

Утверждаю  
Директор ФГБНИУ  
Государственный институт искусствознания  
Министерства культуры РФ

Н.В. Сиповская, доктор искусствоведения  
«4» марта 2016 г.

## ОТЗЫВ

ведущей организации

«Государственный институт искусствознания»  
на диссертацию Соломкиной Татьяны Алексеевны  
«Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века»,  
представленную на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения  
по специальности 17.00.01 – Театральное искусство

Диссертационное исследование Т.А. Соломкиной подкупает проработанностью очень большого числа источников – как отечественных, так и зарубежных, – и, что самое главное, умением их проанализировать и осмыслить. Автор демонстрирует серьезную осведомленность в вопросах истории немецкого искусства первой трети XX века, безо всяких сомнений хорошо ориентируется в художественных направлениях Германии той эпохи, по понятным причинам делая упор на экспрессионизм. Значительную часть работы составляет подробный, вдумчивый анализ театральных- и, в первую очередь, кинопроизведений (ввиду их очевидной доступности) с акцентом на пластические аспекты.

В начале своего исследования автор совершенно справедливо постулирует, что в российском театроведении недостаточно внимания уделено изучению проблем взаимовлияния театра и кино. Цель исследования

Соломкиной – дать сравнительный анализ киноэстетики и театральной эстетики экспрессионизма. Работа превосходно структурирована, методологически четка и убедительна. Хотелось бы сразу отметить, что ленинградская школа германистики, всегда отличавшаяся фундированностью, ясностью, четкостью концепций, с работой Соломкиной, ее учителей и коллег совершила в целом большой прорыв в изучении немецкого театра 1-й половины XX века. Автор плодотворно развивает теоретические идеи З. Кракауэра, Э.М. Арнольди, П. Шультеса, А. Аствацатурова, М. Туровской, К. Матвиенко и др. исследователей экспрессионизма, ставя во главу угла проблему синтеза живописи, сценографии и кино в экспрессионистском театре и сравнительного анализа эстетик театра и кино.

Мы все же не стали бы приветствовать слишком смелое утверждение автора, что в ее диссертации эта проблема ставится «впервые в мировом искусствознании» (с. 7). Этому вопросу касались, в частности, упомянутый в работе Йоахим Ланг („Episches Theater als Film“, 2006) и Кристоф Кляйншмидт в своей диссертации «Zum Verhältniss von Schnitt, Bild, Film und Bühne im Expressionismus» (Билефельд, 2012, 400 с.), которые ввел чрезвычайно близкий по пафосу исканий Соломкиной эстетическую категорию «интерматериальности».

В свое время историк немецкого театра В. Клюев обратил внимание на то, что в наших занятиях проблемами экспрессионизма «прежде следовало бы четко определить метод изучения экспрессионизма, в то время как мы очень много занимаемся формальными частностями вне учета контекста европейского искусства» (сб. «Херварт Вальден и наследие немецкого экспрессионизма», М., 2014, с. 510). В такой крупной работе по экспрессионизму, как анализируемая, надо было бы, конечно, дать емкое современное определение экспрессионизма. И все же автор существенно приближает нас к полноте его характеристик.

В 1-й главе «Формирование немецкого экранного экспрессионизма. Театральность немецкого киноэкспрессионизма» Соломкина прослеживает развитие экспрессионизма от его возникновения в живописи через драматургию и проникновение в кинематограф. Очень интересной представляется предложенная автором новая периодизация немецкого киноэкспрессионизма, учитывающая влияние на него сценического искусства. Прослежены важные вехи «трансформации проблематики киноэкспрессионизма» и функций киноприема у театральных экспрессионистов. Автор высказывает мысль, что «элементы театра, проникая в кино, разрушают натуралистическую иллюзию и открывают путь к метафизической стороне явлений» (с. 81). В дальнейших главах столь же вдумчиво рассматривается процесс обратного или перекрестного движения – проникновения элементов кино в театр.

2-я глава «Немецкий театральный экспрессионизм. Использование кинематографических приемов на сцене» вновь свидетельствует о большой начитанности автора. Соломкина предлагает здесь несколько действительно оригинальных и очень интересных наблюдений, касающихся связи театра и кино. Она пишет о «монтажности» экспрессионистских пьес (с. 84) как их имманентном качестве, детально анализирует влияние сценографических находок на развитие киноязыка экспрессионистских кинолент (с. 93). Особенно интересными тут видятся различия в подходе к свету как основному элементу экспрессионистской эстетики у разных режиссеров.

Кроме того, Соломкина рассматривает возникновение аналога кинематографической «двойной экспозиции» в спектакле Густава Хартунга «Соблазнение», имитацию крупного плана и приемы монтажной эстетики в некоторых других сценических произведениях. Особого внимания заслуживает анализ образа лестницы в спектаклях Леопольда Йесснера. Исходя из определения экспрессионистской драмы как «драмы крика», диссертантка предлагает определение экспрессионистской ленты как «фильма крика», с которым нельзя не согласиться. Эту главу исследования

характеризует известная перечислительность, вероятно, связанная с невозможностью увидеть спектакли, о которых идет речь (в отличие от фильмов).

В то же время диссертантка выдвигает здесь основополагающий для своего исследования тезис, что отличительной особенностью немецкого экспрессионизма является «максимальное сближение эстетик театра и кино» (с. 93) и довольно доказательно намечает и анализирует вехи этого сближения. Укажем на некоторую терминологическую шаткость или неуверенность автора: речь идет то о сближении, то о столкновении, то о взаимовлиянии двух эстетик; при этом так до конца и остается невыясненной роль монтажа в этом процессе. Не плодотворней было бы пользоваться понятием синестезии, синтеза и этапов синтеза?

Выскажем мнение, что для большей доказательности следовало бы отдельно и гораздо глубже проанализировать роль в этом процессе драмы экспрессионизма (так, скажем, как это делал в своих исследованиях Александр Михайлов, труды которого, к сожалению, обойдены). Удачны, выпуклы и ярки страницы о переносе пьесы «С утра до полуночи» с театральной сцены на экран. Жаль, однако, что в разговоре о позднем экспрессионизме тема пересечения театра и кино неожиданно уходит на второй план. К достоинствам манеры автора следует отнести пластичность анализа живописи, драматургического и киноязыка. 2-я глава завершается важным тезисом о потере интереса к личности в немецком театре и кино с середины 20-х годов – тезисом, который сам по себе мог бы стать темой для отдельного исследования.

Построенная гармонично и многопланово, 3-я глава «Взаимодействие эстетических принципов театра и кино на примере экспрессионистских интерпретаций “Фауста” И.В. Гете на сцене и на экране» занимает центральное место в исследовании. Весьма плодотворной оказывается идея трактовки немецкой классики как горнила множества последующих стилевых течений, в особенности, экспрессионизма. Стремясь к

энциклопедизму, автор собирает в один пучок эстетические открытия деятелей немецкой сцены на протяжении целого столетия. По глубине и предметности эстетического анализа это одна из самых мощных глав. Отметим удачные моменты – кульминации экспрессионизма (эпизод крика Гретхен в фильме Мурнау), яркий анализ актерской пластики в фильмах Мурнау и Ланга, в «Фаусте» Рейнхардта, принципов экспрессионистской сценографии и ее пространственных метаморфоз (с. 162, 164).

Прочерчивая направление грядущего синтеза специфик театра и кино, автор пишет: «Режиссеры, ставившие “Фауста” Гете, использовали разные выразительные средства – от рельефной сцены до экранизации. Возможно, включение в спектакли черт киноэстетики не имело целью непосредственно развитие взаимовлияния экрана и сцены. Но не вызывает сомнения, что стремительное развитие кинематографа с его выразительными возможностями не могло пройти незамеченным мимо ведущих немецких режиссеров театра начала XX века – особенно экспрессионистов, использующих принципы монтажа сцен, наложения изображений друг на друга, максимальной экспрессии» (с. 164).

Автор монографии о Максе Рейнхардте Манфред Браулих («Театр между мечтой и действительностью», Берлин, 1966) всячески сопротивлялся параллелям Рейнхардта с экспрессионизмом, заиклившись на романтизме и барокко. Т. Соломкина убедительно доказывает возможность и предметность подобных параллелей.

---

4-я глава «Кинематографическая эстетика спектаклей Эрвина Пискатора» уступает и по объему, и по внутреннему масштабу предыдущей главе. Неожиданно появляются резкие и однозначные оценки, не могущие не вызвать полемики (например, «в политическом театре вообще нет эстетизма», с 167). Происходит это, вероятно, оттого, что кино занимает воображение автора больше, чем театр. Тем не менее, и в этой «укороченной» главе присутствует новый взгляд на природу синтеза в театре Пискатора, высказан ряд оригинальных, уточняющих проблему театра

Пискатора идей, которые автор в будущем, безусловно, сможет развить. Таковы идеи о роли комментаторского фильма у Пискатора как хора (с. 171), о преобразовании «сценического действия в социальную утопию – посредством совмещения документальной реальности со сценической условностью» (с. 172), о сопротивлении экспрессионистского стиля эпическому политическому стилю (180), о пискаторовской постановке «Швейка» как кульминации сближения театра и кино (с. 183-184).

Анализируя процесс проникновения экранной ткани и киноприема во владения природы театра по воле новатора Пискатора, Соломкина намечает опытным глазом кинокритика важнейшие, как она называет, «этапы сближения»: - мгновенный переход от кино к театру, - перевод принципов организации кадра с экрана на экспрессионистскую сцену, - изобретение трансформирующегося экрана, - введение жанра документально-игрового кино, обостряющего и меняющего способ игры актера. Добавим, что эти точки сближения в работе убедительно описаны.

Интересно было бы в заключении главы о Пискаторе услышать о перспективе «тотального театра», следе Пискатора в современном немецком театре, столь ярко запечатленном в работах Франка Касторфа, Кристофа Шлингезифа и др.

Чем более значительны достоинства работы, тем более огорчительны ее немногочисленные недостатки.

В методологическом плане упущены возможности анализа приема монтажа как одного из важнейших новаторских принципов киноискусства и элемента синтеза приемов театра и кино. О монтаже так или иначе речь в диссертации заходит, (с. 132, 166), но как можно было в этом разговоре упустить тему влияния Эйзенштейна и его принципов киномонтажа на немецкое кино и театр? Достаточное внимание в связи с темой исследования уделено Мейерхольду; хорошо было бы дополнить его цитированием и анализом комментариев Мейерхольда к книге Фукса и других практиков мюнхенской театральной реформы, опубликованных во втором издании

нашей книги «Мейерхольд, Таиров и Германия...» (Palmarium publishing, Saarbrücken, 2014).

На с. 169 говорится о том, что Мейерхольд и Пискатор «имели о практике друг друга весьма отдаленное представление». В главе о Пискаторе следовало бы рассмотреть этот вопрос подробнее, тем более что он обширно дискутировался в Германии и на эту тему есть русскоязычная литература. В превосходном анализе пискаторовского «Швейка» явно недостает анализа напрашивающихся параллелей с «новой вещественностью». И достойно сожаления, что в работе не рассмотрена роль сценографа Пискатора Трауготта Мюллера в воплощении его концепций (Мюллер упомянут на страницах диссертации лишь походя).

Выше говорилось о богатом научном аппарате работы. Огорчительно, однако, что в разработке темы «Мейерхольд – Эйзенштейн – Пискатор и кинофикация театра» не учтен вклад таких исследователей московской школы, как В. Щербаков и В. Забродин. Точно так же огорчительно не видеть в списке работ трудов Сьюзен Зонтаг о немецком кино (хотя бы «Fascinating Fascism», 1974). Можно было, на наш взгляд, поспорить с утверждением Матвиенко о «несинтетической природе спектаклей Мейерхольда» (с. 169). Беспочвенным представляется нам утверждение диссертантки о том, что сценическая конструкция «Великодушного рогоносца» не несла «декоративной функции» (с. 170) – как же, если художник Л. Попова развивала в этот период авангардистскую концепцию света, его динамики и энергии?

Досадно, что диссертантка прошла мимо двух крупных публикаций о Пискаторе – двухтомника Бёзера и Ватковой 1986 года (Knut Boeser, Renata Vatková (Hrsg.): Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden.. Edition Hentrich, Berlin 1986) и сеमितомника переписки Пискатора, изданного крупным берлинским исследователем Петером Дицелем (Erwin Piscator: Briefe. Band 1, 2.1, 2.2, 2.3: 3.1, 3.2, 3.3. 1909–1966. Hrsg. von Peter Diezel. B&S Siebenhaar, Berlin 2005 – 2011).

Нельзя не отметить ряд терминологических, а порой и фактических неточностей киноведческого характера в 1-й главе. Так, например, известно, что «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» не демонстрировалось на первом киносеансе (с. 33), а вошло во вторую программу братьев Люмьер; «остросоциальная направленность» раннего датского кино (с. 41) вызывает сомнения, тем более что сама диссертантка ниже пишет в основном о мелодрамах, снимавшихся в этой стране в первые годы существования кинематографа. Кроме того, имеют место стилевые огрехи: «создание призрачного полумрака создавало атмосферу», «действия героев подчиняются условиям декораций» (с. 45), «заваленный ракурс» (с. 69).

Несмотря на отдельные недостатки и некоторые лакуны, диссертация Т.А. Соломкиной представляется нам серьезным, целостным искусствоведческим исследованием, обогащающим представления о немецком экспрессионизме и – шире – о взаимовлиянии различных видов искусства. Надеемся, что изложенными здесь замечаниями автор воспользуется при превращении диссертации в книгу.

Высказанные замечания не могут повлиять на общую положительную оценку диссертации и не снижают ее бесспорных достоинств и научной перспективности. Автореферат отражает как содержание, так и структуру диссертационной работы. Статьи автора, опубликованные по теме диссертации, в полной мере раскрывают ее основные положения и выводы. Диссертационное исследование соответствует всем требованиям п. 9 «Положения о присуждении ученых степеней» Правительства РФ (№ 842 от 24.09.2013), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, и Паспорту номенклатуры специальностей научных работников, а его автор Татьяна Алексеевна Соломкина заслуживает присуждения ей степени кандидата искусствоведения по специальности «17.00.01 – Театральное искусство».

Отзыв составлен научными сотрудниками доктором искусствоведения В.Ф. Колязиным и кандидатом философских наук Д.Г. Виреном, утвержден



на заседании сектора современного искусства Запада (протокол № 7 от 4.03.2016).

Ведущий научный сотрудник  
сектора современного искусства Запада  
Государственного института искусствознания  
доктор искусствоведения  
Владимир Федорович Колязин

Подпись В. Ф. Колязин  
Удостоверяется



Научный сотрудник  
сектора современного искусства Запада  
Государственного института искусствознания  
кандидат философских наук  
Денис Георгиевич Вирен

Подпись Д. Г. Вирен  
Удостоверяется



Заведующий сектором современного искусства Запада  
Государственного института искусствознания  
доктор искусствоведения  
Алексей Вадимович Бартошевич

Подпись А. В. Бартошевич  
Удостоверяется

