

УТВЕРЖДАЮ

Директор Федерального
государственного бюджетного
научно-исследовательского
учреждения

«Российский институт истории
искусств»



Д.А.Шумилин

«1» апреля 2025 года

ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Федерального государственного бюджетного
научно-исследовательского учреждения
«Российский институт истории искусств»
на диссертацию Балдиной Юлии Алексеевны

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

Творчество выдающегося итальянского режиссера Джорджо Стрелера хорошо известно в России. Начиная с 1960 г. спектакли возглавляемого им «Пикколо театро» неоднократно приезжали в нашу страну. Рецензии на них регулярно печатались как просто в газетах, так и в специализированных театральных журналах. Книга Стрелера «Театр для людей» в переводе С. Бушуевой вышла в 1984 г. (и с этого момента была включена в обязательную программу театроведческих факультетов).

И тем удивительнее, что на русском языке до настоящего момента не существовало ни одного отдельного большого научного исследования, посвященного даже не именно режиссуре (или режиссерскому методу) Стрелера, но и просто самому его театру. Собственно говоря, научных (не критических – посвященных тому или иному спектаклю, а именно научных, театроведческих) текстов, в которых творчество этого режиссера рассматривалось бы в (пусть даже относительной, но все же) полноте – всего три. Это книга С. Бушуевой «Итальянский современный театр» (Л.: Искусство,

1983), диссертация П. Воротынцева «Формирование режиссерского сознания в итальянской театральной культуре XIX – XX веков» (М.: ГИИ, 2014) и монография М. Скорняковой «Джорджо Стрелер и “Пикколо театро ди Милано”» (М.: ГИИ, 2012). Причем ни один из этих текстов не может быть признан в полной мере достаточным.

В книге Бушуевой Стрелеру посвящена лишь одна глава. Кроме того, сама по себе эта книга описывает лишь три послевоенных десятилетия итальянского театра (т.е. в нее просто хронологически попадает лишь половина спектаклей Стрелера, что, конечно, не может дать полного представления об эволюции его творческого метода).

Диссертация Воротынцева (в которой в качестве трех основных этапов «формирования режиссерского сознания» в итальянском театре рассматривается деятельность композитора Верди, драматурга Пиранделло и собственно режиссера Стрелера) так же не может претендовать на пусть даже относительную полноту исследования интересующего нас вопроса («вершиной итальянской режиссерской мысли» в ней вообще объявляется спектакль «Арлекин– слуга двух господ», который в логике рассматриваемой нами диссертации Балдиной является лишь первым этапом в становлении режиссерского метода Стрелера).

Единственным более-менее претендующим на полноту сочинением, посвященным творчеству Стрелера (пусть даже и касающимся только его спектаклей, поставленных в «Пикколо театро»), могла бы, вероятно, стать монография Скорняковой. Однако, из-за смерти автора она не была закончена. И ее изданный текст является компиляцией фрагментов, составленной коллегами ученой после ее смерти.

Вообще, строго говоря, книга Скорняковой более художественная, чем научная. Она в увлекательной форме рассказывает о детстве режиссера, его семье, его окружении, первых актерских театральных опытах, войне и т.п. Особый интерес в ней представляют описания репетиций поздних спектаклей Стрелера (на которых автор присутствовала лично) – атмосферы, разговоров, того, как именно они происходили (и что именно говорил и делал в тот или иной момент репетиций режиссер).

Что же касается собственно «режиссерского метода» Стрелера, то Скорнякова определяет его довольно традиционно: как «поиск и обретение компромисса» между Станиславским и Брехтом¹. Добавляя к этому определению столь же традиционное:

¹ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С. 245.

сколько бы сам Джорджо Стрелер ни говорил о том, что у него нет своего метода, сомнений быть не может, - метод все-таки есть. Пока не исследованный и даже не описанный в какой-то мере полно.²

И здесь надо, конечно, сразу заявить, что представленная на защиту диссертация Ю. Балдиной как раз и занята тем, что восполняет этот пробел (т.е. является и «в какой-то мере» довольно полным описанием и вполне состоявшимся исследованием). Причем после прочтения этой диссертации становится очевидно, что наши (до сей поры существовавшие) представления о режиссуре Стрелера были не просто недостаточными, но и в определенном смысле даже (в силу самой этой недостаточности) искажёнными.

Что же такое «режиссерский метод» Стрелера? В чем именно он заключается?

Сама диссертантка начинает с того, что в предисловии заявляет: «принятое в театроведении обозначение зрелого режиссерского метода Джорджо Стрелера как «поэтического реализма» в настоящее время нуждается в углублении, развитии и уточнении» (с. 10). В дальнейшем она, правда, по какой-то причине не возвращается к этому обозначению (и даже не объясняет читателю откуда оно берется, что под ним подразумевается и почему это что-то нуждается в уточнении). Впрочем, это беда не большая.

Как известно, выражение «поэтический реализм» принадлежит самому Стрелеру. Не очень, правда, понятно, стоит ли воспринимать это определение именно как описание «метода» (или это скорее стилевая характеристика). Важно одно: оно было впервые использовано самим режиссером в 1975 году во время работы над «Il campiello» Карло Гольдони и дальше подхвачено такими исследователями как Альберто Бентолио (считавшим, что «это выражение идеально подходит для описания стрелеровской режиссерской интерпретации театра»³). Смысл его заключается в соединении реализма и поэзии или м.б. точнее: в открытии поэтического измерения именно в реалистическом (как говорил сам Стрелер: «Нет ничего менее реалистичного, чем «Кампьялло» и в то же время нет ничего более реалистичного, чем «Кампьялло»⁴). При этом раскрытие поэтического измерения делает спектакль как бы вневременным (т.е. пьеса не осовременивается, не переносится в наше время, но воспринимается как говорящая о современности).

Впрочем, сам Стрелер, позднее откажется от этого определения, во всяком случае в качестве описания именно «метода» (как он будет говорить в

² Там же.

³ Bentoglio A. Giorgio Strehler: a theatre professional par excellence // Giorgio Strehler: The art of making theatre, between intuition and intellect. BPS. 2008. P.XI.

⁴ Strehler G. Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti. Milano. 2004. P. 42-43.

интервью Уго Ронфани: «Если «Метод Стрелера» и существует, то не мне о нем говорить»⁵), что, в свою очередь позволит Дэвиду Херсту (в, наверное, самой известной монографии о Стрелере) переопределить его как «лирический реализм»⁶, а Скорняковой говорить о «поэтическом реализме» не как о режиссерском методе Стрелера вообще, а как о некоем, возникающем в определенный момент, «направлении в творчестве режиссера» (причем соотнося его с гораздо более ранней, чем «Кампьерелло» постановкой «Дачной трилогии»)⁷.

Сложность, возникающая с термином «поэтический реализм», связана и с еще двумя моментами. Во-первых, его размытость. Ведь «поэтическим реализмом», как известно, называется художественное направление в довоенном французском кинематографе (Ж. Ренуар, Ж. Вигу, Ж. Дювилье, М. Карне, Ж. Превер и др.). А в истории литературы то же самое название носит направление в немецкой прозе последней трети XIX в. (Г. Фрейтаг, В. Раабе, Т. Шторма, Т. Фонтане и др.). И стилистически (да и идеологически) театр Стрелера не имеет никакого отношения ни к первому, ни ко второму. Можно, конечно, все это игнорировать и просто прибавить к двум уже имеющимся у нас «поэтическим реализмам» еще один (причем даже не в смысле некоего общего направления в послевоенном итальянском театре, к которому принадлежит Стрелер, а в смысле индивидуального метода именно Стрелера), но очевидно, что само по себе это определение оказывается слишком размытым. Слишком общим (причем несостоятельно общим, объединяющим разные явления лишь на уровне некоего сходства ощущений, того, что это название может подойти и сюда, и сюда).

Помимо излишней широты и неверифицируемости определения есть и еще один момент (существенный уже именно для нас): терминологическая разница. Если внимательно почитать те тексты, в которых сам Стрелер и его европейские коллеги-театроведы описывают то, что имеется в виду под «поэтическим» (или «лирическим») реализмом, то становится ясно, что под просто «реализмом» здесь подразумевается то, что у нас (в России) обычно обозначается как «натурализм», а собственно «поэтический реализм» оказывается просто «реализмом» (без всяких добавлений типа «критический» или «психологический»). Недаром же речь идет о том, чтобы играть Гольдони «как Чехова» (как тактично пишет о постановке «Кампьерелло» Скорнякова: «Пьеса была впервые сыграна весной 1975 года, через год после второй

⁵ Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano: Rusconi, 1986. P. 192

⁶ Hirst D. Giorgio Strehler. Cambridge University Press, 1993. P. 25-36.

⁷ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. С.165.

постановки «Вишневого сада», и в определенной мере ощутила на себе его влияние»⁸).

И в этом смысле диссертантка может быть и права в том, что заявив о необходимости «углубления, развития и уточнения» принятого («для обозначения зрелого режиссерского метода Стрелера») термина «поэтический реализм», она даже не снисходит до его обсуждения, а сразу предлагает пойти принципиально иным путем. Т.е. вообще уйти от обсуждения разного рода «реализмов», и сосредоточиться на совершенно другой особенности театра Стрелера – его «метатеатральности».

Собственно, сам этот термин («метатеатр») так же не придумывается диссертанткой, а заимствуется ею из уже существующей традиции. Но здесь важна именно последовательность и настойчивость в проведении основной линии.

В первой главе диссертации Балдина кратко (и в то же время практически исчерпывающе) обрисовывает саму историю понятия «метатеатр», введенного в западное театроведение Лайонелом Абелем в 1963 г. в книге «Метатеатр: новый взгляд на драматическую форму», и первоначально существовавшего в качестве определения, относящегося именно к драматургии (шекспировский «Гамлет» и другие пьесы, в которых миметический элемент оказывается подавлен за счет повышения артикуляции «театральности» пьесы). Метатеатр это театр, смысловым центром которого является сам театр. Собственно, к спектаклям Стрелера определение «метатеатр» впервые применяется по поводу его постановки шекспировской «Бури» (на сцене театра «Лирико» в Милане в 1978 г.) в текстах польского театроведа Яна Котта и итальянского переводчика «Бури» Агостино Ломбардо (присутствовавших на репетициях этого спектакля).

Сам по себе этот момент довольно важен, потому что он указывает на непосредственную связь типа драматургии с типом режиссуры (шекспировская «Буря» - метатеатральна, и стрелеровская постановка «Бури» - метатеатральна, но только не в смысле простого воспроизведения шекспировской метатеатральности, а в смысле нахождения в спектакле ее сценического аналога). Однако уже здесь между тем подходом, который существует у Котта и Ломбардо и тем, который будет развит в диссертации Балдиной намечается существенная разница.

Для Ломбардо метатеатральность — это именно этап в развитии стрелеровской режиссуры (о чем он говорит довольно прямо: «С «Бурей» начался новый этап в истории Стрелера, этап, в котором режиссура, возможно,

⁸ Там же. С.172.

совпадет с созданием метатеатральных образов, которые, оставаясь верными текстам, создают собственную вселенную, находящуюся за пределами интерпретации»⁹). Для Балдиной же метатеатральность «Бури» является не этапом в развитии стрелеровской режиссуры. Скорее наоборот: «Буря» это – (очередной) этап в развитии самого этого метода.

Метатеатральность (согласно концепции диссертантки), собственно, и является тем стержнем, который возникает уже в первых послевоенных работах Стрелера, и на который в дальнейшем будут нанизываться все новые и новые «кольца». Как формулирует сама Балдина: «концепция метатеатра составила основу методологии анализа режиссерского метода Стрелера и позволила свести многообразие используемых им художественных приемов, принадлежащих к разным театральным системам, к некому общему знаменателю» (С.234). Именно поэтому, указав (в предисловии) на первичность постановки «Бури» в смысле происхождения самого термина, анализ собственно «режиссерского метода» Стрелера она начинает с его самых первых послевоенных спектаклей, последовательно выявляя и описывая этапы его становления.

Собственно таких этапов (по мнению диссертантки) пять. Каждый из них связан с определенным спектаклем. И в тоже время – с определенным драматургом (и – соответственно - типом драматургии). При этом за каждым так же стоит и определенный тип (мета)театральности (не исчерпываемый только драматургией).

Каждому из этих этапов в работе посвящена отдельная глава (устройство которой отвечает устройству самого этапа). Так, во второй главе диссертации подробно разбирается спектакль «Арлекин — слуга двух господ» (подзаголовок главы: «Переосмысление итальянской национальной традиции комедии масок сквозь призму реформы К. Гольдони»). В третьей - «Горные великаны» Л. Пиранделло (подзаголовок: «Режиссерская интерпретация драматургической концепции модернизма»). В четвертой - уже упоминавшаяся «Буря» Шекспира («Модель тотального театра»). В пятой – брехтовская «Трехгрошовая опера» («На пути к эпическому театру»). И, наконец, в шестой - «Вишневый сад» Чехова («Теория трех китайских шкатулок»).

Т.е. на первый взгляд мы как бы двигаемся от спектакля к спектаклю в простом хронологическом порядке, одновременно переходя и от одной формы «метатеатра» (уже присутствующей в самой драматургии) к другой. От

⁹ Lombardo A. Strehler e Shakespeare // Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro / a cura di Renzo Tian in collaborazione con Alessandro Martinez. Milano: Ubulibri, 1998.

метатеатра Гольдони к метатеатру Пиранделло, и дальше к метатеатру Шекспира и т.д. В этих переходах само понимание природы метатеатральности как бы накапливается, с каждым шагом выводя нас на новую ступень.

Однако, на самом деле в реальности ситуация выглядит несколько сложнее (и в то же самое время – проще). Изменения происходят как в процессе перехода (в результате освоения все новых и новых территорий), так и в непосредственном развитии собственно спектакля, заявленного в названии каждой главы. И дело здесь в том, что для режиссерского метода Стрелера характерно два (на первый взгляд неочевидных, но крайне существенных) момента. Первое: наличие большого количества вариантов одного и того же (центрального для каждого из этапов) спектакля. И второе: наличие большого количества (не-центральных, не-многовариантных) спектаклей по пьесам одного и того же драматурга (автора центральной для этапа пьесы).

Посмотрим самый первый пример: «Арлекин — слуга двух господ» Гольдони. Спектакль по этой пьесе стал (по мнению диссертантки) «первым шагом Стрелера на пути к его метатеатру. Именно маски комедии дель арте явились для режиссера изначальным инструментом, которым он воспользовался для создания метатеатрального измерения сценических ситуаций и персонажей» (С.21). В дальнейшем, как известно, Стрелер будет внедрять узнаваемые элементы комедии масок в свои шекспировские, брехтовские и чеховские постановки (т.е. в спектакли уже следующих этапов). Но в то же самое время и новые элементы метатеатра, возникающие у него в процессе работы над пьесами Пинтера, Брехта, Шекспира и Чехова оказываются постепенно внедрены в его более ранние спектакли. И все благодаря тем самым «вариантам» или как говорит диссертантка – «версиям» и «редакциям».

Именно разбор и описание версий и редакций становится вторым по важности сюжетом каждой главы. Причем сами по себе эти сменяющие одна другую редакции в какой-то момент начинают выстраиваться в самостоятельные сквозные мета-сюжеты. Так, например, мы узнаем, что уже в третьей редакции «Арлекина» (1956) у Стрелера появляются некоторые намеки на закулисную жизнь актеров, превращающиеся в четвертой редакции (1963), игравшейся в парке на вилле Литта ди Аффори под Миланом, в отдельный план действия:

режиссеру удалось выстроить сложную метатеатральную систему игры актеров «Пикколо», исполняющих роли «актеров», современников Гольдони, которые, в свою очередь, перед зрителями разыгрывают гольдониевскую комедию «Слуга двух господ». Зрители могли следить

не только за сюжетом комедии, но и наблюдать «жизненные сценарии» комиков, в частности, соперничество между двумя труппами, одну из которых возглавлял «актер», играющий Панталоне, а другую – «актер», играющий Бригеллу. (С.63)

Это описание, конечно, не может не вызывать в нашей памяти вахтанговский спектакль по «Принцессе Турандот». Однако разница крайне существенна. И она не только в использовании итальянскими актерами масок и игре на свежем воздухе, а не в зале. Пьеса (или точнее живой – саморазвивающийся спектакль по пьесе) становится у Стрелера игрой длиною в жизнь. И жизнь естественным образом начинает отражаться в ней. Как минимум на уровне «предполагаемых обстоятельств», в которых актеры театра Стрелера обнаруживают себя.

Так, если в постановке 1963 на вилле Литта ди Аффори, они как бы итальянские актеры, едущие в Милан, на встречу какому-то прекрасному будущему, и останавливающиеся, чтобы сыграть спектакль для селян. То в редакции 1977 года, показанной в парижском Одеоне, они - актеры уже закрытого Комеди итальен, впереди у которых – полная неизвестность и отсутствие перспектив (и отсюда – необычайная мрачность этой версии, приходящая на смену былому веселью). В версии 1987 года (поставленной к 40-летию «Пикколо театро»), эта мрачность преобразится в легкую грусть (а сам спектакль превратится в череду воспоминаний о как бы уже безвозвратно ушедших, но в то же самое время прекрасных временах). После чего вдруг – раз, и в варианте 1990 г, поставленном с участием студентов первого курса основанной Стрелером театральной школы, в него вольется новая жизнь (у уже пожилых исполнителей возникнут многочисленные молодые двойники как бы представляющие разнообразные варианты возможного будущего) и т.д.

За пятьдесят лет (с 1947 по 1997) Стрелер поставит десять редакций «Арлекина» (меняя текст, обстоятельства, основной образ и пр.). Одиннадцатая и двенадцатая редакции выйдут уже после его смерти. Причем речь идет именно о спектакле (не о пьесе). То же самое относится и к другим «главным» его работам (у которых пусть не 10, а «всего» три редакции, как у «Горных великанов», «Трехгрошовой оперы», «Доброго человека из Сычуани» или «Дачной трилогии», или даже и вовсе две – как у «Бури», «Кампьялло» или «Вишневого сада»). Между двумя вариантами «Бури» (первым 1948 и вторым – 1978) не просто дистанция в 30 лет, но огромное поле работы, десятки спектаклей, среди которых 10 шекспировских (причем часть из них – шекспировские спектакли, увиденные через Брехта, часть – через Гольдони, часть – через Чехова) и т.д.

То, как это описывается в диссертации Балдиной, заставляет нас по-новому взглянуть даже не просто на театр Стрелера, но и на сами отношения между пьесой и спектаклем. А также на отношения между театром результативным (т.е. нацеленным на спектакль как фиксированный результат конечного высказывания) и процессуальным (т.е. отрицающим фиксацию и утверждающим на ее месте бесконечное изменение).

Результативная форма спектакля, процессуальная и здесь – нечто третье (результативно-процессуальная?). Каждый вариант здесь своего рода Временная фиксация. Спектакль сделан, зафиксирован и идет в театре (именно как спектакль, не как открытая репетиция или проба на публику). Но параллельно в жизни театра происходят разные события, выходят новые работы, накапливается новый опыт, совершаются новые открытия, и эта форма спектакля становится как-бы неадекватной новому состоянию театра. И в результате в какой-то момент она как бы взрывается изнутри, превращаясь во что-то новое. Во второй вариант. Затем в третий. Затем в четвертый и так далее.

С другой стороны, о том же «Арлекине» можно, вероятно сказать, что перед нами - особая форма процессуальности, как бы пунктирная. Спектакль здесь можно уподобить некой дамбе, устанавливаемой на пути потока, в результате чего появляется своего рода водохранилище, уровень воды в котором постепенно повышается, за счет привнесения в него все новых и новых смыслов, так что в какой-то момент вода прорывает дамбу и устремляется дальше – к следующей границе, следующему «варианту».

Что же касается собственно «метатеатральности» (как «режиссерского метода» Стрелера), то здесь, перед тем, как перейти к окончательным выводам, стоит сделать еще одно небольшое отступление и сказать несколько слов о присутствующих в театроведении (не только российском, а вообще – мировом) двух основных подходах к вопросу о «режиссерском методе» - более узком (как бы обособляющем режиссуру от других составляющих театрального процесса) и более широком (ищущем соответствие происходящему в режиссуре неким общим тенденциям, особо явно обычно выражающимися в драматургии). В отечественном театроведении «более узкий подход» свойственен т.н. «ленинградской» школе (идущей не столько от А. Гвоздева, сколько от Г. Титовой), а более широкий – т.н. «московской» (при всей условности подобного рода номинаций).

В тексте диссертации Балдина говорит о становлении «режиссерского метода» Стрелера, используя в качестве синонимов к нему выражения «авторская театральная система» Стрелера и просто «режиссерская система» Стрелера (то же самое словоупотребление наблюдается в тексте диссертации

и по отношению к Брехту и, разумеется, к Станиславскому). В то время как в «ленинградской школе» (аналитический аппарат которой, правда, сформирован на анализе не европейской, а русской режиссуры) предполагается строгое терминологическое различие «театральной системы», «режиссерской методологии» и собственно «метода».

Выражение «театральная система» относится лишь к режиссерским системам, возникающим в первой половине XX века (или даже скорее – в его первой трети) – т.е. к моменту становления режиссуры как профессии (и особого вида творчества). Всего выделяется шесть театральных систем (Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Михаила Чехова и Брехта).

Разные «методы» могут существовать в рамках одной системы (являясь ее модификациями), например в рамках «системы Станиславского» – «метод физических действий», «метод действенного анализа», «этюдный метод» и т.д.

В свою очередь «режиссерская методология» — это то, что приходит на смену театральной системе. Как говорится в недавно вышедшем пособии для аспирантов (подготовленном в рамках данной методологии):

[...] в театре второй половины XX — начала XXI веков [...] театральных систем больше нет. С точки зрения режиссерской методологии весь театр данного времени [...] — это театр эклектичный. Театр, в котором перемешаны в различных пропорциях приемы и методы, принадлежавшие в сценическом искусстве первой половины XX века той или иной театральной системе и имевшие в данной системе вполне определенное место как элементы целого [...]. термин «система» к театру второй половины XX — начала XXI веков не применим. Мы говорим либо «театр такого-то» [...], либо «режиссерская методология такого-то» (например, «режиссерская методология Анатолия Васильева» [...]).¹⁰

С точки зрения такого подхода никакого целостного «режиссерского метода» Стрелера (в смысле «театральной системы») не существует. Можно говорить лишь о «театре Стрелера» или «режиссерской методологии Стрелера», которая по определению эклектична (и является смесью элементов

¹⁰ Ряпосов А. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17.00.09 «Теория и история искусства». СПб. : Астерион, 2022. С.13.

театральной системы Станиславского и театральной системы Брехта, наложенных на традицию дорежиссерского итальянского театра).

Разговор о «метатеатральности» (как о чем-то особенном, выходящем за рамки шести базовых «театральных систем») здесь так же будет невозможен, т.к. сам принцип метатеатральности будет соотнесен с «театральной системой Е. Вахтангова» (и классифицирован как ее вариация). То, что этот принцип находит свою реализацию еще и в драматургии (причем разной драматургии, драматургии разных веков и народов) будет просто проигнорировано, как не относящееся к делу (т.е. режиссуре).

Это то, что касается «более узкого» подхода. В отношении же «более широкого», стремящегося скорее к выявлению неких фундаментальных соответствий, например, на уровне оппозиций (результативное – процессуальное, замкнутая структура – разомкнутая структура и т.п.) вопрос о метатеатральности (как характеристике режиссерской системы) должен решаться скорее в общей форме (как минимум по аналогии с драматургией). Не именно Стрелер, а Стрелер, Вахтангов, Брехт, Анатолий Васильев и т.д. (в чем разница, в чем сходство, какие элементы являются базовыми, какие – случайными).

И здесь надо сказать, что диссертантка (опять) выбирает некий средний путь. Т.е. она отталкивается от довольно общего определения, разработанного на примере драматургии (см. первую главу), но затем уходит от столь же общего разговора о режиссуре, в область «описания и анализа» именно и только «режиссерской системы» Стрелера, причем подробно разбирая именно этапы ее становления. Собственно, этот разбор и является основным содержанием данной работы. Однако то, что производя его Балдина ни в какой из моментов не утрачивает сосредоточенности на его центральном элементе (т.е. выявлении именно разных уровней метатеатральности) делает эту работу не бессмысленной и интересной.

Здесь, по всей видимости, не лишним будет вспомнить В. Беньямина, разделявшего в предисловии к своей работе о барочной драме течение и исток. Исток есть нечто, идущее из глубины, реализующееся посреди течения как водоворот и затягивающее в свой ритм материал становления. В то время, как течение есть (в некотором смысле историческое) движение общего потока, пребывающего в вечном становлении. Течение есть (условно говоря) – горизонталь, исток – вертикаль.

Производимое Балдиной исследование метатеатральности (в режиссуре Стрелера) есть, бесспорно, исследование истока. Но в то же самое время в диссертации подробно описывается и само историческое течение – последовательное развитие (от постановки к постановке, от этапа к этапу)

того, что диссертантка называет «режиссерским методом» Стреллера (равно как и того исторического контекста, в котором он развивается). Сам по себе этот метод не возникает из ниоткуда, а складывается, как было уже сказано, постепенно, в процессе прохождения через разные пространства. И в то же время это сложение не есть просто суммирование (равно как не есть и диалектическое перерастание). Развитие есть одновременно движение по вертикали – от и к истоку.

Завершая данный отзыв, хочется сказать, что диссертация Юлии Алексеевны Балдиной «Основные этапы становления режиссерского метода Джорджо Стрелера» является серьезным и качественным научным исследованием, призванным заполнить белые пятна в истории европейского театра XX века, обладающим несомненной практической значимостью, и соответствующим всем нормам и требованиям, предъявляемым к подобного рода сочинениям. Она базируется главным образом на итальянских и англоязычных источниках, нередко трудно- или просто недоступных в России (здесь, конечно, нужно так же отметить, что диссертантка в 2010-х гг стажировалась на театральном отделении Флорентийского университета, работала с архивом театра, общалась с людьми лично знавшими Стрелера, например, с Массимо Галлерани, работавшим с 1970-х гг в качестве ассистента Стрелера по литературной части и документации спектаклей). Библиографию работы составляют 303 источника (из которых лишь 79 – русскоязычные). А в приложении приводятся 229 фотографий документов и сцен из спектаклей из архива «Пикколо театро». Автореферат в полной мере отражает содержание диссертации.

На основании всего вышеизложенного можно сделать вывод, что диссертация Юлии Алексеевны Балдиной «Основные этапы становления режиссерского метода Джорджо Стрелера» соответствует критериям, установленным пп. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденном Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. N 842 «О порядке присуждения ученых степеней» в действующей редакции.

Тема диссертации, ее содержание, методы исследования соответствуют паспорту научной специальности 5.10.3 - Виды искусства (театральное искусство) (искусствоведение). Результаты работы в полной мере отражены в публикациях по теме диссертации, в том числе в изданиях, рекомендуемых ВАК при Минобрнауки России. Автор работы Юлия Алексеевна Балдина заслуживает присвоения ученой степени кандидата искусствоведения.

Текст отзыва составлен Вдовенко Игорем Валерьевичем, кандидатом искусствоведения, старшим научным сотрудником сектора актуальных проблем современной художественной культуры Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств», обсужден и утвержден на заседании сектора актуальных проблем современной художественной культуры 14.04.2025 г., протокол № 3.

14.04.2025 г.

Казин Александр Леонидович

Доктор философских наук, профессор,
заведующий сектором актуальных проблем
современной художественной культуры
Федерального государственного бюджетного
научно-исследовательского учреждения
«Российский институт истории искусств»

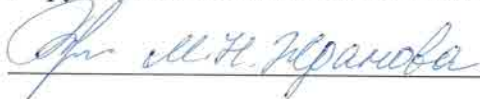


Вдовенко Игорь Валерьевич

Кандидат искусствоведения
Старший научный сотрудник
сектора актуальных проблем
современной художественной культуры
Федерального государственного бюджетного
научно-исследовательского учреждения
«Российский институт истории искусств»



Подписи А.Л.Казина и И.В.Вдовенко заверяю.
Руководитель отдела управления кадрами
и трудовыми отношениями РИИИ



14.04.2025 г.

Сведения о ведущей организации:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств» (РИИИ)

Министерство культуры Российской Федерации
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5.

E-mail организации: spb@artcenter.ru

Веб-сайт организации: <https://artcenter.ru/>

Телефон организации: +7 (812) 314-41-36