

ОТЗЫВ

члена диссертационного совета на диссертацию Ван Хунюань на тему: «Поэтика приема в прозе Е.И. Замятина: визуальный аспект», представленную на соискание ученой степени кандидата наук по научной специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

В центре внимания исследования Ван Хунюань «поэтика приема» в прозе Е. Замятина. Несмотря на наличие значимых работ о Замятине, существуют лакуны в исследовании творчества данного автора, и работа Ван Хунюань, посвященная визуальности в литературе, призвана отчасти их заполнить. Ван Хунюань обращается к интермедийальным элементам в его творчестве Замятин, заявляя, что «Замятин-прозаик представляет свой художественный мир, подобно художнику-живописцу» (с. 17). Закономерно предметом исследования становятся визуальные коды и изобразительные приемы в прозе писателя, а целью – «исследование визуальных приемов в прозе Замятина и выявление новых смыслов, связанных с визуальной направленностью замятинского творчества» (с. 18).

Ван Хунюань стремится систематизировать обозначенные Замятиным в теоретических работах принципы и приемы синтеза литературы и живописи, сопоставить теоретические взгляды Замятина и русского формализма. Исследовательница утверждает, что Замятин и формалисты были знакомы с деятельностью друг друга и их связывает «именно сознательное обращение к форме и приемам» (с. 7). Следует отметить актуальность предложенного в диссертации подхода, делающего акцент на визуальности в литературе; сформулированная проекция задач в большинстве своем решена, исследовательская программа реализована и концептуально объяснена.

Логика диссертационного исследования не вызывает вопросов и серьезных нареканий, ибо трехчастный вариант выверен и аргументирован. В первой главе Ван Хунюань фокусирует внимание на концепциях неореализма и синтетизма и приходит к выводу, что «синтез искусств имеет ключевое значение для анализа взглядов Замятина-неореалиста на литературное творчество» (с. 34), а «живописный импрессионизм» представляет для писателя «целую философию» (с. 41). Ван Хунюань здесь справедливо обращает внимание на важность статей и интервью Замятина о театре. Вторая глава посвящена сравнению взглядов Замятина и концепции русского формализма. В третьей главе представлен анализ отдельных произведений Замятина и обозначены используемые писателем приемы визуализации. По мнению диссертантки,

основу художественной прозы Замятина составляет «лейтмотивное повторение некоторых визуальных образов и ассоциативное развитие окружающих образов» (с. 104). При этом Ван Хунюань отмечает, что Замятин, создавая образы персонажей, выстраивает три вида связей: между портретом и натюрмортом, между человеком и животным/растением, между персонажем и мифическим существом. Проведенный анализ позволяет диссертанту сделать заключение о приверженности Замятина к визуальным приемам в создании образа.

В целом следует отметить выстроенность и доказательность проведенного в диссертации анализа, приемлемую широту обзора теоретических положений формалистов и Е. Замятина, внимательность при изложении эстетических концепций, убедительность декодирования отдельных визуальных мотивов. Следует отметить интересную интерпретацию «круглости» героини романа Замятина «Мы» О-90 и удачность рассмотрения ее в ряду главных персонажей. Интересен при этом подмеченный диссертантом визуально-статический характер прозы Замятина, неотделимый, по мнению Ван Хунюань, от ее «орнаментальности» (с. 152).

Наряду с несомненными достоинствами в диссертации есть несколько дискуссионных моментов.

1. В библиографии (которая могла бы быть значительно шире) отсутствует ряд важных для темы исследования работ. Так, упоминается только одна работа И.А. Калинина («Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии») и не включаются работы Калинина, под редакцией которого в издательстве НЛЮ вышли первые тома собрания сочинений В. Шкловского, о формализме и Шкловском. Отсутствуют также работы И.П. Смирнова, посвященные проблемам периодизации литературы и метаморфозам реализма.
2. Диссертантка рассматривает концепцию синтетизма Замятина, но не подвергает рефлексии концепцию «исторического авангарда» (И.П. Смирнов, Й. ван Баак и др.), различающую «аналитическую» стадию (1910-е г. – начало 1920-х г.), во время которой разрушается целостная, автоматизированная картина мира, и «синтетическую» (с середины 1920-х), устраняющую основные оппозиции «аналитизма» и объединяющую в картине мира неоднородные, неравнозначные элементы социальной и культурной действительности.
3. Ван Хунюань противопоставляет «визуальные образы у Замятина, его субъективное, даже гротескное искажение реалий» «импрессионистскому подчеркиванию чисто оптического феномена», заявляя, что, «если импрессионисты ценят естественное “видение” и уравнивают *объекты* и *фон*, то

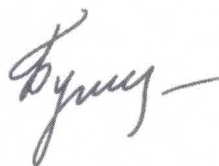
Замятин учитывает “узнавание” и подчеркивает изобразительный фокус, когда некий преувеличенный, даже уродливый образ оказывается в центре картины, выделяясь своей “искаженностью”, что для Замятина «и есть “новая реальность”» (с. 49). Жаль, что в этой связи от внимания диссертантки опять ускользают работы Й. ван Баака и И.П. Смирнова, в которых авангардистское эстетическое сознание представляется реализующим принцип катахрезы, в том числе в отношении объектов и фона. Так, в частности, Й. ван Баак (1981, 1987) подробно раскрывает работу катахрестического принципа в «Пещере» Замятина.

4. По мнению диссертантки, представители советской школы монтажа «с осторожностью относятся к звуку как к новому монтажному элементу, полагая, что звук может произвести наибольший эффект, только когда он вместе с визуальными монтажными кусками [может] сформировать оркестровый контрапункт (с. 83). С важностью звукозрительного контрапункта в кинопроизведениях С. Эйзенштейна (например, в фильме «Бежин луг», где Эйзенштейн воплощает «истеричку» персонажей А. Ржешевского при помощи звукозрительного контрапункта: голоса звучат на фоне «котла движения машин и людей») нельзя не согласиться, однако об «осторожности» приверженцев монтажного кино следует говорить с осторожностью. Эйзенштейн был заворожен возможностями, открывающимися в звуковом кино, рассматривал звук не «постороннюю стихию», а как органический для кино элемент (см. работы Эйзенштейна о «монтаже тонофильма»).
5. Добавим, что при обсуждении монтажного принципа лишним представляется обращение к режиссерам и фильмам других периодов, например, к Андрею Тарковскому или к фильму Криса Маркера и Алена Рене «Статуи тоже умирают» 1953 года (с. 92-93).
6. По мнению Ван Хунюань, «анимистическое мировоззрение, основанное на психологическом параллелизме, вплетается в ткань повествования как яркая текстура», что «придает художественному миру Замятина особый народнопоэтический оттенок» (с. 133). Представляется, что многое из того, что диссертантка определяет как «анимистическое мировоззрение», есть реализация базовых концептов когнитивных метафорических парадигм.

Высказанные соображения не снижают положительной оценки диссертационного исследования Ван Хунюань. Представленная к защите работа вносит вклад в исследование поэтики приема и творчества Замятина. Достоверность научных результатов обеспечена теоретико-методологической базой исследования,

доказательным анализом вынесенных на защиту положений. Список использованной критической литературы включает около 140 наименований. Основные положения и выводы диссертации получили отражение в публикациях автора по теме исследования.

Диссертация Ван Хунюань на тему: «Поэтика приема в прозе Е. И. Замятина: визуальный аспект» соответствует основным требованиям, установленным Приказом от 19.11.2021 № 11181/1 «О порядке присуждения ученых степеней в Санкт-Петербургском государственном университете», соискатель Ван Хунюань заслуживает присуждения ученой степени кандидата наук по научной специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации. Нарушения пунктов 9 и 11 указанного Порядка в диссертации не установлены.



Член диссертационного совета

доктор филологических наук, профессор

Бугаева Любовь Дмитриевна

26.09.2023