

В диссертационный совет 23.2.027.01,
созданный на базе федерального
государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования
«Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

доктора культурологии, кандидата искусствоведения
Сальниковой Екатерины Викторовны
на диссертацию Кибардина Артема Александровича
на тему «Театрализованные представления Петрограда 1919–1920-го годов:
становление режиссуры массовых зрелищ»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация А. А. Кибардина представляет серьезное и самостоятельное исследование, имеющее значительную научную ценность. Оно посвящено театрализованным представлениям Петрограда революционных лет. Интерес отечественной гуманитарной науки многих десятилетий был сфокусирован в большей степени на режиссерском интерьерном театре, на спектакле, поставленном по литературной драме. Другая ветвь развития театральной культуры – массовые зрелища, представления на открытом воздухе – изучены в гораздо меньшей степени. Восполнение пробелов в данной области является необходимостью современной культурологии и искусствознания.

Актуальность данной темы совершенно очевидна. Современность продолжает активно развивать традиции зрелищ за пределами сцены-коробки и интерьера театрального здания. Социально-культурные мероприятия, будь то государственные и муниципальные праздники, фестивали, досугово-просветительские представления, рекламные акции или же разнообразные форматы зрелищного искусства, такие как перформанс, художественная акция, выставочный проект и пр. подразумевают привлечение элементов эстетики театрализованного представления. Изучение советского периода истории этого вида искусства может способствовать развитию современных зрелищных форм, более интенсивному применению обширного арсенала формальных средств, свободному оперированию принципами игровой культуры.

В первой главе диссертации анализируются зрелища Великой Французской буржуазной революции, зрелища США, Англии и Германии на открытом воздухе. Автор отмечает, что во французских «массовых празднествах проигрывались модели поведения

человека в новом государстве, возникали такие мифологемы, как “Верховное Существо”, “Свобода”, “Федерация”, “Истина”, “Героизм”, которые решали те же дидактические задачи, что и аллегорические персонажи “Милосердие”, “Справедливость”, “Истина”, “Мир” и “Мудрость” в средневековых мистериях и моралите. Эти утилитарные задачи напрямую влияли на эстетику массовых зрелищ, расширяя художественное пространство представлений и выразительные возможности различных видов искусства» (с. 28). Чрезвычайно точна и важна параллель шествия в христианском религиозном действе и шествия, прославляющего новую французскую государственность на Марсовом поле, которое, тем не менее, можно охарактеризовать как «пара-религиозное»: «Подобно шествию мироносиц и апостолов, волхвов и пастухов в литургической драме, в празднестве было представлено шествие служителей департаментов, парад войск, дефилирование делегаций» (с. 33). Как нам представляется, шествие, или процессия, вообще является одной из самых древних форм коллективного действия в ритуально-праздничные периоды. Оно может наполняться самым разным содержанием, художественными приемами, может являть собой религиозно / социально / политически ориентированное высказывание. И сам этот феномен достоин более подробного изучения, о чем свидетельствует материал, представленный в диссертации.

Первая глава также содержит параграфы «Модель пролетарского революционного представления» и «Изучение театрализованных представлений», в которых делается ряд существенных умозаключений о специфике зарождения в революционной России обозначенного типа представления, о тесном переплетении теории и практики, гуманитарного знания и искусства: «Создатели пролетарского театра отталкивались от идей модернистских мыслителей: идеи синтеза искусств, ориентации на древнегреческий театр. Изучение античного наследия поднимало вопросы соотношения границ коллективного и индивидуального в сценическом произведении (актер, зритель, хор), и обращения к мифу как к способу разрушения разобщенности между субъектами» (с. 57). Если в исследованиях советского периода вольно или невольно утверждался примат идеологических смыслов советского массового представления, то в данной диссертации автор показывает эстетическую и отчасти философскую общность концепций Рихарда Вагнера, Фридриха Ницше, Вячеслава Иванова, идей Керженцева, эстетики Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна, Н. Евреинова, находящих преломление в революционных массовых действиях Петрограда 1919-1920 гг.

Тем самым, А. А. Кибардин подчеркивает глубокую преемственность концепции отечественного революционного зрелища не только с праздничными зрелищами Великой французской буржуазной революции, но и общеевропейскими идеями синтеза искусств,

возвращения к древним игровым и мифологическим истокам, а также российской философской идеей «соборности». По сути, в диссертации показано, что в революционном действе происходил глобальный синтез и новая модификация западноевропейских философских воззрений на природу публичного самовыражения общества, индивидуальных и коллективных творческих порывов эпохи рубежа веков, выражаемых в искусстве символизма, модерна и, несколько позднее, экспрессионизма, а также – константной сути российской ментальности. Все это органично вошло в зрелищную материю и энергетику революционного театра, тем самым, не только обслуживавшего потребности политического момента, но и являвшего одну из линий креативной формотворческой стихии своего времени.

Во второй главе воссоздается и анализируется деятельность театрально-драматургической мастерской Красной Армии 1919-1920 гг. Реконструируются и подвергаются культурологическому осмыслению формальные и содержательные аспекты представлений «Свержение самодержавия», «Третий Интернационал» Н.Н. Виноградова, «Кровавое воскресенье» М.Я. Аппетина, «Меч мира» А.И. Пиотровского.

В третьей главе исследуются и реконструируются в соответствии с сохранившимися материалами представления «Мистерия освобожденного труда» Ю.П. Анненкова, «К мировой Коммуне» К.А. Марджанова, «Взятие Зимнего дворца» Н.Н. Евреинова.

Автор диссертации отмечает наличие монтажа эпических и камерных эпизодов в представлениях, что весьма существенно для масштабных научных тем за пределами данного исследования, таких как выявление степени художественной общности массовых революционных зрелищ и интерьерного театра с принципом «четвертой стены», статус «документальности» в игровом художественном произведении, эмоциональные аспекты коммуникации в процессе представления.

Работа выполнена на стыке театроведения и культурологии, опирается на авторитетные труды в области отечественной теории и истории театра, прежде всего школы А. А. Гвоздева, и методологии реконструкции старинного спектакля, разработанный изначально в немецкой науке. Существенно то, что автор диссертации привлекает широкий круг архивных материалов, а сам текст диссертации сопровождается развернутыми приложениями, содержащими визуальные материалы реконструированных и анализируемых представлений, а также фрагменты сценариев. Библиография содержит большое количество авторитетных трудов разных лет, что демонстрирует глубокую погруженность автора диссертации в свой предмет и владение методологией, релевантной избранной теме.

Диссертация А. А. Кибардина восполняет ряд пробелов в истории отечественного театра периода первых советских лет, убедительно воссоздает не только самую фактологию революционных зрелищ, но и отображает логику творческого процесса, атмосферу самих представлений, что и составляет новизну его научного труда. Опора на большой массив исторических документов и внимание к конкретике зрелищного искусства делают выводы автора достоверными.

Реконструкция представлений и их анализ, выполненные на высоком уровне, вносят важную лепту не только в локальную тему театрализованных зрелищ революционного времени в России. Рассматриваемое художественное явление обнаруживает несомненные связи с мистериальной эстетикой позднего Средневековья и Ренессанса, с одной стороны, и с кинематографической эстетикой С. Эйзенштейна и М. Ромма, с художественными принципами эпического советского кино. Автор справедливо отмечает созвучия некоторых образов персонажей с образами фильмов «Ленин в октябре» и «Ленин в 1918 году», спектакля Юрия Любимова «Десять дней, которые потрясли мир» (Театр на Таганке, премьера в 1965 г.). Можно еще добавить отсылку к спектаклю Олега Ефремова по пьесе Михаила Шатрова «Так победим!» (МХАТ, премьера в 1981 г.), который тоже стал ярким событием позднесоветского театра, хотя именно по этому спектаклю очевидно произошедшее угасание эстетики массового революционного зрелища начала 1920-х и «инкрустация» отдельных его элементов в представление для сцены-коробки.

Диссертация свидетельствует о том, что художественная ценность изучаемого явления весьма и весьма велика. Это как бы еще одно «недостающее звено», обогащающее наши сегодняшние представления о зрелищном искусстве революционных лет, о внутренней сложности, многогранности и даже прихотливости так называемой мобилизационной массовой культуры, об отсутствии в ней герметизма и изолированности от больших художественных процессов. Напротив, советская официальная зрелищная культура внутренне разомкнута, встроена в многовековую историю развития доавторского уличного театра, повлиявшего и на кинематограф, и на режиссерский театр последующих десятилетий. Предпринятая реконструкция представлений, создаваемых и организуемых театральными режиссерами, в том числе Вс. Мейерхольдом, Марджановым, Евреиновым, показывает процесс взаимодействия доавторской зрелищной культуры и авторской режиссуры начала XX века.

Вместе с тем к данной диссертации возникают частные замечания, одним из которых является недостаточное количество обобщений в положениях, выносимых на защиту, и слишком скупые и робкие выводы. Впрочем, очевидно, что эти недостатки

происходят из очень серьезного и ответственного отношения автора к историческому материалу и опасению уклона в субъективность и тенденциозность.

Отдельные высказывания на страницах диссертации требуют конкретизации, прояснения или же предполагают дальнейшее развитие мысли диссертанта. Быть может, пора уже пересмотреть понимание традиционного театра и хотя бы брать в кавычки это выражение, когда оно подразумевает отказ от интерьерного театра со сценой-коробкой (как в случае фразы на с. 109 – «Отказ от сцены традиционного театра...») Ведь совершенно очевидно, особенно в контексте всей данной работы, что самым традиционным, самым укорененным в многовековую и даже многотысячелетнюю традицию является как раз *open air theatre* с подвижными пространственными границами и внутренними градациями, зрелище, не отделяющее и не изолирующее себя от городской инфраструктуры, природного ландшафта, архитектурных комплексов религиозного плана и пр.

В процессе описания «эффекта исторической достоверности», эффекта «документального фильма и ... участия в нем» зрителя (с. 105), когда «возникает совместное общее действие, происходящее не в феврале 1917 года, а в настоящем для зрителей 1919 году» (с. 106), на наш взгляд, было бы уместно рассуждение о том, как подобные художественные эффекты соотносятся с жанром исторической реконструкции. И что подразумевается под документальным театром, истоком которого на с. 223 названо представление Аплетина «Кровавое Воскресенье».

В беглой, чисто назывной форме говорится о наличии «мотивов экспрессионистской драматургии, получившей в это время расцвет в западноевропейском искусстве» (с. 152). Между тем в реконструируемых действиях прочитываются не только драматургические мотивы (кстати, как раз экспрессионизм очень любил обращение к средневековым аллегориям, мотивам мистерий и пр.), но и пространственные и пластические, тоже характерные для экспрессионизма, уж не говоря о всей ориентации на высокий эмоциональный градус представления, обостренное эмоциональное переживание кульминационных моментов, в том числе связанных с болью, страданиями, ужасом, отчаянием или же с ненавистью, злорадным осмеянием. Экспрессионистские тенденции имели место и в творчестве Эйзенштейна, Мейерхольда, Таирова, хотя изучение этого остается где-то на периферии нашей науки. В случае петроградских революционных зрелищ попытки охарактеризовать присутствие экспрессионизма (духа экспрессионизма, отдельных элементов экспрессионизма) были бы весьма уместны.

Иногда сам публикуемый материал столь нетривиален, что явно нуждается в более подробных, плотных авторских комментариях. Например: «Буржуй, расположившийся на

троне в центре сцены, в цилиндре, вырезном жилете, толстый, в сверкающих белизной манишке и манжетах, с бриллиантами на пальцах и на груди» (с. 158), был окружен свитой, «среди которой были художник, ученый, поп, солдат, матрона, проститутка, комедианты, музыканты, фокусники, сатиры — сплошь фигуры, облаченные в огненно-красные одежды» (с. 159). Так что же получается, красный цвет еще не всецело закреплен за революцией, народными массами, может ассоциироваться не только с жертвенно-героическим началом и позитивной энергией ритуалов нового мира? Он может воплощать ровно противоположное — некий полыхающий ад, морально-социальный «низ», греховную огнедышащую бездну? Сама по себе эта амбивалентность красного цвета очень любопытна и наводит на вопросы о том, насколько данный случай единичен или же, напротив, типичен для подобного рода зрелищ. (Уж не говоря о том, что за персонажем в цилиндре давно и часто закреплялись именно отрицательные характеристики и в мелодраме XIX века, и в авантюрном кинематографе; и вот в революционном действе он воплощает почти дьявольское начало, во всяком случае «свита» играет нечто близкое к этому.)

Читаем далее в диссертации: «В первой части, подобно “общему плану” кинематографа, в историко-символическом виде был представлен ход народных восстаний на протяжении 2000 лет. Во второй части, словно в «среднем плане», в более реалистическом стиле представлялись события последних 70 лет (от 1848 года до 1920) с устоявшимися образами советской революционной эстетики. «Взятие Зимнего» стало художественным полотном, представившим «крупным планом» события 5 месяцев, предшествующих Октябрьской революции» (с. 201). А что все-таки имеется в виду под «планами», это в данном случае только метафора или речь идет об изменении стилистики мизансценирования, подачи персонажей и пр.?

Возможно, из работы с архивными визуальными материалами можно было бы сделать больше умозаключений или гипотез, существенных для дальнейшего развития и угасания энергии «мистериальности» революционного праздничного зрелища. Так, в материалах, представленных в Приложении 1 (рис. 20, 28-32, 34-35, 40), явственно просматривается тенденция построения ряда ключевых мизансцен многофигурного зрелища в пространстве антиклизированного архитектурного фасада. Элементы фронтальной организации движения также, судя по всему, периодически оказывались актуальными в общем динамическом паттерне представления. В своей древней предыстории подобного рода мизансцены, хотим мы или нет, восходят к античному театру, в котором фасад сцене являл тот архитектурный «задник», тот фон и ту универсальную модель здания, которое символизировало и дворец, и храм, и пещеру и что

угодно – некое вместилище потаенной динамики, потаенных процессов, которые не могут быть явлены взорам аудитории, но незримо присутствуют. А в материальной преемственности своей отсылают к виду фрагмента городской площади с фасадом общественных зданий.

В случае классицистского театра со сценой-коробкой также актуальны фронтальные мизансцены и абрисы антиклизированной архитектурной конструкции. Это своего рода энергетическая опора и эстетический каркас представления, некий стартовый пункт, в том числе служащий размыканию временных рамок действия и придания им абстрактного характера – «времени вообще» на фоне «дворца вообще».

Одним словом, некоторые пространственные и мизансценические решения в изучаемых представлениях сохраняют внутреннюю связь с интерьерным театром или театром на открытом воздухе (в частности, античным театром) сфокусированном на некоем константном, едином архитектурно-пластическом массиве, воплощающем основу основ цивилизации и общества, «актуальную вечность», переходящую в современность.

Наличие таких пространственно-мизансценических решений в корне противоположно мистериальной симультанности, многофокусности, полицентричности действия. И вот вопрос – как эти две тенденции, два типа организации динамики зрелища соотносились, взаимодействовали, какие смыслы в этом проявлялись.

Мы можем лишь строить гипотезы о том, что в последствии, при угасании энергии революционного массового зрелища, условно говоря, именно антиклизированно-классицистская линия мизансцен переключается обратно в интерьеры и станет полновластной доминантой зрелищно-ритуальных действий, служащих советской идеологии. Возможно, все обстоит каким-то иным образом. Наши рассуждения лишь преследуют цель подтолкнуть автора диссертации к дальнейшей проработке данного круга проблем – то есть более детальному анализу композитности эстетики революционного зрелища и соотношения его элементов, восходящих к различным формам театра.

Диссертация Кибардина Артема Александровича на тему «Театрализованные представления Петрограда 1919–1920-го годов: становление режиссуры массовых зрелищ», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, является научно-квалификационной работой, в которой на основании выполненных автором исследований предложено решение научной задачи (реконструкция и выявление специфики режиссуры ряда революционных представлений Петрограда 1919-1920 гг.), имеющей значение для развития искусствоведения (диссертация позволяет дополнить и углубить научные представления о массовых зрелищах начала XX века, установлении в этот период художественного метода режиссуры), и соответствует требованиям, предъявляемым к

диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук по данной научной специальности, в том числе соответствует требованиям п. 9 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции, а ее автор – Кибардин Артем Александрович – заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Официальный оппонент:

Доктор культурологии

по специальности 24.00.01 – теория и история культуры,

заведующий отделом художественных проблем массмедиа федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания»

e-mail: k-saln@mail.ru

 Сальникова Екатерина Викторовна

Подпись Е.В. Сальникова
Удостоверяется



1 Сальникова

10 марта 2023 года

Контактные данные:

федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания»

Адрес: 125375, Москва, Козицкий переулок, 5

Тел.: +7(495) 694-03-71, web-сайт: <http://www.sias.ru>