

ОТЗЫВ

члена диссертационного совета на диссертацию Поликарповой Дарины Александровны на тему: «Эстетическая аналитика кинематографической чувственности», представленную на соискание ученой степени кандидата наук по научной специальности 5.7.3. Эстетика

В центре внимания диссертационного исследования Дарины Александровны – Поликарповой кино как таковое, то есть кино в его автономном существовании, кино, которое является чувственным. Обращение соискателя к вопросу о природе кино тем более знаменательно, что многие современные исследователи считают данный вопрос решенным и сомневаются в самой целесообразности его постановки. Д.А. Поликарпова, однако, убеждена в его правомерности, более того, считает его критичным для философии кино, основанной на эстетике, что и доказывает всем своим исследованием.

Чувственность кино, как считает диссертант, лежит в области восприятия: под чувственным опытом «понимается процесс восприятия и оформления чувственных данных», где восприятие «производится посредством органов чувств (съемка)», а оформление – «посредством форм чувственности и ритма как принципа организации (монтаж)» (с. 7). При этом кино вменяется субъектность – оно оказывается способным «не только воспринимать, но и трансформировать чувственные данные в чувственный опыт» (с. 11). Д.А. Поликарпова ставит перед собой амбициозную задачу «создать новый концепт кино как чувственного опыта и провести аналитику этого концепта с помощью эстетического инструментария» (с. 12). Для ее решения она рассматривает отношения между кино и философией и, стремясь заложить основы философии кинематографической чувственности, подвергает критическому анализу существующие проекты философии кино.

Анализируя в первой главе релевантные для исследования теории кино, Дарья Александровна последовательно проводит мысль, что кино – это в первую очередь «определенным образом структурированный чувственный опыт», а потому только философия чувственности может стать «настоящей философией кино» (с. 46). Во второй главе она обращается к теоретическим конфликтам в истории кино. Так, сравнив теоретические взгляды Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова, соискатель обнаруживает за конфликтом «кино-кулака» и «кино-глаза» один из важных для исследования вопросов – о кинематографической автономии. По мнению Дарины Александровны, линия «кино-глаза», идущая от Дзиги Вертова, утверждает чувственность кино как отличную от человеческой, то есть как автономную. Дарина Александровна стремится обеспечить «кино-глазу» «концептуальное перерождение», утверждая киноцентризм «как проект,

ориентированный на тематизацию того специфического опыта, какой кино испытывает, соотносясь с миром» (с. 95). Надо отметить, что соискателю это удалось. Д.А. Поликарпова убедительно доказывает правомерность предложенного в диссертации подхода к киносубъектности. Анализируя понятия «тело фильма» Вивиан Собчак и «фильморазум» Дэниэла Фрэмптона, она обоснованно утверждает, что кинематографическую чувственность следует сближать не с телом, а с «органами без тела, которые распределены по миру, действуют независимо друг от друга и периодически могут образовывать временные сборки» (с. 120), и приходит к выводу, что кино существует не как вещь, а как опыт (с. 125). Для Д.А. Поликарповой важно не то, как определенные кинопроцессы участвуют в реализации авторского замысла, а то, что они представляют собой реализацию чувственного опыта. Потому логичен вывод, что специфическая конфигурация чувственного опыта, так называемая «сборка чувственности», и есть кино (с. 126).

Этой «сборке» посвящена последняя глава диссертации. Исследовательница связывает монтаж не с перцепцией, а с организациями перцепций – совмещением, прерыванием, следованием; в результате рождается утверждение, что именно монтаж, будучи структурным элементом кино как опыта, делает конкретные режиссерские практики возможными. Д.А. Поликарпова говорит о кадре как о пространственной форме и о кино как об опыте, обладающем определенной формой времени. Особое внимание соискатель уделяет роли ритма в организации индивидуального чувственного опыта. Проведенный анализ приводит Д.А. Поликарпову к заключению, что «кино существует как чувственный опыт», приблизиться к пониманию которого можно путем осмысления различий между нашим чувственным опытом и кино как чувственным опытом. Подобная позиция, согласно которой, категория опыта оказывается ключевой для анализа кино, согласуется с актуальными направлениями современной философской мысли.

Весьма многое в работе, состоящей из вступления, четырех глав и заключения, является принципиально значимыми достижениями диссертанта. Д.А. Поликарповой удалось выявить структуру кинематографической чувственности, привлечь внимание к важному для дальнейших исследований кинематографа различению кинематографической и фильмической автономии. Следует отметить четкость и последовательность логики изложения, широту обзора, раскрытие контекста, в котором сформировались попавшие в поле зрения соискателя теории кино, убедительность их интерпретаций. В «Заключении» Дарина Александровна не только резюмирует свои общетеоретические наблюдения, акцентируя внимание на составляющих кинематографической чувственности, но и обозначает открывающиеся перспективы, в частности, изучение режиссерских,

зрительских, кураторских, критических практик с позиций кинематографической чувственности.

Наряду с несомненными достоинствами в диссертации есть несколько дискуссионных моментов. Так, Д.А. Поликарпова справедливо противопоставляет позиции Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна – кино-глаз и кино-кулак, но не уточняет, что в данном конфликте точек зрения речь идет о документальном кино, в частности, о хронике. Эйзенштейн же, как известно, рассматривал хронику как стадию *«наскального изображения и орнамента в истории художественного фильма»*, то есть как предшественницу кинематографа, который, подобно трактору, «перепашет» «психику зрителя». На мой взгляд, в конфликте позиций Вертова и Эйзенштейна конкурируют две модели достоверности – документальное свидетельство, поднявшееся до уровня художественности (Дзига Вертов) и художественное высказывание, поднявшееся до уровня документальности (Сергей Эйзенштейн). Добавим, что Вертов, будучи убежденным сторонником документального кино, осуждал все художественные фильмы как подделки, а при создании фильмов ориентировался на поэзию и музыку, так как считал, что именно в них способы компоновки элементов в единое целое не зависят от сюжета. Можно ли в данном случае оставить в стороне различие документального и художественного кинематографа? Даже если ответ утвердительный, об этом стоило бы задуматься. В то же время соискатель, обращаясь к понятию перцепции, слишком большое, на мой взгляд, внимание уделяет разведению кино и фильма, не более особенному, чем различие, к примеру, музыки и музыкального произведения или живописи и картины.

Д.А. Поликарпова подвергает анализу кинотеорию Вивиан Собчак, в частности, работу “The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience” (1992), а также исследование Лоры Маркс “The Skin of the Film” (2000). От внимания соискателя, однако, ускользает важная книга Л. Маркс – “Touch” (2002), которая, наряду с «Кожей фильма», легла в основу второго тома феноменологии Собчак “Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture” (2004), тоже не попавшего в поле зрения Дарины Александровны. Тем не менее, книга Дженнифер Баркер “The Tactile Eye” (2009), выросшая из феноменологии Собчак, в работе присутствует. Собчак же в «Плотских мыслях» стремится понять “the embodied structures that allow for more than a merely cognitive or rudimentary knee-jerk cinematic sensibility and attempts to demonstrate how cinematic intelligibility, meaning, and value emerge carnally through our senses”. Подобные заявления было бы интересно проанализировать, особенно, если учесть, что, по мнению Собчак, зрители испытывают по отношению к происходящему на экране не только эмпатию или симпатию, но и реагируют

на кинематографические элементы, такие как скорость, пространственность и тактильность.

В работе есть мелкие неточности и недосказанности. Так, Торбен Гродал идентифицируется как историк кино, что неверно. А американский философ-прагматист Ричард Шустерман лишь упоминается как занимавшийся наряду с другими «концептуализацией эстетики как философии чувственности»; созданная же им «сомаэстетика», ключевая концепция в области эстетики и философии чувственности, даже не называется.

Высказанные соображения ни в коей мере не снижают оценки диссертационного исследования Д.А. Поликарповой. Представленная к защите работа является ценным вкладом в философию и эстетику кино. Это серьезное исследование, свидетельствующее об эрудированности и научной зрелости диссертанта. Достоверность научных результатов обеспечена теоретико-методологической базой исследования, доказательным анализом вынесенных на защиту положений. Список использованной литературы включает 186 наименований, из них 65 – на английском языке. Основные положения и выводы диссертации получили отражение в публикациях автора по теме исследования.

Диссертация Поликарповой Дарины Александровны на тему: «Эстетическая аналитика кинематографической чувственности» соответствует основным требованиям, установленным Приказом от 19.11.2021 № 11181/1 «О порядке присуждения ученых степеней в Санкт-Петербургском государственном университете», соискатель Поликарпова Дарина Александровна заслуживает присуждения ей ученой степени кандидата наук по научной специальности 5.7.3. Эстетика. Пункты 9 и 11 указанного Порядка диссертантом не нарушены.

Член диссертационного совета
доктор филологических наук,
доцент



Бугаева Любовь Дмитриевна

14 января 2022 года