

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

Максимова Вадима Игоревича

на диссертацию Юлии Алексеевны Балдиной

«Основные этапы становления режиссерского метода Джорджо Стрелера»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство)
(искусствоведение).

Диссертация ставит сложную и амбициозную задачу пересмотреть устоявшееся определение режиссерского метода Стрелера как «Поэтического реализма» (с. 10).

Действительно, режиссер принадлежит к числу тех, кто определил театр XX века, и переоценивать его значение в истории театра необходимо вновь и вновь. Однако автор усложнил себе задачу тем, что выбрал для анализа те этапные спектакли, которые во всей полноте описаны в критической и научной литературе (пожалуй, исключением являются «Горные великаны»). Тем самым неизбежен спор с авторитетами.

Выдвинутая концепция совершенно справедлива и научно обоснована: режиссерский метод Стрелера определен как метатеатральный. Проявление этой концепции диссертантка видит только в отдельных высказываниях Яна Кота (1977), Агостино Ломбардо (1978), Массимо Галлерани (1974). Но о приеме «театра в театре» в «Слуге двух господ» Стрелера говорил уже Г.Н.Бояджиев: «Перед нами промчался спектакль – комедия XVIII века, решенная в формах театра XVI века. Произошло чудо – современные итальянские актеры погрузились в детство своего искусства и не только остались самими собой, но и раскрыли в себе новые творческие силы» (От Софокла до Брехта... М., 1968. С. 51). И совершенно определенно сформулировала эту позицию М.М. Молодцова: «По замыслу Стрелера зрители смотрели спектакль в условиях «сцены на сцене» и Моретти, наделенный «духом веселья» играл не только дзанни, но и комедианта дель арте в роли

Арлекина» (Комедия дель арте: история и современная судьба. ЛГИТМиК, 1990. С. 205).

Автор диссертации конкретно определяет задачу: «Специальных исследований, где концепция метатеатра рассматривалась бы как своеобразный итог эволюции творческого метода Джорджо Стрелера, а стадии развития его метода увязывались бы с процессом переосмысления и трансформации элементов метатеатра в сценическом языке, на сегодняшний день не существует» (с. 17).

Термин «метадрама» давно существовал, а метатеатр появился позже. Но само явление было осознанно.

В первой главе дается краткий обзор многочисленных концепций понятий метадрама и метатеатр в зарубежной литературе. И здесь возникает актуальная и не решенная пока в театроведении проблема – разграничение понятий «метадрама» и «метатеатр». В основательном исследовании Ричарда Хорнби (1986) были обобщены противоречивые концепции (с. 27), но у него они сведены к понятию «метадрама». Приводится исследование Манфреда Шмелинга о Л. Тике (1982), но в нем метатеатр приравнен к приему «театра в театре». А это очевидно у Тика и не требует доказательств.

Не могу не указать в этой связи на диссертацию Алексея Ставицкого «Метадрама Г.Бюхнера и проблемы ее сценического воплощения» (2012). Автор не ограничивается выявлением приема «театра в театре» у Бюхнера и указывает, что Лайонел Эйбл, который ввел понятие «метатеатр» в 1963 г., смешивает его с метадрамой. Сам Ставицкий, даже обращаясь к сценическому воплощению, придерживается понятия метадрама.

Упомянутые в диссертации Юлии Алексеевны многочисленные использования этих понятий чрезвычайно размывают критерии оценки. Когда же автор перечисляет конкретные приемы (сочинение пьесы внутри спектакля, репетиция внутри спектакля, игра между сценой и жизнью – стр. 37) – становится очевидным, что речь идет именно о метатеатре, как самостоятельном понятии. Из дальнейшего анализа понятно, что понятие

метатеатр шире и при этом конкретней «театра в театре» и «метадрамы». Можно сказать, что оно не ограничивается сценическим искусством, включая, например, живопись А.Ватто.

По ходу исследования, вероятно, следовало бы выявить в каких случаях Стрелер воплощает на сцене метадраму драматурга, а в каких создает оригинальный метатеатр.

Со второй главы начинается подробный анализ программных спектаклей Стрелера, но эта глава вызывает недоумение использованием странного приема цитирования. Все основные идеи автора отсылают не к источнику, а к статье самой Балдиной (Вопросы театра. 1913. №3-4). Например: метод Гольдони «прорежиссерский» (с. 41), Гольдони вносит в литературу формы «живого» театра (с. 41), чередование литературного языка и венецианского диалекта (с. 45), не реконструкция приемов комедии дель арте, а «плоть» и «кровь» (с. 60) и так далее. В некоторых случаях цитаты приводятся по... статье Балдиной в «Вопросах театра» (С. 45). Цитаты из Карло Лари, Джузеппе Ланца, Сильвио Д Амико (с. 56-58 – все отсылают к стр. 191 «Вопросов театра»). Что это значит? Причем все сноски ограничиваются страницами журнала 183-191. Если тексты идентичны, нужно привести сноски, имеющиеся в журнальной публикации.

К сожалению, эта тенденция продолжена в третьей главе. Закавыченные цитаты отсылают к статье Балдиной в сб. «Театр. Живопись. Кино. Музыка» (2014. №3) – стр. 72 и далее. Так же по себе самой цитируется Рейнхардт на с. 85. Что эти сноски означают? Из личных бесед?

Теперь по существу спектакля «Арлекин». Выявлена игровая природа персонажей Гольдони. Есть сравнение с постановками других режиссеров (с. 46-47). Сформулированы принципы постепенного создания актером, режиссером и сценографом образа Арлекина. Прослежена эволюция всех 15 редакций «Арлекина», взяв за основу хронологию Paolo Bosisi – Giovanni Soresi, предложенную в книге *Autobiografia per immagini* (2009). Особо хочу отметить, что исследователь предлагает 11-ую посмертную редакцию 2003 года и анализирует ее.

При этом напрашивается вопрос - почему упомянутый здесь спектакль по «Ворону» Гоцци (1948) не стал аргументом в формировании метадраматической режиссуры Стрелера? Очевидно, что режиссер использует здесь прием театра в театре, но вывод Юлии Алексеевны: Стрелер «делает свой выбор в пользу Гольдони» (с. 59). Тем более важно прояснить почему Стрелер отказывается от пьес, которые не только являются метадрамами, но и предлагают принцип метатеатра. У Гоцци персонажи не маски, а играют в маски! А в некоторых пьесах («Король олень») меняются масками.

В целом вторая глава впервые в театроведении показывает постепенное развитие игровых сценических форм, многоуровневости действия и игровой реальности, которые становятся методом метатеатральной режиссуры.

Одним из главных приемов метатеатральных техник названо использование *commedia dell'arte*: «именно для этой цели Стрелер внедрял узнаваемые элементы комедии масок в свои шекспировские, брехтовские, чеховские постановки» (с. 21).

В этой связи интересна гипотеза, высказанная автором по поводу шекспировских постановок: использование Стрелером масок *dell'arte* «помогла адаптировать произведения английского драматурга» (с. 59). На мой вкус этот прием в «Буре» выглядит прямолинейным, но возможно, отражает общую тенденцию движения в сторону театральной антропологии, соединения театральных практик ради выявления универсального театрального языка. Это скорее усложнение театрального воздействия, а не адаптация.

В третьей главе автор по существу вводит в русское театроведение малоизвестный материал о постановках «Горных великанов». И точно также прослеживается эволюция редакций в русле метатеатральной режиссуры. Однако необходимость подробно разбирать пьесу и социальную заостренность ее проблематики оборачивается недостатком информации о выразительных средствах. Возникает противоречие между пьесой Пиранделло – «попытка найти новое искусство, но не путем бегства в абстрактный мир....., а путем

создания мифа об искусстве, обращенного к человеку» (с. 81) – и редакцией спектакля 1966 г. («ощущение творческой свободы сменилось глубоким пессимизмом», с. 77), а также 1994-го («спектакль жесткий, менее романтический, нежели тот, что был в 1966», там же; «мы должны просто исчезнуть и оставить после себя глубокое молчание», с. 90). Здесь принципиальные различия между редакциями трудноразличимы.

Прекрасно, что возникает сравнение с «Арлекином», что выдвигается идея «сверхтеатральной игры» в «Великанах» (с. 89), но это не получает развития.

Если в первых двух главах рассмотрены спектакли, поставленные на основе метадраматургии, то в главах 4,5,6 драматургический материал принципиально иной. Поэтому диссертантка выстраивает подробный контекст, раскрывающий связь режиссуры Стрелера со сценическим языком Шекспира, принципами эпического театра и поэтикой Чехова.

Относительно «Бури» в четвертой главе Юлия Алексеевна затрагивает специфическую поэтику и проблематику последней пьесы Шекспира. В связи с этим возникают смелые предположения относительно трактовки пьесы. Например: «Зрителю предлагается решить, какой из демонстрируемых видов театра для него предпочтительнее: барочный театр в итальянском стиле, с его магией, уловками и иллюзионистской техникой (...) или же театр, обращенный к непосредственной реальности, представляющий (...) саму жизнь в реальном времени и пространстве» (с. 98). Трудно, конечно, применить это к тексту Шекспира, а вот в спектакль Стрелера это имеет непосредственное отношение. Ведь реальное время и пространство сцены прорывается в спектакле через изощренные фантазии Просперо и его помощников. Далее называются спектакли Д.Гаррика, У.Макреди, Ч.Кина, Б.Три, М.Рейнхардта. Это важно для сравнения с новациями Стрелера, но все-таки не все использованные источники точны и объективны. Вряд ли исторический натурализм «Бури» Ч.Кина можно назвать «сценически превосходным воспроизведением оригинала» (с. 99).

Подробное и убедительное описание стрелеровской версии 1948 года, поставленной во флорентийских садах Боболи, относится к лучшим страницам

исследования и доказывает метадраматическую структуру раннего спектакля Стрелера в естественном (а не театральном) пространстве озера и острова.

Сравнение со второй редакцией 1978 года аргументировано доказывает создание «метатеатральной атмосферы шекспировского произведения» (с. 117) и стремительную эволюцию режиссерского метода Стрелера. Да, *commedia dell'arte* здесь усилена (но скорее по контрасту). Да, спектакль на сцене (помосте) это спектакль Просперо. Диссертантка приводит свидетельство Артура Горовица: «Декорации опущены, что позволяет зрителям видеть кирпичную кладку задней стены и деревянный каркас» (с. 118). Да, но задник, изображающий райский остров, не опускается, а рушится, открывая реальную стену, а деревянный помост разъезжается, превращаясь в груды досок. Магия кончилась! Магия театра.

Не вполне понятно, чем обоснована мысль «Волшебным образом разрушенное пространство возникало вновь» (с. 122). Здесь нет никаких сносок и примечаний. Не вполне понятны существенные отличия редакции 1983 года в «Одеоне», о которых свидетельствует критика, но, вероятно, не разъясняет. Приведу слова самого Стрелера, сказанные во время работы над третьей одеонской версией: «Я хотел сделать в этой работе почти новую версию, потому что эта «Буря» восстановит бесчисленные модуляции предыдущей версии» (Strehler G. Shakespeare. Goldoni. Brecht. Milano, 1988. P. 65).

Хочу добавить об образе Калибана в исполнении Микеле Плачидо. Выползая через доски помоста в облике хвостатого чудовища со скрипучим голосом он, после сцены с Просперо, выходил из образа, расправлял атлетическое тело и удалялся плавной походкой.

Вывод автора, что именно «Буря» «отражает кульминационный момент режиссуры Стрелера, где метатеатральность становится концептуальным ядром» (с. 129), считаю обоснованным и доказанным.

Постановки спектаклей по пьесам Брехта и Чехова подтверждают правильность определения режиссерского метода Стрелера как метатеатрального.

Отдельные мелкие замечания:

Реалистические тенденции в творчестве Стрелера связываются с эстетикой «натурализма» (с. 8), однако необходима точность в терминологии. Итальянский аналог натурализма обозначается как веризм, но Стрелер не связан с ним. Годы его формирования связаны с периодом установления неореализма, который лишь по внешним признакам имеет сходство с веризмом, но не по мировоззрению.

Великого реформатора японского театра Дзэами Мотокиё принято обозначать именно таким написанием, а не Зеами (с. 126). На той же странице Юкио Нинагава объединяет «традицию японского театра с якобинским сценическим искусством». Но театр якобинцев воплотился только в установлении гильотины на Place de la Concorde. Вероятно, речь идет о якобитах, драматургах эпохи Якова I.

Обращу внимание на точность перевода некоторых названий:

На с. 15 название оперы Моцарта обозначено «Так поступают все женщины» с пометкой – в русском переводе «Так поступают все», но в оригинале опера называется именно так: *Così fan tutte* (с женским окончанием).

Неоднократно цитируемая в диссертации книга Стрелера «*Per un teatro umano*» (1974) обозначается названием, данным в русском издании: Театр для людей. Но это разумеется неточный перевод. Кроме того, название, данное Стрелером, указывает на его противопоставление театру Гротовского, книга которого в итальянском издании называется «*Per un teatro povero*».

Высказанные мной замечания и уточнения ни в коей мере не снижают научной значимости исследования Юлии Алексеевны Балдиной.

В диссертации сделан полный анализ основных этапов режиссерского творчества Джорджо Стрелера, показана его эволюция, определен режиссерский метод и художественные принципы.

В работе использована разносторонняя научная литература на итальянском, русском и английском языках. Библиография состоит из 173 наименований + электронные ресурсы. Автореферат полностью отражает содержание диссертации.

Диссертация Юлии Алексеевны Балдиной «Основные этапы становления режиссерского метода Джорджо Стрелера» является завершенным научным исследованием и полностью соответствует требованиям пп. 9-11, 13, 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г. (в действующей редакции).

Автор диссертации, Юлия Алексеевна Балдина, заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство) (искусствоведение).

5 мая 2025 года

Максимов Вадим Игоревич



доктор искусствоведения (научная специальность
17.00.01- театральное искусство),
заведующий кафедрой зарубежного искусства
Российского государственного института сценических искусств,
профессор

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования «Российский
государственный институт сценических искусств»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34
e-mail: office@rgisi.ru
Тел.: +7 (812) 273-10-72



Подпись	<u>В. И. Максимов</u>
удостоверяю	
Начальник Управления кадров	
А.С. Бровко	<u>Бровко</u>
« 05 »	05 2025 г.