

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО СОВЕТА Д 210.014.01,
СОЗДАННОГО НА БАЗЕ ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
БЮДЖЕТНОГО НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО УЧРЕЖДЕНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ»
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ,
ПО ДИССЕРТАЦИИ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ
ДОКТОРА НАУК

аттестационное дело № _____

решение диссертационного совета от 21.09.2022 № 1

О присуждении Колотаеву Владимиру Алексеевичу, гражданину
Российской Федерации, ученой степени доктора искусствоведения.

Диссертация «Репрезентация моделей идентичности в структуре драматургического конфликта в игровом кино XX-XXI веков» по специальности 17.00.09 – теория и история искусства принята к защите 15.06.2022, протокол № 6/02 диссертационным советом Д 210.014.01 на базе Российского института истории искусств Министерства культуры Российской Федерации, адрес: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5. Приказ Рособнадзора о создании диссертационного совета № 105/нк от 11.04.2012 года.

Соискатель Колотаев Владимир Алексеевич, 13 апреля 1963 года рождения. Диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 01.01.02 – Русская литература XX века «Мифологические модели мышления в творчестве Андрея Платонова» защитил в 1993 году в диссертационном совете, созданном на базе Московского государственного педагогического университета им. В.И. Ленина. Диссертацию на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 01.01.02 – Русская литература XX века «Мотивы деструкции в русской литературе XX века» защитил в 1998 году в диссертационном совете, созданном на базе Московского государственного педагогического университета им. В.И. Ленина. Работает деканом факультета истории искусства и заведующим кафедрой кино и современного искусства

федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ) Минобрнауки России. Диссертация выполнена на кафедре кино и современного искусства факультета истории искусства ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» Минобрнауки России.

Официальные оппоненты:

Цыркун Нина Александровна, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, редактор журнала «Искусство кино», преподаватель Московской школы кино в Universal University, член СК РФ;

Бугаева Любовь Дмитриевна, доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»;

Виноградов Владимир Вячеславович, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры киноведения, заместитель директора-начальник аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова» (ВГИК)

дали **положительные** отзывы на диссертацию.

Ведущая организация Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания» (г. Москва) в своем положительном отзыве, подписанном доктором культурологии, заведующей отделом художественных проблем массмедиа Екатериной Викторовной Сальниковой и утвержденным директором, доктором искусствоведения, профессором Наталией Владимировной Сиповской, указала, что «диссертационное исследование представляется чрезвычайно актуальным, так как оно направлено на выявление взаимосвязей идентичности киногероя и структуры драматургического конфликта, на раскрытие типологических особенностей драматургического конфликта игрового кино и зависимости структуры конфликта от стадий идентичности героя. Исследование представляется актуальным еще и с позиций социальной значимости проблем идентичности,

воссоздаваемых на экране средствами кинообразности <...> Изучение закономерностей репрезентации различных состояний идентичности героев в изобразительных структурах игрового кино позволяет осмыслять и корректировать негативные явления и развивать продуктивные тенденции как в создании отдельных образов, так и в целостных моделях сюжетов и конфликтов, как в самоощущении отдельного индивида, так и в общей психологии коммуникаций, поскольку драматургия оперирует рядом принципов, работающих и в пространстве модерации социальных взаимоотношений».

Соискатель имеет 38 опубликованных работ, в том числе по теме диссертации опубликовано 38 работ, из них в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России, опубликовано 15 статей.

В статье «Створки бытия» (Искусство кино. – 2001. – № 4. – С. 99–111. (0,3 а.л.)) выявляется роль отеческой фигуры в процессе формирования идентичности сына в фильме Питера Гринуэя «8½ женщин» и показывается как интерстекстуальный диалог с режиссером-предшественником (Федерико Феллини) позволяет формировать самому автору фильма собственный стиль и структуру фильма за счет отождествления с духовным отцом, режиссером-предшественником.

Статья «Искусство кино в системе построения стадийной модели идентичности» (Вестник ВГИКа. – 2010. – № 5. – С. 6–28. (0,5 а.л.)) посвящена описанию процессов формирования стадийной модели идентичности в художественном пространстве киноискусства. Показано, что кино обладает моделирующей функцией, способностью создавать новые типы идентичности, влиять на процессы становления личности и видоизменять социальные отношения.

В статье «Формирование коллективной идентичности и мифы советского кино» (Вестник РГГУ. Серия: Культурология. Искусствоведение. Музеология. – 2011. – № 17 (79)/11. – С. 229–240. (0,5 а.л.)) описывается история формирования коллективной идентичности, сопоставляется этот процесс с начальным этапом развития советского киноискусства.

В статье «Смещенная агрессия в современном российском кинематографе» (Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. – 2014. – № 14 (136). – С. 119–125. (0,5 а.л.)) анализируется фильм Бориса Хлебникова «Долгая счастливая жизнь» и раскрываются противоречия в репрезентации агрессии в современном российском кинематографе. Показ повседневной жизни в этом фильме деформирует и язык рефлексии, и категории мышления героев оказываются категориями репрезентации опыта, сводящегося к серии ложных отождествлений с идеализированными образами и последующим отказом от них.

В статье «Фантом устойчивой идентичности» (Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2015. – № 4. – С. 18–28. (0,5 а.л.)) раскрывается содержание фильма Н. Кудряшовой «Пионеры героя» как череда неуспешных попыток персонажей выстроить свою идентичность за счет отождествления с предложенными образами советской культуры, составляющими идеологическую основу советского общества.

В статье «Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева "Нелюбовь"» как среда формирования идентичности» (Артикульт. – 2017. – № 4(28). – С. 83–94. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-28-4-2017/index.php> – Дата публикации: 23 декабря 2017. (0,3 а.л.)) рассматривается художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь», внутри которого поведенческие стратегии героев определяются в соответствии с моделями стадийного развития идентичности: репродуктивной, продуктивной и метапродуктивной.

Статьи «Проблематизация феномена киноидентичности в междисциплинарных киноисследованиях» (Артикульт. – 2019. – № 4(36). – С. 82–93. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-36-4-2019/articult-36-4-2019-kolotaev-markov.php> – Дата публикации: 18 декабря 2019. (0,3 а.л.)) и «Проблематизация феномена киноидентичности в исследованиях киноискусства» (Артикульт. – 2019. – № 3(35). – С. 130–145. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-35-3-2019/articult-35-3-2019-kolotaev-markov.php> – Дата публикации: 20 октября 2019. (0,3 а.л.)) посвящены изучению работ об идентичности в киноискусстве. Сравнительный анализ показал, что в работах

идентичность трактуется как определенный момент самоопределения и как основа для дальнейшей самоидентификации.

Статья «Функции проективной идентификации в киноискусстве» (Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. – 2019. – № 3(17). – С. 131–143. (0,5 а.л.)) развивает понятие «проективной идентификации» в рамках современных теорий идентификации применительно к анализу современного кинематографа. Доказывается, что кинематограф в поисках сюжетов обращается к сказочным и архетипическим моделям, усиливающим проекцию героя, отождествление его с ролевой моделью.

В статье «Драматургия нулевой идентичности: феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве» (Артикульт. – 2020. – № 4(40). – С. 138–151. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-40-4-2020/articult-40-4-2020-kolotaev.php> – Дата публикации: 28 апреля 2020. (1 а.л.)) рассматривается феномен отечественной кинодраматургии, выражающийся в нарушении традиционных принципов развития действия. В сценарной структуре фильмов о «лишнем человеке», появившихся в эпоху позднего застоя конца 1970-х - середины 1980-х гг., отсутствует привычный набор элементов пути героя, совершаемых им действий или, по В.Я. Проппу, функций, открывающих перед ним возможность, пройдя испытания, качественно измениться.

В работе «"Ложный вызов"» идентичность и драматургический конфликт в фильме Френка Перри «Пловец» (Артикульт. – 2020. – № 2(38). – С. 97–107. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-38-2-2020/articult-38-2-2020-kolotaev.php>. – Дата публикации: 25 марта 2020. (1,5 а.л.)) рассматривается структура драматургического конфликта фильма Фрэнка Перри «Пловец» (1968), в основе которой лежит композиционный элемент, феномен «ложного зова», понимаемый как результат нерешенности проблем идентичности главного героя. Путь героя открывает возможности как для продуктивного движения к построению идентичности, так и для разрушения себя.

В статье «Драматургия метапродуктивной идентичности в киноискусстве» (Временник Зубовского института. – 2021. – № 3 (34). – С. 98–114. (1 а.л.)) описываются механизмы драматургического конфликта,

отражающего внутриличностные изменения героя, соответствующие тому, на какой стадии развития идентичности он находится. Носитель протоидентичности, репродуктивной или продуктивной идентичности при разрешении кризиса опирается на внешние силы и в результате либо не меняется, либо регрессирует. Достигая уровня метапродуктивной идентичности, герой действует, полагаясь на внутренние ресурсы, осознанно выбирая путь, перестраивая идентичность в соответствии с собственным видением цели и способностью ее реализовать.

В статье «О двух взглядах на структуру драматургического конфликта: от эстетики Гегеля к идентичности формалистов (Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2022. – № 2. – С. 42–45. (0,06 а.л.)) показано, как под влиянием эстетических и феноменологических представлений Гегеля происходило осмысление природы драматургического конфликта в отечественном гуманитарном знании. Конфликт в русле классических представлений понимается как необходимое условие сохранения композиционного единства произведения и развития действия, приводящее к итоговому равновесному состоянию всех его элементов. Несколько иное понимание конфликта формируется В.Б. Шкловским, который развивал идеи гегельянства, опираясь на «Феноменологию духа» и показывая, что конфликт запускает механизм остранения, в результате чего происходит смена идентичности.

Специфика драматургического конфликта, раскрываемая в структуре действий героя фильма, изучается в статье: «Драматургический конфликт: внутреннее противоречие как проекция действия в игровом кино» (Артикульт. 2022. №1(45). С. 68-74. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-45-1-2022/articult-45-1-2022-kolotaev.php> – Дата публикации: 19 мая 2022. (0,5 а.л.)). Показывается как состояние идентичности и то, на какой стадии развития идентичности находится герой, влияет на траекторию пути героя, на характер его поступков.

В статье «Путь героя, идентичность и стадии жизненного цикла в киноискусстве» (Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 43. – С. 75–87. URL: http://journals.tsu.ru/culture/&journal_page=archive&id=2148&article_id=48317 –

Дата публикации: 13 сентября 2021. (0,5 а.л.) исследуется, как драматургия фильма, структурные элементы композиционного набора этапов пути героя, переход к новым состояниям через прохождение испытаний и обретение знаний соответствуют стадиям формирования эго-идентичности, отражающим способность личности преодолевать проблемы за счет преобразования себя в процессе взаимодействия с социальными категориями.

Другие публикации представлены следующими монографиями: «Экранная репрезентация моделей идентичности в советском киноискусстве / В.А. Колотаев (Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу : коллективная монография / [авт. коллектив: Черный В. Д., Марков А. В., Колотаев В. А., Добрицына И. А., Штейн С. Ю. Черный В. Д. ; ред. Марков А. В.]; Изд-во Российского государственного гуманитарного ун-та – Москва: Российский государственный гуманитарный ун-т, 2019. – С. 67–132. (6 а.л.); «Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни» (Гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2010. – 316 с. (10 а.л.)); «Взгляд на постмодернизм сквозь призму стадиальной системы культурной идентичности» (Постмодернизм: взгляд из XXI века. / [авт. коллектив: Акатова А. А. и др. ; отв. ред. : Осипова Н. О.] ; Московский гуманитарный ун-т, Вятский гос. гуманитарный ун-т. – Москва : Изд-во Московского гуманитарного ун-та ; Киров : Изд-во Вятского гос. гуманитарного ун-та, 2009. – С. 18–51. (4 а.л.)); «Под покровом взгляда: Офтальмологическая поэтика кино и литературы» (Москва : Аграф, 2003. – 476 с. (Серия "Кабинет визуальной антропологии"); (10 а.л.)), а также в статьях по теме диссертации, опубликованных в научных сборниках, в выступлениях на конференциях.

На автореферат диссертации поступило пять **положительных** отзывов.

1. В отзыве Николая Андреевича Хренова, доктора философских наук, профессора, главного научного сотрудника Сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, отмечается, что соискателем была «поставлена и решена важная для теоретической разработки проблемы конфликтообразования задача использования историко-

генетической теории происхождения постоянных элементов волшебной сказки В. Я. Проппа и мифофольклорной поэтики для актуализации данной модели в теории драматургического конфликта игрового кино. Драматургический конфликт и этапы путешествия героя в пространстве фильма понимаются автором как модель обряда инициации и отражают процесс обретения или утраты (смены) идентичности через ритмически заданную череду испытаний, ухода-отдаления, временного умирания, воскрешения в новом качестве, обновления и возвращения». «Достоверность и степень разработанности проблемы подтверждается объемом апробации результатов исследования: результаты и выводы, полученные в процессе диссертационного исследования, достигнуты автором лично на основе анализа большого массива фильмов и исследований, посвященных проблемам отражения различных состояний идентичности в структуре драматургического конфликта, а также за счет междисциплинарного подхода к решению поставленных исследовательских задач, который позволил создать стадиальную модель развития идентичности, воспроизводимую в художественном пространстве киноискусства и определяющую типологию драматургического конфликта». Отзыв вопросов и замечаний не содержит.

2. В отзыве Валерия Ивановича Фомина, доктора искусствоведения, профессора, члена Союза кинематографистов РФ, показано, что «важным для формирования современной теории искусства является разработка диссертантом закономерностей репрезентации различных состояний идентичности в структуре драматургического конфликта, что имеет чрезвычайную актуальность в силу того, что процессы визуализации приобрели глобальный характер и от знания их природы зависит способность общества поддерживать продуктивные явления и активно противодействовать разрушительным». Подчеркивается, что «структура диссертации отличается четкостью и последовательностью изложения. Научная база, объем материала исследования является основой для подтверждения теоретических положений». Отзыв вопросов и замечаний не содержит.

3. Людмила Борисовна Клоева, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИКа, в своем отзыве обращает внимание на

«комплексно проработанную в диссертации проблему идентичности, реализуемую в структуре фильма как основы формирования драматургического конфликта, что подтверждает новизну и практическую значимость работы. Автор исследования говорит о том, что, попадая в ситуацию драматургического конфликта, тотальной угрозы жизненным ресурсам, герой оказывается перед необходимостью преодолеть коллизию и раскрыть свое настоящее, пребывающее в глубинах психики «Я», ядро, скрывающееся за слоями социальной личности. Благодаря встрече с «дарителем» в определенной точке пути и предварительной проверке запускается процедура «индивидуации», по К.-Г. Юнгу, открытие и самостоятельная сборка героем своей личности, ее проявление в поступках как главной цели путешествия, воспринимаемой как нечто сакральное, часто связанное с обретением сверхспособностей, невероятной харизмы, обеспечивающей успех и самоутверждение в после прохождения инициации». Отзыв вопросов и замечаний не содержит.

4. В отзыве Яны Всеволодовны Погребной, доктора филологических наук, профессора кафедры русской и мировой литературы и технологий обучения Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ставропольский государственный педагогический институт», отмечается, что «научная новизна исследования определена исследователем многоаспектно, но особенно значимым, на наш взгляд, выступает, определение структуры идентичности, «включающей в себя протоидентичность, репродуктивную, продуктивную, метапродуктивную стадии», а также «выявление взаимозависимости между типами идентичности и структурой драматургического конфликта». Отзыв вопросов и замечаний не содержит.

5. В отзыве Романа Максовича Перельштейна, доктора искусствоведения, доцента кафедры драматургии кино ВГИКа, подчеркивается, что «... диссертанту удалось установить прямые взаимосвязи между стадиями развития целостности и спецификой драматургического конфликта. Обретение героем самости или подлинной идентичности составляет суть духовного путешествия... Автор проделывает огромную и

очень важную работу по аккумуляции и бережному собиранию тех смыслов, которые кажутся рассеянными, в силу зачастую узкой специфики теоретических исследований подобного рода».

В отзыве содержатся следующие вопросы:

1. «Насколько правомерно объединение методологии В.Я. Проппа и Д. Кэмпбелла, ведь первый выявляет композиционно-смысловую структуру волшебной сказки, а второй – мифа».

2. «... В основе структуры пути героя волшебных сказок и мифов лежит обряд инициации, однако было бы интересно обнаружить не только общие черты, которые очевидны, но и те различия, которые не позволяют, например, идеально совместить этапы и стадии путешествия героя по Кэмпбеллу с пропповскими функциями волшебной сказки, в которой тщательнейшим образом описывается завязочная часть и гораздо меньше внимания уделено кульминационной интриге».

Выбор официальных оппонентов и ведущей организации обоснован тем, что они являются авторитетными специалистами в области теории и истории киноискусства, имеют высочайшую квалификацию для экспертной оценки представленной диссертационной работы.

Диссертационный совет отмечает, что на основании выполненных соискателем исследований:

Разработана научная концепция, позволяющая выявить качественно новые закономерности формирования идентичности в структуре художественных средств кинодраматургии, что представляется продуктивным для теории и практики киноискусства и других сфер гуманитарных наук,

Предложена оригинальная научная гипотеза, согласно которой типы идентичности киногероя, включающие в себя протоидентичность, репродуктивную, продуктивную, метапродуктивную идентичность, воспроизводимые художественными средствами киноискусства, соответствуют доминирующим типам культуры, определяют характер драматургического конфликта и задают арку характера главного героя,

Доказано наличие взаимозависимости между содержанием драматургического конфликта и смысловым наполнением композиционных

элементов пути героя , определяемой уровнем развития его идентичности, влияющим на способность преодолевать испытания, опираясь либо на внешние силы, либо за счет изменения себя,

Введен новый подход к изучению моделирующей функции киноискусства, отражающий как план содержания фабульных элементов пути героя, так и исторические закономерности развития визуальной культуры, находящие отражение в структуре драматургического конфликта.

Теоретическая значимость исследования обоснована тем, что:

доказана эффективность предложенной автором методологии исследования типов драматургического конфликта, вносящей вклад в расширение представлений в изучаемое явление,

применительно к проблематике диссертации результативно использован междисциплинарный подход, актуализирующий базовые методы фольклористики и структурной антропологии в искусствоведческих исследованиях,

раскрыты существенные проявления историко-генетической теории возникновения композиционных элементов повествовательных структур из обрядов перехода в фильмическом действии,

изучены связи обрядов инициации, лежащих в основе повествовательной структуры фильмов игрового кино, с процессами обретения идентичности, определяющими семантическую составляющую драматургического конфликта.

Проведена модернизация терминологического аппарата, применяемого к описанию внутренних состояний героя игрового кино, его эволюции и структуры драматургического конфликта в системе киноповествования.

Значение полученных соискателем результатов исследования для практики подтверждается тем, что:

разработана и внедрена в исследовательские практики структур киноповествования и драматургического конфликта культурно-историческая модель формирования идентичности, позволяющая учитывать зависимость траектории пути героя от состояния его идентичности,

определены пределы и перспективы применения культурно-

исторической модели стадийного развития идентичности к изучению художественного пространства игрового кино,

создана модель эффективного применения знаний для анализа явлений, связанных с историей возникновения стилей и направлений в киноискусстве, апробированная в лекционных курсах, семинарских и практических занятиях,

выявлены возможности применения стадийной модели идентичности при разработке характера героя фильма практикующими сценаристами,

раскрыта возможность выявлять генезис структуры драматургического конфликта на основе установленной связи элементов композиции киноповествования с архаическим обрядом инициации, выполняющим функцию предоставления посвящаемому соответствующего положения в группе.

Оценка достоверности результатов исследования выявила:

теория логически построена на проверенных данных и согласуется с опубликованными результатами исследования по теме диссертации,

идея базируется на анализе практики построения типологии драматургического конфликта в контексте развития действия в игровом кино,

использовано сравнение авторских данных и данных, полученных ранее по рассматриваемой тематике,

установлено качественное совпадение авторских результатов с результатами, представленными в независимых источниках по данной тематике,

Использованы современные методология и терминология.

Личный вклад соискателя состоит в выполнении им всех этапов научного исследования, в непосредственном участии соискателя в получении исходных данных; результаты и выводы, полученные в процессе диссертационного исследования, достигнуты автором лично на основе анализа большого массива фильмов и исследований, посвященных проблемам отражения кризисных состояний идентичности в структуре драматургического конфликта, а также за счет междисциплинарного подхода к решению поставленных исследовательских задач, что позволило создать

оригинальную модель развития идентичности, воспроизводимую в художественном пространстве киноискусства и определяющую типологию конфликта в структуре киноповествования.

Высокая степень достоверности представленных выводов подтверждается многолетним практическим опытом автора как вузовского преподавателя и как исследователя, предлагающего научной общественности к широкому обсуждению результаты своего труда в выступлениях на научных конференциях и в публикациях.

В ходе защиты были высказаны следующие критические замечания:

В отзыве ведущей организации были отмечены некоторые моменты.

1. При описании драматургического конфликта, вызванного кризисными переживаниями негативной идентичности в фильмах Чарли Чаплина, соискатель показывает, что характерная структура фильма обусловлена тем, что герой находится на продуктивной стадии развития идентичности, которая в ситуации кризиса не преодолевается им и не оставляет ему возможности избегать неадаптивного поведения. Однако такая модель поведения может объясняться лишь выбором стилизованного приема, заимствованного Чаплиным из комедии положений. То же самое касается и героя фильма Григория Александрова «Веселые ребята», который, как и герой Чаплина, оказывается в случайных ситуациях, обусловленных эксцентрикой роли и жанровой условностью, а не идентичностью.

2. На с. 65 указывается, что «в эстетике на стыке гегельянства и фрейдизма М. М. Бахтин развивает идеи внутренней формы произведения как диалогического взаимодействия множества, зачастую непримиримых, конфликтующих между собой голосов». Это не вполне точно, учитывая, что для Бахтина внутренняя форма произведения не существовала замкнуто, она не была, строго говоря, эффектом диалогического взаимодействия. Наоборот, она была моментом этого диалога, моментом обнаружения этого диалога. Поэтому лучше было бы перед словом «диалогического» поставить слово «момента». Также следовало бы указать, откуда произошел термин «внутренняя форма» и как он был проблематизирован в споре Бахтина с формалистами.

3. На с. 83 классическая драматическая композиция (завязка – кульминация – развязка) названа «трехактной». Это может смутить читателя, учитывая, что слово «акт» имеет различные значения, от подразделения пьесы на эпизоды (пятиактная пьеса) до общего значения действия, когда вся пьеса будет одним «актом» и одним «жестом». Лучше было бы применить нейтральный термин «трехчастная», который не вызовет вопросов, так как будет соотноситься с основными положениями театроведения. Также само оперирование пониманием классической композиции как трехчастной несколько спорно, так как наиболее классический вариант в его современном понимании практиками драматургии театра и кино фактически непременно включает еще и экспозицию, без которой будет не ясна и не сможет быть адекватно воспринята аудиторией завязка, все дальнейшее действие и сами истоки конфликтной ситуации (в том, как они подаются авторами произведения). То, насколько важна именно экспозиция для построения образа героя и его верного прочтения реципиентом, разбирала еще Л.Я. Гинзбург в своей книге «О литературном герое» (Л.: Советский писатель, 1979).

4. На с. 104 употреблен термин «ресурсы» как необходимый для понимания кинематографического конфликта в сравнении с театральным. При этом не объясняется, идет ли речь о психологических ресурсах, о возможности героя реализовать себя, или об эстетических ресурсах, достаточных для того, чтобы создать полноценный образ героя. Хотя далее в целом объясняется, как именно устроена система распределения ресурсов при выстраивании характеров в кинематографе, желательно было бы объяснить этот термин с самого начала.

5. На с. 149 термин «языковая категория» употреблен в более общем смысле категорий логических, то есть тех формулировок или образов, которые позволяют осуществить завершенное суждение. Просто иногда «языковыми категориями» называют грамматические категории (например, «часть речи», «изменяемость слова»), поэтому здесь правильно было бы говорить «логико-языковая категория», или «категория языкового опыта», чтобы объяснить, как

соотносится речь киногероя и различные способы его самопрезентации с выявлением текущего состояния идентичности.

6. Наконец, в работе широко используется взятый из психологии личности термин «новообразование», при этом не дается его определения, которое бы позволило убедиться в его уместности в искусствоведческих исследованиях кинематографа. Следовало бы дать такое определение, чтобы было понятно, что речь идет не только о моменте внутреннего конфликта, но и об определенных структурах жизни психики, непременно получающих внешнее выражение. Это было бы еще одним доказательством главной мысли исследователя, что внутри фильма могут быть носители разных стадий идентичности, чем фильм и отличается от спектакля (или – чем игровое кино отличается от театра), где драматургия характеров может подразумевать незрелость и зрелость, цельность и раздвоенность, но не те выраженные стадии развития идентичности, которые мы видим в кинематографе. Ведь кинематограф, в отличие от драматического театра, не препарировывает характер, выявляя, где конфликт обнажает стоящую за характером личность человека, а выявляет возможности человека социального оказаться внутри ряда непредсказуемых ситуаций, не оставляя той социальной вовлеченности в многообразную коммуникацию, которую может передать только экран. Данное положение является весьма глубоким и точным выявлением различий драматургии театра и кино. Однако следовало бы сделать оговорку о том, что речь идет о двух характерных типах построения развития коммуникации и конфликта, но не о каноне. Обозначенные характерные для театра и для кино типы, или модели не отрицают возможности их применения за пределами того вида искусства, в котором они изначально возникли и доминируют. Неслучайно в кино экранизируются многие пьесы, изначально предназначенные для театра (в том числе драматургия Шекспира, Лопе де Веги, Мольера, Ибсена, Чехова, Горького и пр.), а театр, в особенности современный, все активнее обращается к литературным произведениям, идеально подходящим для кинематографа (например, «Приключения кролика Эдварда» Кейт ДиКамилло, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Цветы для Элджернона» Дэниэла Киза и др.). Поэтому фильм в своем паттерне проблем

идентичности может быть в известной мере «театрален», а спектакль – «кинематографичен». (Собственно, это уточнение в продолжение мысли автора диссертации, а не замечание как таковое.)

В отзыве первого оппонента, доктора искусствоведения Н.А. Цыркун, содержатся следующие вопросы:

1. Что касается отдельных замечаний, то, может быть, обзорная часть работы излишне подробно описывает достижения отечественных и зарубежных исследователей киноидентичности и могла бы быть более компактной. Некоторые примеры работы оригинальной модели идентичности для большей наглядности и фундирования созданной автором теории необходимо было бы дополнить материалом из уже опубликованных им статей и монографий, а также привлечения таких важных фильмов, как, например, «Счастливые дни» (1991) Алексея Балабанова, ярко характеризующего ощущение утраты идентичности россиянами в 1990-х годах. Кроме того, требует большей аргументации взятое за основу положение В.Я. Проппа относительно того, что обряд инициации лежит в основе всех повествовательных структур, включая сценарии игрового кино, и является институтом наделения идентичности. Это важно тем более потому, что до сих пор не выработано общего мнения относительно идей В.Я. Проппа, изложенных им в «Исторических корнях волшебной сказки».

В отзыве второго оппонента, доктора филологических наук Л.Д. Бугаевой, содержатся следующие замечания:

1. В.А. Колотаев правомерно ссылается на труды В.Я. Проппа, В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, О. Фрейденберг, Е. Мелетинского, Ю. Лотмана, Ж. Делеза, Ж. Бодрийяра и многих других. Учет научных данных дает соискателю возможность аргументировано выстроить доказательную базу, объективно раскрыть сущность вопроса репрезентация моделей идентичности в структуре драматургического конфликта игрового кино. Но в стороне остается концепция ритуала В. Тернера, которого соискатель лишь бегло упоминает. Обратившись к обрядам инициации, Владимир Алексеевич не замечает четырехфазовую модель социальной драмы Тернера и его определение ритуала, как представляется, актуальные для данного

исследования. Кроме того, выстраивая модели идентичности, соискатель явно не учитывает проведенное Тернером различие между ритуалами жизненных переломов (*life-crisis rituals*) и ритуалами бедствия (*rituals of affliction*). Упущение из вида идей Тернера, особенно позднего, тем более досадно, что они позволяют не только поместить обрядовую деятельность в контекст современной культуры, но и рассматривать тексты, в том числе кинотексты, как матрицы человеческого опыта, напрямую связанные с проблемой идентичности.

2. В.А. Колотаев также упускает из вида, что сюжет инициации возникает не только в ситуациях жизненного кризиса, когда имеет место конфликт, представляющий для героя непосредственную угрозу, но и в ситуациях нехватки, понимаемой достаточно широко. Добавим, что хотя обряд инициации и предполагает трансформацию субъекта, то есть смену идентичности, этой трансформации может быть подвержен как центральный герой, так и окружающие его персонажи. В этом случае кризисное событие в жизни героя может оказаться ключевым для определения идентичности не его самого, а его окружения. Например, ампутация одной или обеих конечностей вызывает определенные изменения в сознании и в поведении и самого ампуганта, и окружающих его людей. Осознание отсутствия или нехватки становится актом трансгрессии. Так, в частности, в американском фильме «Лучшие годы нашей жизни» (1946) в обряд перехода включается не сам ампугант, безрукий молодой моряк, которого сыграл непрофессиональный актер, ветеран Второй мировой войны, действительно потерявший кисти обеих рук, но окружающие его люди. Аналогичный пример имеет место в фильме «Военный ныряльщик» (2000), где обряд перехода также осуществляется не в сознании ампуганта, а в сознании его бывшего учителя, который из скандального опустившегося эгоиста и пьяницы превращается в дисциплинированного, подтянутого, трезвого и заботливого преподавателя.

3. Соискатель не проводит четкого различия между мифом и сказкой, хотя в работах Ю.М. Лотмана, на которого ориентируется Владимир Алексеевич, данное различие проводится (см. Лотман Ю.М. «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия»).

4. В.А. Колотаев затрагивает проблему зрительского восприятия, однако не учитывает сложный характер зрительской эмоциональной вовлеченности: механизм эмоционального восприятия нередко включает в себя переживание, которое есть результат оценки происходящего с позиции «как будто», то есть подстановки себя на место героя, в результате которой зритель, выстраивая свою систему ценностей, далеко не всегда соответствующую замыслу режиссера.

5. Приведенные кинопримеры не всегда оказываются удачными иллюстрациями тезисов автора. Например, В.А. Колотаев, раскрывая драматургию репродуктивной идентичности, утверждает, что поведение носителя данного типа идентичности регулируется коллективным субъектом, а «стремление выйти за пределы репродуктивной идентичности» обнаруживает, в частности, герой Аль Пачино, Майкл Карлеоне, из фильма Коппола», пытавшийся первоначально «идти путем законопослушного гражданина». По мнению соискателя, герой, «пережив насилие, оказавшись в ситуации, когда возникает угроза жизни его отца», «решает задачи выживания за счет использования криминальных методов, воспроизводства модели поведения носителя репродуктивной идентичности» (с. 221). Однако в данном случае в знаменитой сцене с сигаретой у больницы, где находится отец Майкла, Коппола показывает момент, когда Майклу открывается его идентичность: Майкл в этой сцене осознает, что не воспроизводит чужую модель поведения, а создан для нее – рожден стать крестным отцом.

6. В.А. Колотаев утверждает, что идеи В.Я. Проппа, сформулированные в «Исторических корнях волшебной сказки», не вполне востребованы применительно к киноискусству, что не соответствует действительности. Пропповский вариант обряда инициации активно применяется, в первую очередь, при анализе современного российского кинематографа (см. К.С. Карачаевская, Е.В. Артемьева, М.А. Шарапова и др.).

7. Есть в работе и разного рода неточности. Так, соискатель приписывает У. Джеймсу понимание идентичности (характера) как «переживания личностью ощущения жизненной энергии и социальной активности, встречающей отклик у окружающих» (с. 151-152). Но для Джеймса актуален

не коммуникативный аспект, а отношения организма со средой в широком смысле слова.

8. К недостаткам работы относятся неоправданные логикой изложения повторы одной и той же мысли.

В отзыве третьего оппонента, доктора искусствоведения, профессора кафедры киноведения ВГИКа В.В. Виноградова, содержатся следующие вопросы и замечания:

1. Автор не уделил достаточного места в работе вопросу универсальности и абсолютной применимости этой классической схемы, которую он описывает. Всегда ли мы имеем дело с развивающимся образом героя в кинопроизведении? Бывает так, что есть драматическая ситуация, есть конфликт, есть драматический узел, есть действия, совершаемые драматическим героем, но нет его внутреннего изменения, т.е. нет тех стадий инициации. Меняет ли это что-то в его теории драматургии? Или это эти изменения есть всегда?

2. Автор диссертации основывается на ставшем в какой-то исторический момент весьма желательном факте изменения драматического героя, описывая некую классическую драматургическую модель. «Герой должен меняться!», - так учат современных драматургов и режиссеров. Но в реальности это далеко не всегда так. И дело не в нежелании автора следовать этому принципу (не считает это обязательным) или неумелости автора. Это может быть и демонстрацией принципиальной позиции создателя произведения. Приведу лишь один пример. Это творчество ленинградского режиссера Ильи Авербаха. Его герои не меняются и в отсутствие этого изменения заключена принципиальная позиция автора. Герои фильмов Авербаха – это символические стойки, носители определенной нравственной позиции и какие бы испытания не выпадали на их долю, они сохраняют себя. Вот как быть в этом случае? Автор предлагает привлечь понятие идентичности, и она в случае Авербаха работает на сто процентов. Однако его герои неизменны. Согласитесь, это несколько иной случай, описание которого не встретилось мне в работе.

3. Второй вопрос возникает у меня в связи с утверждением, что всегда драматический конфликт отражает кризис идентичности, и намечает путь его преодоления. Так, на с. 103 диссертационной работы отмечается: «Герой, оказавшийся в ситуации драматического конфликта, когда происходит осознание нехватки внутренних сил для разрешения внешних проблем, сталкивается с необходимостью изменить себя, перестроить свою идентичность, позволяющую преодолевать возникающие на его пути трудности, воспринимавшиеся как непреодолимые. Изменив свою идентичность, осуществив внутреннюю перестройку личности в результате столкновения на своем пути с непреодолимым препятствием, герой обретает на новом уровне развития сюжета свое подлинное «Я» в виде высшей ценности, основного смысла и итога пути». Всегда ли? Ведь драматическая ситуация может и не вести в драму, и мы будем иметь дело с другим типом героя.

4. И еще. Существуют ли случаи, когда мы имеем дело с чем-то иным, а не только с кризисом идентичности у главного героя. Может быть, это происходит всегда, но хотелось бы услышать более подробную аргументацию такого мнения.

5. Хорошо бы добавить параграф о границах этой теории, которая, безусловно, широко применима, но, как мне видится, не является все же универсальной.

6. Если текст будет готовиться к публикации хорошо бы еще раз перепроверить названия и фамилии. Например, «Отпуск в сентябре» (1979) снял не В. Мельниченко, а Виталий Мельников, фильм Рене Клемана «У Стен Малапаги», а не «У Стен Малаги». Конечно, это мелочи, но все же...

Соискатель Колотаев В.А. развернуто ответил на задаваемые ему в ходе заседания вопросы, привел убедительную аргументацию обоснованности тезиса о том, что этапы прохождения пути героя и уровень решаемых им задач-испытаний, формирующих арку характера, связаны с содержанием нормативных кризисов формирования идентичности и зависят от локализации внутреннего конфликта, и что в содержательной основе драматургического конфликта лежат кризисные состояния идентичности, дополненные

культурно-исторической моделью идентичности, позволяющей рассматривать арку персонажа сквозь призму взаимодействия с социокультурным контекстом и с доминирующими в культуре типами идентичности. Соискатель согласился с замечанием, связанным с фрагментарным использованием теории переходности В. Тернера, и согласился с уточнением ведущей организации, что корректнее использовать термин не «трехактная» структура сюжета, а «трехчастная».

На заседании 21 сентября 2022 г. диссертационный совет Д 210.014.01 принял решение за разработку новой методологии изучения природы драматургического конфликта и связи его структуры с идентичностью киногероя, за решение научной проблемы, имеющей важное значение для искусствоведения, присвоить Колотаеву В.А. ученую степень доктора искусствоведения.

При проведении тайного голосования диссертационный совет в количестве 12 человек, из них 6 докторов наук по научной специальности рассматриваемой диссертации, участвовавших в заседании, из 17 человек, входящих в состав совета, проголосовали: за – 12, против – 0. Количество недействительных бюллетеней – 0.

Заместитель председателя
диссертационного совета
доктор искусствоведения



Князева Жанна Викторовна

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Булатова Динара Айдаровна

21 сентября 2022 года