

ОТЗЫВ

*официального оппонента о докторской диссертации
Мариевской Натальи Евгеньевны
«Художественное время кинематографического произведения»
на соискание учёной степени доктора искусствоведения
по специальности 17.00.03 –
«Кино-, теле- и другие экранные искусства».*

Необратимость физического времени – пожалуй, есть главное его свойство. И главное отличие от всего иного времени, которое хотя и является не совсем вымышленным, однако, способно подвергаться всякого рода манипуляциям. Например, поворачивать вспять, спрессовываться, становясь короче и ёмче. С ним могут происходить разные превращения, которые в реалиях физических невозможны. Например, физик Козырев Н.А. говорил, что «время – не кинолента, которую можно запустить от конца к началу». Прямо по нашей теме. Мариевская Н.Е. предложила рассматривать время именно как киноленту, которую можно всячески «запускать». Её понимание времени как художественного, а, стало быть, отличного по своей природе от обычного, поступательного физического, имеет множество обозначений и наименований. Автор работы, посвящённой изучению киновремени, использует объёмный, разнообразный массив наименований, обозначений времени. В диссертации, где исследуется феномен художественного освоения времени, нет строго согласованного принципа сведения времени в единой схеме или к некой казуистике. Автор свободно оперирует временами в хронологическом аспекте этого понятия, вольно обращаясь с ними. Она намеренно не придерживается временной схемы, где эволюция развивающегося понятия была бы узаконенной мерой рассмотрения явления. Её волнуют совсем другие подходы.

Так, один из них связан с тем, что автор называет линейным временем. А впоследствии – горизонтальным, и ещё разными его определениями,

которых не менее двух десятков. С одной стороны, такой подход мог бы показаться эклектичным, если бы не постановка автором диссертации главного вопроса своего труда: какова единая художественная структура предмета, который она исследует? Какова смена парадигмы по отношению ко времени и его пониманию в художественном процессе, в самом искусстве? Как менялось отношение ко времени в кино в XX и XXI веке? Что обуславливает временные процессы художественного порядка? Как сами творцы относятся к его истолкованию и делается ли это сознательно?

Если автор работы и не стремится ответить на все вопросы, то он ставит их, и это подчас дороже самих ответов. Ибо увидеть, распознать явление – задача более созидательная, нежели готовый вариант ответа. И там, где этот вариант предлагается (как, например, в ПЕРВОЙ главе работы, посвящённой Горизонтальному времени), не всегда диссертант оказывается в выигрыше. Глава уже заявлена таким образом, что не оставляет сомнений: есть это время, выбранное, увиденное автором. Другое дело, что к его обоснованию Мариевская приходит в процессе анализа. Размышляя о перспективе (с.18), о структурном принципе времени (с.29), о ритме, который часто организует временные процессы (с.7), автор выстраивает свой логический мир, где иногда сама логика предстаёт разрушенной (с. 43). Художественное время, как уже было сказано мной выше, не может быть ни реальным, ни истинным. Всё же это одно из проявлений условности, где художник и зритель словно о чём-то договорились. О том, что время в кино – подвижная конструкция, которую можно трансформировать, поступать с ней по воле автора, а не оставлять в безмятежном покое, как проделывает с нами время физическое. Вот отправная точка: художник свободен в манипуляциях со временем и потому оно не может быть ни достоверным, ни истинным. Опять-таки в отличие от реального, поступательного.

Интерес к запечатлённому времени проявился давно, ещё в 60, 70-е годы, когда волна интереса ко всему, что отступает от реальности и способно

к замещению и трансформации, буквально накрыла самые разные науки. В физике появилось большое число работ, посвящённых трансмутациям химических элементов во времени; в театроведении возрос интерес к преобразованиям времени в творчестве писателей, драматургов. Так, Зингерман, например, составив собственное представление о природе времени в творчестве Чехова, насильственно внедрял эти представления в изящную, тончайшую палитру писательской поэтики. И поначалу, читая работу Мариевской, сомнение всё же присутствовало: такая благодатная почва для собственных авторских представлений, переходящих в заблуждения! И основания к тому имелись. Это и отказ от хронологии, а вместо этого свободное фланирование по датам и временам. Уход в свою, такую закрытую конструкцию, где природа времени была жёстко обрамлена в концептуальные рамки исследователя. И порой на страницах, как, наверное, у самого Пудовкина, о котором автор говорит обстоятельно и корректно (с.44), возникают отдельные замечательно написанные куски, фрагменты. Но не создаётся ощущения целого и цельного представления о времени. Не хватает скрупулёзного анализа, подробного и оснащённого деталями. А не только пересказом сюжета. Однако он делается мастерски. Сначала такая манера обескураживает: настолько он афористичен, сжат. Где преимущественно используется хроника движения сюжета – кто, когда сделал, совершил. А ждёшь этого вечного – зачем и почему? И точно, не достаёт этой мотивации.

Однако не всё так просто: хватает – не хватает! Опираясь на излюбленную по всей работе триаду - прошлое, настоящее, будущее, а также на триаду Пригожина – необратимость – вероятность – возможность появления новых связей, к которым многократно обращается автор, вырываясь из пут той условности, в которую пытается себя же и вместить. Кажется, что ей просто не достаёт бесстрашия. Да, того научного прорыва, бесстрашного и самозабвенного, который один и выводит собственную

теорию, концепцию из пут условностей и создаёт плодородное поле, где цельность построения превалирует!

Вторая Глава работы словно опровергает все накопившиеся недоумения. Вольность хронологическая, смешение игрового и документального, выглядевшие как случайность, начинают приобретать устойчивость и более чёткую организованность. И тогда всё больше возрастает уверенность в правоте выбранного автором пути. В орбиту её интересов включено изучение направления времени. Только не в естествознании, а в искусстве, искусстве кино. И тогда выпукло читается намерение автора говорить о времени в ключе, отнюдь не сиюминутного интереса. Ею, как представляется, движет:

а) понимание неравноценного хода времени. Именно эта неравноценность создаёт такое множество наименований времени;

б) убеждение, вытекающее из хода рассуждений, что нет прошлого и будущего, а есть причинно-следственный ход. Именно этим можно объяснить такое вольное странствие диссертанта по датам, авторам, временам, истории;

в) опора на эксперимент, привлекая в качестве доказательства фильма.

Они разные, только в приложении указаны даты создания, что создаёт более просторное путешествие вслед за автором идеи по времени. Диссертант озабочен воплощением своей концепции времени. Она у неё есть. С ней можно спорить, не принимать даже, но Мариевская ясно видит, что происходит со временем в кино. Такая провокационная, казалось бы, тема, такое её эпатажное звучание приобретает в работе совсем другие мотивы и характеристики. Автор нигде и не стремится соответствовать моде, модным тенденциям, увязывая время и пространство так насильственно. Как упомянутый Зингерман. Она легко, но вместе с тем уверенно воплощает своё намерение доказать, что время в кино разное, у каждого есть своё название и

назначение. Она и оговаривается, что художники не всегда и вовсе не обязательно озабочены стремлением раскрыть, скажем, линейное, горизонтальное, распадающееся время (с.186), плоское время (с.231), открытое время, время театра, время персонажа, характер ощущения времени человеком (с.240) и т.д. и т.д. Множество, большое множество обозначений времени. Циклическое, нелинейное, непрерывное, дискретное (с.224 -236) и ещё масса других времён, его наименований. Оно само вырастает до объёма большого громадного калайдера, и уже становится страшновато: да и впрямь, есть ли оно в таком количестве и разнообразии? И, пожалуй, эта множественность становится моим главным упреком Мариевской Н.Е. Можно ли было бы этого избежать? Разумеется. Но не сузив себе научные, исследовательские горизонты рамки, а более чётко и концентрированно определившись в концепции. И тогда ТЕОРИЯ, о которой в третьей главе говорит диссертант, вполне могла бы претендовать на чёткость и стройность. На законченность, в конце концов.

Полностью раскрывается актуальность исследования, которое не только заявлено, но необходимость этой темы, такого поворота даже убеждает с каждой страницей все больше. Интерес к теме времени был всегда, это живо доказывает история. Людвиг Фейербах считал время «коренным условием бытия», современный физик Гордеев, много писавший о Козыреве, считает, что время – это энергия. То, что время есть величина ускользающая, и стремится понять автор диссертации. Вслед за многими и многими другими учёными, которые хотели найти ключ к отгадке времени. Вряд ли это возможно. Да и всегда ли наука, тем более такая хрупкая и зыбкая, как теория кино, найдёт ответы на вопросы, связанные с ясностью понимания времени. Само условие такого едва ли не загадочного его существования – во многом обеспечивает живучесть и востребованность интереса ко времени.

Повторимся, что стойкий интерес к проблеме существования художественного времени обусловлен двумя причинами, одна из которых - вне поля научного эксперимента и связана с чудесными превращениями времени в искусстве кино. Сама возможность проделывать с ним некие эксперименты объясняет многое. Например, стихийность и мистическую составляющую, загадочность и непрерывность, потребность в истолковании и стремление отыскать ключ: как, каким образом открывается та дверь, что откроет завесу тайны? Мариевская Наталья Евгеньевна совершает удивительный шаг: она создаёт из кажущегося набора случайностей или вещей не вполне органично вписывающихся в контекст исследования, самостоятельное, интригующее построение. Её разбор некоторых фильмов, например, «Нимфоманки» фон Триера (с.228), который длится и длится, сам становясь поводом к пониманию целого, частью «романного» звучания этой работы, переводя её действие из ряда условного (что вполне естественно для выбранного названия, проблемы) в системность, где частность экстраполируется на целое. И тогда интрига, завязка, само развитие (вторая часть, вторая ГЛАВА) начинают двигаться вполне динамично к кульминации Третьей главы, обнаруживая все новые и новые аспекты, в которых время раскрывает смысл и исторического хода временных процессов, и природу создания художественного произведения; где оно становится основой, контрапунктом того условного искусства, которое так и хочется считать самым правдивым и единственно верно отслеживающим ВРЕМЯ. Словом, талант самой исследовательницы в области математики и построения сюжета в её сценарном творчестве делают с работой своё праведное дело: то есть, и исследование строится по вполне ясному законченному сюжету, где есть герой, конфликт, приближающийся к развязке. Понятное дело, что автор и не ставила себе подобной задачи, но, повторю, её внутреннее чутье и природная данность так видеть и понимать явления искусства, совершают нужный поворот. И первоначальные упрёки, связанные со смазанным истолкованием форм времени (с.69), отсутствием ясно прописанной и ясно исполненной

сверх – сверхзадачей исследования, линейной логикой трактовки, а также невыделенностью временных рамок в исследовании, - перестаёт смущать, и кажется, автор так и задумала свой труд: рассказать о времени и через сюжет (ну и что, что он ПЕРЕСКАЗЫВАЕТСЯ, когда хочется деталей и подробностей?!); через обилие временных форм, избыточность коих поначалу напрягала; сквозь призму разного рода смешения (игровое – документальное); подробностями и отвлечениями от главного. Где сам визуальный ряд её исследования подтверждает это: страница может иметь до 12 абзацев, дробится мысль, пунктирно обозначены примеры (с.165, 168 и др.), сама структура работы также становится уязвимо колеблющейся.

И вот – ТРЕТЬЯ ГЛАВА. «Замыкание времени», особое строение художественного времени, время вспоминающего (с.279), широкое творческое время (с.285) – все эти виды, классы и ещё иные наименования перестают разрушать общий фундамент работы. Начинаешь вполне принимать логику её автора, принимать и якобы случайную подборку фильмов, и настойчивую дидактику, связанную всё с тем же набором временных артикулов. И погружаешься в творческое поле автора, где есть место безусловной эрудиции, внимание к истории с её поступательными процессами, взгляд на проблему, где смысл художественного времени обретает вполне отчётливый и часто драматический смысл. Именно этим становясь привлекательным. Потому что и сама Мариевская, чтящая высказывания Аристотеля о трагедии, не упускает возможность применять именно этот критерий, критерий трагедии к художественной оценке произведения. И уже не возникает протеста, связанного со смешением фильмов из разных времён. Сознаешь, что это тоже намеренный принцип повествования автора, которая вольна задавать правила, исполняются которые вполне здраво. Остаётся принять их или отклонить.

«Широкое творческое время», вводимое в обиход диссертантом (с.285), другие научные обороты, сама логика построения, которая в ПЕРВОЙ главе

противоречила дидактическому высказыванию автора о том, что должно было быть (однако исполнено было позже), становятся масштабными завоеваниями диссертации, которая по мере своего развития сама и опровергает возможные подозрения в намерении написать работу только лишь в угоду времени. Сам механизм внутренних связей, деликатность и избирательность в доказательности того или иного положения, погружение в глубь проблемы, стремление охватить огромный временной массив, начиная с 1938 года и завершая 2012; ощущение времени и его дух в работе, потребность исследовать то эфемерное, почти не поддающееся физическим константам (даже при наличии стрелок, отсчитывании минут, но так и не исчерпывающееся движением этих стрелок), - все это, все это и с ним связанное, становится важным для исследователя. И если мы сможем уловить это движение мысли, если сумеем понять направленное вперёд, созидательное время, - работа будет принята и её захочется защищать. Что я и делаю здесь.

Если же говорить о пожеланиях, то кажется, что автор сама несколько усекает свои возможности. Так, но она не показывает в работе, как само развитие поступательного времени, то есть само физическое время влияет на изображение художественного времени. Но в самом тексте имеются отдельные вкрапления, позволяющие говорить о дополнительных авторских возможностях. Только в самом конце она говорит о теории. Её здесь, в её законченном, целостном виде, конечно, нет. Однако с имеющимся в работе материалом, с идеями автора, это вполне ей по силам.

Далее. Бесстрашие, которого хотелось бы пожелать, не возникает на ровном месте, оно появляется вместе с уверенностью в своей правоте. Иногда эта убежденность покидает автора. И напрасно.

Весь строй работы с её обширным Приложением, её умонастроение, то подспудное, что в ней содержится (касается ли это оригинальной идеи или желания ухватить проблему целиком), само движение мысли автора,

раскрытие темы, новые, неожиданные смысловые повороты, введение в научный оборот понятий, некоторые из которых наверняка закрепятся в науке не только о кино, - дают основание полагать, что представленная диссертация содержит ценную научную идею, обогащенную и реализованную художественным и научным видением автора, а сама Мариевская Н.Е., согласно требованиям п. 9 «Положения ВАК о присвоении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года за № 842, - заслуживает присуждения ей искомой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03. – «Кино, - теле – и другие экранные искусства».

Отдельно об автореферате. Он не только раскрывает основные положения, содержательную сторону исследования, но подробнейшим образом освещает все аспекты того, что выделяет работу, чем она оснащена и в чем состоит главная задача ее автора.

Барабаш Н.А., доктор искусствоведения,



профессор кафедры семиотики и общей

теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова.

18 апреля 2015 года.

Подпись <u>Н.А. Барабаш</u>
Удостоверяю <u>Кузнецова</u>
Зав. канцелярией факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова
"22" апреля 2015 г. Н.А. Кузнецова