

УТВЕРЖДАЮ  
Ректор ФГБОУ ВПО  
«Российский государственный  
гуманитарный университет»  
чл.-корр. РАН,  
д.и.н., проф.  
Е.И. Пивовар  
2015 г.



## ОТЗЫВ

ведущей организации

на диссертацию Дениса Георгиевича Вирена «Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов. Гжегож Круликевич и другие», представленную на соискание ученой степени кандидата философских наук. Специальность 09.00.04. – Эстетика.

Кандидатская диссертация Д.Г. Вирена посвящена экспериментальным тенденциям в польском кино 1970-х годов – в качестве главного примера выбрано многогранное творчество Гжегожа Круликевича, дебютировавшего в середине 1960-х годов во время обучения в Государственной высшей школе кино и театра в Лодзи.

Прежде всего, целесообразно поддержать использование термина «экспериментальное кино» вместо привычного в подобном контексте – «авангардное кино» (киноавангард). Это принципиально авторский выбор, подтвержденный и объясненный во Введении со ссылками на работы, посвященные аналогичной проблематике (Ю.Н. Гирина, С.Н. Добротворского и др.). Уместна в связи с этой проблематикой и полемика с одним из лидеров французского киноавангарда Жермен Дюлак. Действительно, понятие «авангард» - все-таки «понятие», а не «выражение» (стр. 3 диссертации) – употребляется чрезмерно широко и, как точно

замечает автор, носит зачастую метафорический характер (стр. 5 автореферата).

Диссертация Д.Г. Вирена – одно из первых фундаментальных исследований, посвященных польскому кино 1970-х годов, ценно и то, что анализируется не только художественное кино, но и кинодокументалистика. Прослежено влияние на эксперименты в польском кино, художественных явлений и событий того периода, так как смелые, необычные опыты и в сфере кинематографа, а также в живописи и скульптуре пришлось на десятилетие 1970-х годов и связаны с Лодзью.

О процессах происходящих в польской культуре, отечественные исследователи, если и упоминали, то чаще всего скороговоркой – что и утверждается в обзоре литературы (серьезные исследования относятся к 1960-м годам: монографии Янины Маркулан, Ирины Рубановой). В то же время в польском киноведении и критике, что отмечено и подтверждено Виреном, очевидно «переосмысление истории национального киноискусства» (стр 8.).

Свободно владея польским языком, соискатель рассматривает публикации, появившиеся и продолжающие появляться в монографиях, сборниках статей и научной периодике (перечень работ на польском языке насчитывает 62 пункта). Следовательно, научная и источниковедческая база вполне убедительна, что и позволила Вирену предложить для обсуждения работу, отличающуюся высоким уровнем анализа, грамотным и убедительным использованием профессиональной терминологии, аргументированными выводами. Кроме того, автор диссертации анализирует кинопроцесс не только с искусствоведческой, но и с философской точки зрения, - следует помнить, что защищается по специальности «Эстетика».

Поднимаются в диссертационном тексте и социокультурные вопросы, связанные с политикой властей и цензурными ограничениями, указывая на разницу подходов к киноэкспериментам в Польше и в СССР (стр 9.), приводя в качестве примера ретроспективу отечественного киноведа Е.А. Марголита



на Московском фестивале («забыта» ретроспектива на канале «Культура», стр 9.).

Чтобы быть более убедительным в изложении своей концепции и в конечных выводах, соискатель обращается к работам по кинотеории, философии и поэтике киноискусства, в чем-то соглашаясь с теоретиками, отчасти с ними полемизируя. Справедливо утверждается, что в обиход отечественной науки, имена и творчество польских экспериментаторов не вошли, и Вирен фактически явился первооткрывателем (известен в какой-то мере лишь Збигнев Рыбчинский, чьи фильмы демонстрировались на телеэкране, а о главном персонаже диссертации Гжегоже Круликевиче имеется лишь статья в энциклопедическом словаре «Кино» (М., 1986), состоящая из 12-ти строк, что специально подчеркнуто). Очевидно, что автор диссертации не мог оставить без внимания те процессы, которые имели место в европейском кинематографе. Опора на сравнительно-историческую методологию помогают рассмотреть материал всесторонне и глубоко.

Текст диссертации включает три главы, введение, заключение, список литературы и список иллюстративного материала, что помогает «проверить» авторские утверждения, согласиться или вступить в полемику.

Как уже отмечалось, главное и основное внимание уделено Гжегожу Круликевичу (род. 5.06.1939). В первой глава под названием «Гжегож Круликевич: от первых кинематографических опытов к теоретическому манифесту» анализируются не только ранние фильмы, но и тексты, посвященные смыслу и проблемам кинематографа. Автор диссертации начинает свое исследование (можно сказать, монографическое, но и культур-философское одновременно) со сборника интервью с Круликевичем, появившимся в 2011 году под названием «Работаю для будущего». Важным для Д.Г. Вирена явился тот факт, что изменившаяся ментальность в странах Восточной Европы повлияла в большой мере на все виды искусства, кинематограф в том числе. Начинает доминировать критический подход к происходящему.

Обратившись к начальному периоду творчества Круликевича, Вирен особое внимание уделяет дипломной работе будущего режиссера: этот теоретический фрагмент объясняется подход к съемкам и существенным профессиональным принципам, которые нашли отражение в его фильмах, как художественных, так и документальных. Традиционно, уже со студенческой скамьи, будущим искусствоведам внушается тезис, сводящийся к тому, что теоретические постулаты не всегда, а лишь очень редко соответствуют творческой практике. Диссертант доказывает, что в случае Круликевича все обстоит иначе: в дальнейшем творчестве положения о «закадровом пространстве» и зрительском активном участии (при определенном подходе к съемкам) во многом подтверждаются. К сожалению, при рассмотрении так называемой трилогии, об этих особенностях подхода режиссера будто бы забывается.

Интересно и многообещающе сравнение активизации и стимулирования зрительского восприятия по Круликевичу с принципом монтажа у С. Эйзенштейна, которое по мнению польского экспериментатора является своеобразным манипулированием и интеллектуальным насилием (стр. 57). Наиболее значимым становится «закадровое пространство» - именно этот феномен формирует «демократические» мизансцены, так зритель невидимое додумывает и выстраивает самостоятельно (стр. 36).

Последний параграф главы посвящен анализу фильма «Навылет» (1972). В сочетании киноведческого и социологического подходов обнаруживается широкая профессиональная оснащенность диссертанта. Данный фрагмент диссертационного текста представляется образцовым: сюжет трактован в социокультурном контексте, а киноведческий анализ точен и эмоционален, что не исключает научности.

Глава 2 под названием «Развитие «трилогии» Круликевича» посвящена экспериментальным вариантам так называемого «кино морального беспокойства». В этой главе речь идет о двух фильмах: «Вечные претензии» (1974) и «Танцующий ястреб» (1977). Диссертант справедливо замечает, что



в обеих этих лентах продолжены эксперименты, начатые еще в фильме «Навылет», и напоминает об элементах эстетики и поэтики этих двух кинофильмов: «замысловатые ракурсы съемки, контрастный монтаж, минимальное количество реплик, экспериментальный подход к звуку» (стр. 64). К достоинствам этой главы, как, впрочем, и двух других, можно отнести тот факт, что автор, наряду со своей точкой зрения, приводит критические высказывания и коллег Круликевича, и кинокритиков. Что особенно ценно – Вирен не во всем соглашается с приведенными оценками и, приводя примеры из фильмов, вступает в полемику и во многом оказывается прав. В фильме «Вечные претензии» повествование ведется то в стилистически близком реализму стиле, то трансформируется в гротеск. Прослежена и характерная для литературы и кинематографа пара персонажей, таких как хозяин и слуга (здесь было бы уместно упомянуть появившуюся несколько раньше экранизацию Пинтером собственной пьесы «Слуга»). Справедливости ради, стоит сказать, что в диссертации в этом контексте упоминается отечественный фильм периода перестройки «Слуга» (1988) В. Абдрашитова.

Несмотря на подробный и интересный, даже увлекательный, анализ этого фильма – особенно изобразительного ряда – в контексте исследования не достаёт сравнения с изложенными в первой главе программными тезисами Круликевича. Однако, даже если судить по приведенным фотографиям, поэтика ранней дипломной работы сохраняется. В этой главе есть некоторые переводческие казусы: так, в переводе с польского «мелкий бес» оказывается «маленьким бесом», хотя ассоциация с романом Ф. Сологуба налицо. Кроме того, употребление понятия «инсценизация» тоже не совсем корректно, как и использованное несколько раз определение «камео» - лучше все же обратиться к традиционному определению «эпизодическая роль».

Основной раздел второй главы посвящен экранизации романа «Танцующий ястреб» Ю. Кавалеца, как напоминает нам диссертант, польского писателя-деревенщика, который, по мнению специалистов,

является главой этого направления в послевоенной литературе Польши. Основная сюжетная линия и романа, и фильма достаточно традиционна и связана с историей пути наверх простого крестьянина, различным компромиссам с самим собой и итоговым крахам. Как и в предыдущих разделах диссертации, все, что касается изобразительного ряда, рассмотрено почти образцово. Возникает только один вопрос: почему так мало внимания уделяется актерам. Если Вирен и пишет об актерам, то в основном обращая внимание на взаимоотношения с ними режиссера, т.е. на репетиционный период, а об актерской игре, о стиле, манере, методе, наконец, ничего не сказано. Так, остается без ответа то обстоятельство, что во всех фильмах трилогии главные роли исполняет один и тот же актер – Франчишек Тшечак – это же интересный факт, почему Круликевич выбирает именно этого актера, а всем известных звезд, как театральных, так и из пространства кино определяет на эпизодические роли (Тадеуш Ломницкий, Беата Тышкевич, Люцина Веницка). Тем не менее, вторая глава представляется наиболее удачной.

Третья глава неизбежно выглядит обзорной, т.к. автор обращается к проблемам документального кино и, судя по всему, пытается рассказать почти обо всех примерах экспериментальной документалистики: и о «Краковской группе», и о противостоянии официозу Натальи Бжозовской и Тадеуша Макарчиньского, об опытах главного персонажа диссертации Круликевича, о том, как оператор-документалист выступает в роли режиссера и как постепенно в польском документальном кино возникает феномен деконструкции.

В Заключении подводятся итоги исследования и предлагаются выводы, сводящиеся к тому, что исследуемое автором диссертации направление дало толчок формированию новых форм национальной кинематографии и обозначило черты сходства и исканиями общеевропейскими. Некоторые утверждения вызывают ассоциации, будто бы намеренно не замеченные диссертантом. Так, например, упоминаемая на стр. 98 «пьяная камера» не



может не напомнить о манифесте «Догмы» и некоторых фрагментах фильмов участников этого движения.

В общей характеристике 60 – 70-х годов можно было бы хотя бы вкратце привести эксперименты в области театра (опыты Ежи Гротовского, Юзефа Шайны и Тадеуша Кантора).

Обширная библиография составлена в произвольной форме. Все же целесообразно отделять источники от научной литературы, хотя подобной нормы не существует, но, вероятно, она будет введена, что придаст и библиографическому разделу необходимую строгость.

Несмотря на указанные недочеты, которые имеют частный характер, диссертация Д.Г. Вирена представляет собой фундаментальное и новаторское исследование, вводящее в киноведческий и культурный обиход новый доселе не представленный на русском языке материал. Автореферат соответствует основным положениям диссертации, ВАКовские публикации вполне самостоятельные и, наряду с диссертационным текстом, обогащают представление о важном периоде в развитии национальной польской кинематографии. Автор диссертации заслуживает присвоения ему искомой степени кандидата философских наук.

Отзыв составлен доцентом кафедры Истории театра и кино ИФИ РГГУ, кандидатом искусствоведения П.Б. Богдановой и преподавателем-почасовиком кафедры театра и кино ИФИ РГГУ, кандидатом философских наук В. Н. Зацепиным.

Отзыв утвержден на заседании кафедры Истории театра и кино 12 мая 2015 года, протокол № 9.

Заведующая кафедрой Истории театра и кино  
Д-р искусствоведения, профессор



Г.В. Макарова