага. Новолуние», 2009, К. Вейтса), сосредоточенном на трюке превращения, и в кинематографе авторском, который рассматривает проблему кризиса антропоидентичности через героя, находящегося в диалоге со своим телом («Мальчик, который ел птичий корм», 2012, Э. Лигизоса; «Мутон», 2013, Ж. Деру, М. Пистоне; «Лобстер», 2015, Й. Лантимоса). Герой погружен в естественные реакции своего тела, будь то ощущения голода, холода или сексуальное желание, ищет в них основу для выживания в условиях урбанистической цивилизации.

Критика зооморфного гибридного тела осталась лишь в тех сюжетах, которые работают с проблемой биоинженерии и поднимают тему ответственности за эксперименты с телом человека («Химера», 2009, В. Натали).

Параграф 1.3. – **«Сакрализация персонажа»** – делится на четыре подпараграфа, в которых исследуются различные способы манипуляции с телом персонажа, в результате которых его телесный конструкт проходит путь преображения – от профанного состояния к сакральному символу.

В подпараграфе 1.3.1. – *«Сакрализация персонажа через телесные страдания: жертвенный путь»* – анализируются сюжеты, в которых герой осознанно принимает статус жертвы, идет на страдания и муки, принимает неизбежность отчуждения тела и смерть. Принесения тела в жертву – это необходимое условие сохранения целостности души, убеждений, идеалов. В данной части исследования особое внимание уделяется телесной религиозной символике, с которой работает кинематограф в сюжете сакрализации («Молодая гвардия», 1948, С. Герасимова; «Восхождение», 1977, Л. Шепитько).

Подпараграф 1.3.2. – «*Сакрализация тела через ритуал принятия в сакральное сообщество*» – сосредоточен на той разновидности сюжета, в котором герой проходит путь обретения или выявления особых телесных свойств через вступление в сакральное сообщество. Но в данном сюжете персонаж приносит в жертву лишь образ жизни и тело профанное, получая взамен уникальные телесные свойства («Матрица», 1999, бр. Вачовски; «Особо опасен», 2008, Т. Бекмамбетова).

В подпараграфе 1.3.3. – «*Развенчание сакрального тела*» – анализируется «сюжет телесности», который разворачивается как путь десакрализации или развенчания героя. В рамках данной сюжетной стратегии религиозные символы и значимость пути сакрализации иронично переосмысляются и обыгрываются. Герои проходят телесные испытания, часто комичные, ставящие под сомнение значимость жертвы. Однако именно развенчание позволяет персонажам обрести себя в новом качестве, в том числе и телесном («Юрьев день», 2008, К. Серебренникова; «Я тоже хочу», 2012, А. Балабанова).

В подпараграфе 1.3.4. – «*Сюжет сакрализации и развенчания персонажа как замкнутая композиция*» – исследуются авторские приемы в организации динамики телесности в фильмах А. Сокурова «Одинокий голос человека» (1980–1988), «Камень» (1992), «Фауст» (2011). Отмечается, что режиссер работает как с процессом преобразования, так и с обратным движением – развенчанием персонажа. Он создает замкнутую сюжетную композицию, которая передает круговорот жизни и смерти, а процесс приближения к идеалу связывает с неизбежностью его разрушения.

В параграфе 1.4. – «**Тело персонажа как объект воздействия: тело-артефакт**» – анализируется динамика отчуждения тела и его овеществления. Персонаж-субъект через различные манипуляции превращается в вещь, в артефакт, в некий объект, содержащий в себе загадку. Процесс разгадывания загадки и снятия с тела статуса вещи сегодня наиболее широко представлен в таком «сюжете телесности» как триллер («Молчание ягнят», 1991, Д. Демми; «Семь», 1995, Д. Финчера; «Ганнибал», 2013-2015, Б. Фуллера).

В исследовании отмечается важное новшество: в современном триллере тело жертвы преступления, ранее скрытое в сюжете или упоминаемое лишь как элемент детективной завязки, стало открыто предъявляться и работать в сюжете от начала до конца. В результате криминальных манипуляций тело обезличивается, становится вещью или артефактом, элементом игры между преступником и детективом.

В сюжете современного криминального триллера сложился определенный хронотоп, связанный с психологической травмой антагониста – в нем время останавливается, а пространство становится статичным. В этот законсервированный мир персонаж помещает свои жертвы, лишённые жизни, намеренно приведенные в состояние статичного знака или артефакта. Погружение в пространство преступника живого персонажа, будь то свидетель или детектив, всегда связано с риском превратиться в подобный мертвый артефакт.

Отмечается, что в триллере динамика овеществления тела разворачивается на всех слоях телесности: тело жертвы последовательно освобождается от социальных связей, привычной обстановки, обнажается. Важным элементом при формировании конфликтной пары антагонист-протагонист оказывается принцип отзеркаливания, где герои находятся в психологической зависимости друг от друга – их телесная природа также включена в игру на границе жизни и смерти, границе овеществления.

**Глава 2., «Сюжет исчезновения тела персонажа в драматургии фильма»,** состоит из трех параграфов, в которых исследуется динамика исчезновения персонажа и конфликт идентификации героя, делается акцент на позиции видимости телесных границ.

В параграфе 2.1 – **«Исчезновение видимого тела персонажа: человек-невидимка»** – анализируются особенности весьма востребованного в кинематографе концепта «человека-невидимки», который впервые был предложен в литературном первоисточнике – одноименной новелле Г. Уэллса. В исследовании отмечается специфика конфликта: невидимый герой нарушает конвенцию телесного взаимодействия с остальными персонажами, его тело в

восприятию окружающих разрастается до размеров пространства, в котором он находится. Желание локализовать невидимого персонажа, восстановить зрительный контакт с ним, обостряет конфликт, а попытки обнаружить границы его тела приводят к каскаду визуальных трюков «появления» героя с использованием различных вещных покровов на границе тела – грима, бинтов, воды, одежды. Кроме того, человек-невидимка, пережив эйфорию вседозволенности, сталкивается с внутренним конфликтом, в основе которого лежит переживание подлинности существования. Он воспринимает невидимость как наказание. Персонажу удается вернуть статус-кво через телесные страдания, жертву или физическую смерть («Человек-невидимка», 1933, Д. Уэйла; «Женщина-невидимка», 1940, А. Сазерленда; «Невидимка», 2000, П. Верховена).

В параграфе 2.2. – **«Полное исчезновение персонажа: пространство отсутствия»** – исследуется сюжет, работающий с исчезнувшим персонажем. Мир героя воссоздается через анализ и оценку различных предметов, которые формировали его облик, наполняли пространство его жизни. В подобных сюжетах вновь работает концепт «тело-пространство», которое наполняется телесными «отпечатками», вещными следами, оставленными исчезнувшим персонажем.

Чаще всего «сюжет телесности», основанный на динамике полного исчезновения персонажа, развивается по законам криминальной драмы («Леди исчезает», 1938, А. Хичкока), однако с перипетией исчезновения героя работает и авторское кино («Приключение», 1960, М. Антониони и «Нелюбовь», 2017, А. Звягинцева). Авторы данных фильмов проводят исследование межличностных связей, которые не смогли удержать героя от исчезновения.

В параграфе 2.3. – **«Исчезновение тела персонажа как кинометафора»** – исследуется герой, который становится «невидим» именно благодаря психологическому эффекту присвоения, то есть привыкания к объекту. «Сюжет телесности» работает с темой обезличивания человека, с проблемой «размывания» не только телесной формы, но и личностных качеств. Динамику

проявления тела персонажа в подобных сюжетах запускает острый конфликт, прямое физическое противодействие: спонтанный поступок «обнаруживает» героя, делает его видимым для окружающих («Человек, которого не было», 2001, бр. Коэнов; «Голос монстра», 2016, А. Байоны).

**Глава 3., «Сюжет воплощения тела персонажа в драматургии фильма»,** состоит из трех параграфов. В главе рассматривается сюжет воплощения тела персонажа, телесная неполнота которого столь существенна, что можно говорить о бесформенности. Поиск телесной формы побуждает персонажа к активному действию, к определению своего статуса. Персонаж ищет материал для воплощения и выбирает идеал – антропоморфность.

В параграфе 3.1. – **«Телесная неполнота персонажа как источник конфликта: потребность в воплощении»** – исследуется сюжет довоплощения. Персонаж телесно несовершенный атакует целостное тело. Субъект, чаще всего человек, подвергается монструозному преобразованию, разрушению, а конфликт обостряется до крайности, до явной борьбы за выживаемость. Сюжет воплощения с участием монструозного персонажа чаще всего разворачивается по канонам жанра *body horror*, в котором телесная неполнота персонажей обозначена тесными утратами: отсутствие конечностей, кожи, лица, глаз, искажение голоса. По этим признакам в сюжете фильма идет четкое деление – кто свой, кто чужой. Основные перипетии в фильмах *body horror* связаны с борьбой монструозного тела за обладание элементами полноценного тела («Дом странных детей мисс Перегрин», 2016, Т. Бёртона; «Очень странные дела», 2016-2019, бр. Даффер).

Параграф 3.2. – **«Аморфное тело персонажа»** – сосредоточен на анализе динамики телесности аморфных персонажей, телесная неполнота которых представлена наиболее выразительно. Это различные текучие плазмодные сущности, микроскопические тела, слизняки, которые активно используют тело человека для воплощения («Факультет», 1998, Р. Родригеса). При этом зачастую тело аморфное в сюжете фильма преподносится как более совершенное и живучее, а склонность к трансгрессии трактуется как преимущество. Нужно

отметить, что трансгрессивные свойства аморфного тела позволяют размывать границы пространства. Такой персонаж, как вирусное, «эпидемическое тело», аморфное по своей сути, создает «пространство эпидемии», границы которого невозможно определить и локализовать («Эпидемия», 1995, В. Петерсена).

В параграфе сравнивается интерес к аморфному телу со стороны кинематографа и арт-практик. Примечательно, что перформативное искусство и фильмы в жанре *body horror*, активно работающие с аморфными персонажами, набирали популярность параллельно. Они в равной степени задействуют в сюжете своих произведений такие свойства тела, как текучесть, вязкость, морфическая неопределенность, что опять же позволяет размышлять о проблемах антропоцентризма («Кремастер», 1994-2002, М. Барни).

В параграфе 3.3. – **«Тело персонажа как объект постмодернистской игры: формы гротеска»** – анализируются приемы работы с сюжетом режиссера П. Соррентино, который организует процесс воплощения персонажа через особую форму гротескной трансгрессии – она основан на интеллектуальной игре с цитатами из истории кинематографа, живописи, искусства перформанса. В таких фильмах П. Соррентино как: «Великая красота» (2013), «Молодость» (2015), «Молодой папа» (2016) трансгрессия происходит в двух плоскостях – прошлого и настоящего, а восприятие телесности персонажа в значительной степени зависит от сюжетного содержания цитаты. Гротескная форма возникает не только потому, что режиссер размышляет об энтропии через телесные ощущения персонажей, но еще и потому, что герои настоящего несут в себе информацию о героях фильмов Ф. Феллини, таких как: «Сладкая жизнь» (1960), «Джульетта и духи» (1965), «Рим» (1972), «Джинджер и Фред» (1986).

Можно сделать вывод, что режиссер П. Соррентино при формировании гротескных телесных образов выработал свой авторский, но отнюдь не герметичный стиль, в основе которого лежит ироничное переосмысление известных кинематографических образов. Для цитат режиссер использует весь творческий инструментарий своих предшественников.

В **Заключении** обобщены результаты проведенного исследования, намечены перспективы дальнейшей работы с темой динамики телесности в сюжете кинематографического произведения. Исследовательская работа выявила мощный сюжетобразующий потенциал динамики телесности в произведениях кинематографа. Результаты исследовательской работы базируются на решении поставленных в диссертации задач, что позволяет сделать теоретические выводы о специфике «сюжета телесности» и сформулировать практические предложения, дополняющие инструментарий драматургии кино.

Результаты исследовательской работы:

1. В диссертации прослежена история появления и бытования сюжетов, основанных на телесных трансформациях и превращениях, выявлена взаимосвязь сюжетов телесности с культурными традициями – мифологией, литературой, научной мыслью, актуальным искусством, в частности, с перформативными практиками. Удалось определить, что «сюжет телесности» позволяет уже сложившиеся в мифологии, в литературе и искусстве телесные конструкты привнести в кинематограф, в котором архаичные сюжеты заново переосмысляются, мифологические персонажи актуализируются.

2. В исследовательской работе проанализированы как уже устоявшиеся, так и наиболее актуальные варианты «сюжетов телесности» в произведениях кинематографа, проведена их систематизация и разделение на три условные группы. Каждая из групп последовательно представлена в трех главах исследования. В первой группе сюжетов представлена динамика совершенствования и преображения: персонаж ведет борьбу с телесной неполнотой при помощи совершенствования тела, приближаясь к техноморфному, зооморфному, сакральному идеалу, либо же тело превращается в вещный объект или артефакт. Во второй и третьей группе сюжетов преобладает динамика сохранения тела, персонажи борются за выживаемость, вступая в активное взаимодействие с антагонистическими силами. Во второй группе сюжетов (динамика исчезновения) противоборство идет на границе восприятия.

В третьей группе сюжетов (динамика воплощения) тело персонажа превращается в источник жизни для антагониста.

Каждый вид динамики телесности рассматривается в диссертации отдельно и в определенной последовательности – от процесса созидания тела персонажа через овеществление тела к его распаду.

3. В диссертации удалось определить характеристики персонажа и специфику конфликта, присущие «сюжету телесности». Персонаж «сюжета телесности» переживает конфликт неприятия собственного тела, переживает несовершенство тела, телесную неполноту, слабость и уязвимость, которые подталкивают к преобразованиям собственного тела. «Предметом борьбы», «полем битвы» оказывается целостность тела персонажа и его телесного мира.

Исследование также определило, что мотивировки персонажей в «сюжете телесности» связаны с поисками формы тела, с риском его отчуждения, с необходимостью соответствовать телесно тем обстоятельствам, в которые герой погружен. Сюжетные перипетии испытывают телесную целостность героя, он либо приобретает, либо теряет важнейшие для жизни телесные качества.

4. Исследование показало, что для многих «сюжетов телесности» (цифровое тело, невидимое или исчезающее тело, эпидемическое и аморфное тело) характерна особая организация пространства, которую можно назвать «тело-пространство». Концепт «тело-пространство» активно работает с границами телесности и напрямую связан с телесной трансгрессией. Тело трансгрессивное принимает форму того пространства, в которое оказывается погружено в момент кризиса. «Тело-пространство» вынуждает других персонажей к активному противодействию и локализации телесных границ.

5. «Сюжет телесности» расширил канон детектива, в котором ранее позиция тела жертвы была незначительна, и трансформировал жанр криминального триллера, работающего с динамикой отчуждения тела жертвы, с изменением его статуса – переходом из субъекта в объект. Современный триллер работает с телом, как с загадкой, артефактом, вокруг которого разворачивается сюжет. Через

манипуляции с телом жертвы выстраивается конфликт антагониста и протагониста, проявляются их мотивировки и цели. Манипуляции с телом жертвы, включение его в сюжет, позволили создать новые поджанры в кино: полицейский процедурал и судебно-медицинский фильм-расследование.

Нужно отметить, что, отчасти за рамками данной диссертации остался такой восприимчивый к трансгрессии тела и причудливым телесным конструктам вид киноискусства, как анимация. В исследовании анализируется ряд анимационных фильмов, но нужно признать, что анимация предлагает более обширный материал для оценки концепта «сюжета телесности». За пределами исследования остался такой мало изученный вид визуальности, как компьютерные игры. Индустрия компьютерных игр все чаще привлекает к работе драматургов, сюжеты игр и концепция персонажей усложняются, а, следовательно, видеоигры требуют пристального внимания и дальнейшего детального анализа.

Исследование показало, что «сюжет телесности» сегодня широко представлен в кинематографе и интерес к динамике телесности только возрастает. Современные технологии в кино подпитывают интерес к проблематике трансформации тела. Драматургия кино сосредоточена на актуализации телесных переживаний человека, пытается спрогнозировать позицию человека в мире будущего, используя весь свой инструментарий.

**Публикации по теме диссертации в научных рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ (общий объем публикаций – 1,5 а.л.):**

1. Козлова С.С. Динамика телесности и статичные модели пространства в драматургии триллера // Вестник ВГИК. 2017. № 1(31). С. 50 – 59. 0,5 а. л.

2. Козлова С.С. Традиции гротескной телесности в итальянском кинематографе: «диалог» Паоло Соррентино и Федерико Феллини // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 4. С. 195 – 207. 0,5 а. л.

3. Козлова С.С. Конфликт искусственного и живого тела в кинематографе: мотив страха и его преодоление // Вестник ВГИК. 2020. № 2(44). С. 73 – 83. 0,5 а. л.