

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

на диссертацию Татьяны Алексеевны Соломкиной

«Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века»,

представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство.

Заявленный проблемно-тематический сюжет (ПТС) оппонируемой работы, представлен на защиту по специальности ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, так что он мог быть локализован материалом и методологическим инструментарием ИСТОРИИ театра.

Татьяна Алексеевна начинает работу с характеристики гражданской истории немецкого общества, выбранного в качестве метасистемы (контекста) исследуемого участка «взаимодействий театра и кино Германии». Такой исследовательский посыл определил преимущественно рецензионно-эссеистскую стилистику диссертационного текста, привычную и правомерную для основного массива как отечественных, так и зарубежных искусствоведческих диссертаций.

На базе выбранных ПТС формулируются центральные форматно-функциональные составляющие диссертации, прежде всего, ее ПРЕДМЕТ. Важнейшей функцией любой диссертации является ее АКТУАЛЬНОСТЬ, которую автор связывает в данном случае с «изучением новых способов создания произведений экрана и сцены» (с.7).

В поле зрения исследователя неизбежно вторгаются реалии не только ХУДОЖЕСТВЕННОЙ культуры, но и КУЛЬТУРЫ В ЦЕЛОМ. И в этом случае, в какую бы ваковскую номенклатурную специализацию не «упаковывалось» диссертационное сочинение, главным ориентиром осмысления отобранных для него ПТС остается его реальная АКТУАЛЬНОСТЬ, которую можно обеспечить только на базе структурно-системного представления о качествах актуальной социокультурной реальности.

Диссертант полагает, что «Результаты диссертационного исследования помогут в нахождении новых выразительных приемов театра и кино, а также в переосмыслении их эстетических границ в мировом художественном процессе» (с.8)

Основу текста составляют характеристики кинематографических приемов, использованных в экспрессионистских театральных спектаклях, и

театральных - в фильмах, а также описываются различные проявления кино-театрального синтеза в фильмах и спектаклях по «Фаусту», а также в творчестве Э. Пискатора. При этом именно последнее рассматривается как «...наивысшая точка взаимодействия сцены и экрана в немецком искусстве» (с.189)

Несмотря на, казалось бы, самоочевидную правомерность осмысления заявленного проблемно-тематического сюжета (ПТС) в привычном формате ПРОШЛОГО (Пример из практики киноведения. Пересмотр ряда базовых ПТС «Рождение кино», «Форматы фильмопотребления», «Кино в метасистеме АВ» и много других в эпоху современного «Информационно-цифрового» общества), сам такой выбор молодого исследователя побуждает оппонента начать отзыв с краткой методологической преамбулы, без которой не театроведу вряд ли возможно адекватно охарактеризовать как «актуальность», «научную новизну», «практическую пользу», так и «некоторые дискуссионные» составляющие оппонируемого текста.

Художественная культура рубежа нового тысячелетия находится в состоянии настолько динамичной и масштабной эволюции всех ее составляющих, что неизбежно привлечение инструментария структурно-системной методологии, без чего трудно обозначить актуальность данной работы и помочь практикам осмыслить как новые творческие возможности, так и негативные проблемы на «полях» (Бурдые) «кино», «театра» и их взаимодействий.

Возврат к многообразным «частностям», «лакунам» уже детально обследованного мировым искусствознанием периода интенсивного взаимодействия классических искусств как между собой, так и с «новичками» в первой половине XX века, в наши дни возник в связи со все более динамичными и радикальными изменениями культуры нового тысячелетия. То есть, речь идет уже не просто об убедительном формулировании специфических качеств (признаков) видов искусств – кино, театр, музыка – «театральность», «кинематографичность» – как на этапе их возникновения и самоопределения, так и в моменты наиболее активной и масштабной эволюции базовых составляющих, но об адекватной характеристике «художественной» деятельности в целом.

На протяжении многовековой мировой истории искусства базой художественного творчества была триада "POIESIS – MIMESIS – TECHNE". Так характеризовались творческий замысел, способы подражания реальности и, наконец, технология материальной «профессиональной завершенности» художественного продукта-артефакта. «Художественные практики», реализуемые в метасистеме, (контексте) современного информационно-цифрового сингуляристского общества потребления все интенсивнее осваивают возможности **НОВОЙ ТРИАДЫ** -

«ВИРТУАЛЬНОСТЬ - ИНТЕРАКТИВНОСТЬ - ГИПЕРТЕКСТ (ГИПЕРМЕДИА)» -, на базе которой современные художественные практики и пытаются реализовать все новые краски «вертикальных» (контекстных, метасистемных) взаимодействий, - в мировом искусствознании то явление уже достаточно основательно осмыслено на базе эйзенштейновского концепта «вертикального монтажа». Совершенно очевидно, что продолжающееся в мировой художественной культуре продуцирование и функционирование классических артефактов в той или иной мере утрачивают уютную привычность условий и нормативов классической триады, которая вынуждена приспособляться к неизбежности все большей активности и значимости новой.

Прежде вполне маргинальный в классической художественной культуре процесс ИНТЕРАКТИВНОСТИ в наши дни становится важнейшим компонентом художественной деятельности. По ходу реализации последней в культурную повседневность активно внедряются все новые технологичные инструменты, обживаются новые МЕДИЙНЫЕ среды, прежде всего, самая масштабная из них - Интернет. Интернет-среда - это новое значимое пространство, причем уже не только экспериментального, но и массового продуцирования и функционирования всех видов искусств и прежде всего их аудиовизуальной (АВ) продукции. Становятся все более разнообразными и влиятельными процессы КОНВЕРГЕНЦИИ, обеспечивающие не только интересующие нас взаимодействия театра и кино, но и процессуально-продуктивные составляющие любых видов не только «специализированной культурной», но и «природно-культурной» деятельности (активности) человека нового тысячелетия.

Классический инвариант художественно-эстетической деятельности всегда был неизбежно диалогичен как в масштабе истории культуры, так и в каждом индивидуальном акте контакта творца и реципиента. При этом соотношение социокультурных параметров производственно-потребительских нормативов этого участка жизнедеятельности, качественных характеристик "творца (автора)" и "реципиента" меняются в зависимости от контекста и социокультурной особенности каждого отдельного акта. Изменение параметров этих "неизбежно диалоговых" взаимодействий радикально меняет ситуацию художественно-эстетической активности, прежде всего, ее аксиологические и функциональные составляющие.

Для нашего времени результатом творчества становится не столько материально-процессуальный самодостаточный продукт (артефакт как текст), сколько некий процесс, событие («жест», проект, суггестор, глобкомфакт). А технология реализуется двумя исполнителями, взаимодействие между которыми осуществляется не по традиционным механизмам рационально-чувственного «продуцирования и постижения авторского художественного текста», но по ходу интерактивного процесса,

целевая и функциональная направленность которого определяется на основе локальной социокультурной детерминации. В отличие от классической ситуации последняя отличается сменой иерархических позиций прежнего «реципиента» (теперешнего индивида, «сингулярного субъекта») и социального в форме контекста. Индивид отныне в таких ситуациях не просто четко нормированный партнер, но равноправный – а иногда и ведущий – участник такой специализированной социокультурной метасистемной деятельности.

Конечно же, речь не идет о необходимости углубляться в каждом искусствоведческом исследовательском формате в эти активно осмысляемые современными гуманитарными науками «инновационные ПТС».

Однако без учета таких реалий, не выходя за выбранные «дисциплинарные рамки», исследователь современной художественной культуры вряд ли сможет адекватно описать ее новые проявления, к которым несомненно относится и объект данного диссертационного сочинения.

Интерактивность, будучи обратной связью между отправителем и получателем информации, в условиях культуры рубежа нового тысячелетия радикально переформатирует привычные отношения автор/реципиент через самодостаточный феномен классического артефакта в новый вид деятельности, значительно отличный от устойчивых качеств классического «художественного восприятия».

Эта эволюция искусства (художественной культуры) с наибольшей очевидностью обнаруживается в процессе, когда «художественным посланием» становится не самодостаточный законченный продукт «авторства», адресованный его потребителю, реципиенту», который и в театре и в кинозале назывался «зритель» (spectateur – фр), но партнеру диалога (полилога). В такой ситуации «художник» взаимодействует не с привычным «реципиентом», но с «партнером», которому еще не найдено адекватного термина. Диссертант использует словосочетание «Зритель-пользователь», что указывает на то, что тот пользуется неким инструментом (В данном случае – компьютером, подключенным к Интернету), но никак не обозначает его выхода за рецептивную активность, без чего интерактивность реализоваться не может. Во франкоязычном театроведении возник, затем прижился и в искусствознании неологизм «spectacteur» (деятельный зритель). Эта маленькая «частность» показывает неизбежность включения «собственно научной» стадии осмысления ПРЕДМЕТА диссертации даже по ходу «рецензионно-эссеистского» дискурса. И таких позитивных «частностей» в работе Татьяны Алексеевны немало.

Поскольку рецензионно-эссеистские форматы провоцируют «авторство во что бы то ни стало» в описаниях и характеристиках соответственно «театрального в кино» и «кинематографического в театре» иногда возникают «красивые», но не слишком аргументированные, а иногда и непонятные пассажи (Сс. 8 - 11, 13, 14, 22, 30, 96, 187). В то же время диссертант уместно, тактично, соблюдая все нормы научной этики, включает

в свое исследование тексты коллег. Такова, например, работа немецкого театроведа Пауля Шультеса «Режиссура экспрессионизма», «в которой дается полная картина формирования экспрессионистского стиля на немецкой сцене. Большое внимание уделяется синтетической природе экспрессионизма».

Ряд важных концептуальных положений из работы М. Туровской «Брехт и кино» помогают прояснить процессы обменного использования кино и театральных приемов. Важным представляется обращение к работе Сахновского-Панкеева.

От кино на сцену перешел (и стал одним из основополагающих) принцип недосказанности, минимизации объектов в поле зрения зрителя. Это спровоцировало зрителя на домысливание сценического действия, таким образом, на участие в создании художественной реальности (с.109).

Годы не только рождения кино, но и его предыстории – это ценнейший материал для осмысления и продуктивной интеграции инновационных составляющих современной культуры во все специализированные виды человеческой деятельности.

Думается, в диссертации явно актуализируется такой «исторический» ПТС как название мест потребления театральной и кино АВ продукции во Франции, Германии, США: «Кинотеатр», «Иллюзионный театр Э. Рейно» (Франция), «Никель Одеон» (США), «Лихтшпильсаль», «Лихтшпильхаус» – «Зал(дом)игры света» (Германия). Эта проблематика возникает в связи с подробными внутри структурными и контекстуальными описаниями Татьяны Алексеевны одного из центральных ПТС «Свет как внутрискруктурный и контекстуальный компонент сценического и экранного творчества».

Хотя скромный формат кандидатской диссертации не требовал от автора неких масштабных эвристических умозаключений, довольно часто встречаются утверждения, оценки, допустимые и широко используемые в рецензионных форматах, но бесполезные в исследовательских: «Кинематограф превратился из развлечения в искусство» (с.5).

В начале «Введения» Татьяна Алексеевна обозначает ПТС, методологию, научную новизну, в целом результаты работы: «Впервые в мировом искусствоведении сделан сравнительный анализ эстетик театра и кино немецкого экспрессионизма, определены этапы взаимодействия обоих искусств и развитие выработанных принципов в структуре спектаклей Э. Пискатора» (с.7).

По ходу эволюции Пискатора в метасистеме эволюции кино/театрального экспрессионизма исследователь приходит к такому выводу:

«В политическом театре вообще нет эстетизма. Все направлено на проведение в зрительские массы идей революции. Художественный материал на сцене и экране опирается на документалистику – прямую, ничем не

окрашенную фиксацию реальности. Художественный образ в политическом театре возникает за счет столкновения хроникального и постановочного материала» (с. 166).

Поскольку именно творчество Пискатора выбрано диссертантом в качестве репрезентативного участка кино-театральных взаимодействий, специальная глава о Пискаторе не может игнорировать смысл и специфику этапа работы режиссера в СССР, при том, что функциональная направленность системы советского революционного кинематографа во многом совпадала с бихевиористской направленностью экспрессионизма, который тоже ограничивает предметное содержание данного исследования.

Творчество Пискатора закономерно оказывается неким концептуальным составляющим, методологическим ориентиром диссертации с выбранной позиции осмысления взаимоотношений театра и кино в первые три десятилетия после начала формирования самостоятельности «седьмого искусства».

На этом участке исследования не театроведу не понятно полное отсутствие хотя бы упоминания об Эйзенштейне в связи с его опытом кино\театрального «монтажа аттракционов» и политического фильма, о работоспособности и в сегодняшних условиях его концепта «вертикального монтажа».

Не совсем понятны причины игнорирования очевидно необходимых для адекватного осмысления выбранного комплекса ПТС, соответствующих практик и их осмысления в разных форматах, в том числе и аналогичных диссертаций не только на английском языке, но и, скажем, отечественной работы с аналогичным комплексом ПТС, например – докторской диссертации Н.В. Ростовской «Художественные аспекты взаимодействий отечественных кино и театра первой трети XX века», защищенной в Москве в 2011 г. (Притом, что монография, предшествовавшая диссертации, упоминается в списке литературы.).

Думается, все это диссертант смог бы сделать в ходе дальнейшей работы над заинтересовавшим ее комплексом ПТС. Ведь и данная диссертация по «Истории театра» помогает увидеть зачатки многих инновационных проявлений, показала перспективы значительного расширения в современных художественных практиках взаимодействий не просто «кино» и «театра», но АВ и перформативности. Активизация же конвергенции культурных процессов в целом и «художественно-эстетической» деятельности, в частности, выводит ПТС «взаимодействие искусств» за пределы компетенции ИСКУССТВОЗНАНИЯ, в область КУЛЬТУРОЛОГИИ/СОЦИОЛОГИИ/АНТРОПОЛОГИИ, а стало быть, и совершенствует исследовательский инструментарий все более необходимой гуманитарному знанию МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ.

Т. А. Соломкина проявила себя знающим и компетентным исследователем. Автореферат отражает основные положения диссертации. Ее работа «**Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века**» - это самостоятельное полезное квалификационное исследование, соответствующее требованиям, предъявляемым к подобным работам в п. 7,8 «Положения о присуждении ученых степеней ВАК РФ». Все это позволяет утверждать, что Т. А. Соломкина заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство.

Доктор искусствоведения, профессор,
член Союза кинематографистов России

Яков Борисович Иоскевич



Иоскевич Яков Борисович

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение "Российский институт истории искусств"

Можно так: ФГБНИУ "Российский институт истории искусств"

190000 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

E-mail: ioskevich@yandex.ru

Телефон: +7 921 5608589

