

## ОТЗЫВ

на автореферат и диссертацию Краснослободцевой Анны Владимировны «Функции экранных образов в российском театре XXI века», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство.

В центре фундаментального исследования Краснослободцевой А.В. – процесс апроприации современным театром различных аспектов, приемов и образных систем, присущих так называемым смежным искусствам, то есть кинематографу, видео и цифровому искусству. Погружая читателя в исторический контекст взаимодействий театра с кино и видео, автор, однако, сразу намечает основной вектор своей работы, а именно – современные практики в их сложнейшем гибридном статусе. Повсеместное использование «малых экранчиков» и в целом дигитализация среды обитания являются теми новыми обстоятельствами, которые влияют на качество зрительского восприятия, меняя его оптику и характер, а заодно – меняя и язык искусства театра. На этот контекст и опирается автор, строя свою работу на сравнительном анализе исторического опыта взаимодействия театра и экранных искусств и тех практик, которые располагаются в актуальных 2000-х и в настоящем.

Новизна исследовательской методологии заключается в том, что апроприация одним искусством средств и «идеологии» другого рассмотрены не как заимствования или взаимообогащающий диалог (как это было в случае с кинофикацией 1920-х в трудах предшественников автора), а как симбиоз, воспринимаемый нами необратимым именно в силу среды, в которой всюду – экраны и экранчики. В этом смысле Анна Краснослободцева делает огромный шаг в сторону философии восприятия как таковой – анализ способов «смотрения» и взаимодействия с искусством сегодня едва ли не более необходимая вещь, чем анализ самого «произведения». Медиальность как ключевое качество уловлено исследователем в тех примерах театральной практики, которые выбраны, чтобы продемонстрировать разные типы бытования экрана в сценическом пространстве. Среди гипотез автора – утверждение о том, что экранную фактуру и разные формы медиализации действия театр использует и для того, чтобы вести прямой диалог с постоянно пребывающим сегодня в цифровом пространстве человеком, и с тем, чтобы критически осмыслить медиа реальность, в которой мы все оказались. В этом смысле диссертация выходит за круг собственно искусствоведческой проблематики,

демонстрируя это в своем языке и успешно вводимой новой (или не использовавшейся) терминологии в отношении театра. Полиэкранный зритель позволяет автору использовать открытия и понятийный аппарат из разных областей гуманитарного знания, в том числе того, что изучает видеоарт и медиа, и делать из этого перспективные выводы относительно собственно спектакля. Вводя в начале Главы 1 понимание природы экрана как «информационной поверхности» и понятие «экранологии» (взятое у Хухтамо Э.), исследователь выходит в поле взаимосвязей и контекстов, связывающих прямо или косвенно театр с другими искусствами, а не артефакта. Понимание интермедийных процессов, актуализировавшихся во время пандемии, и безусловный интерес к таким гибридным практикам открывает возможность смотреть на искусство современного театра как на искусство взаимодействия и коммуникации прежде всего. И тут актуализируется вся проблематика, связанная с дигитализацией и цифровизацией, то есть с актуальным и малоизученным трендом времени.

Сразу становясь на платформу понимания экранного образа в театре как того, что движется и в движении пересобирается навстречу новой целостности, автор дает нам ключ к приятию особой специфики спектакля, внутри которого живет экран в разных его ипостасях. Встреча на территории спектакля поведения и ситуации, как имманентных театру, и медийных образов, которые суть представление, видится крайне продуктивным поводом для рассуждения о том, что есть сегодня медиализированный спектакль и как он устроен. Звучащее понятие «синтез» (взятое у М. Ямпольского, который говорит, что на экране всегда одна видимость, или один аспект вещи, синтезируется с другим) тоже двигает нас по направлению к пониманию трансформаций или взаимных изменений, происходящих при встрече театра с экранным образом. Но дальше – и в подглавке, посвященной актерской игре, и в замечаниях по поводу монтажа как фундаментальном понятии кино, – автор избегает «синтеза», предпочитая ему иные формулы гибридности, присущей сегодня театру. Не случайно присутствие в работе Х.-Т. Лемана и его понимания постдраматического спектакля как гетерогенного, то есть позволяющего разным языкам, знакам и медиумам встречаться на одном поле, но не синтезироваться, а сохранять свою автономность. В качестве примера гетерогенного соприсутствия разного типа знаков, «живых» и экранных, исследователь приводит Х. Гёббельса, его спектакли и его идеи, высказанные в книге «Эстетика отсутствия». Важно, что у Гёббельса есть предшественники – и деятели немецкого «Баухауз», и русские экспрессионисты. Постоянное балансирование на разных видах действия как такового кажется очень уместным в отношении природы изучаемого «материала».

Интереснейшим образом автор рассуждает о природе актерского (шире – человеческого) пребывания на экране, который в случае с видео фиксацией (с дальнейшим использованием ее в спектакле) становится своего рода зеркалом, материализованной возможностью довоплотиться в «другом», или же – полностью наконец воплотиться, как делают актеры в спектаклях Кристиана Люпы. Держа в своем рассуждении параллельно и спектакли, и кино, и особенности репетиций (как в случае с Люпой), и взглядов художников на видео как на способ саморефлексии, исследователь делает поистине замечательные открытия – с опорой на теорию, но самостоятельно догадываясь о сути вещей.

Подробно анализируя способы использования экрана в спектаклях современных российских режиссеров (работа останавливается на предпандемийном 2019 годе), Анна Краснослободцева дает впечатляющую картину разнообразных стратегий театральных художников. Константин Богомолов, Кирилл Серебренников, Борис Юхананов, Юрий Квятковский, Евгения Сафонова, Максим Диденко и еще несколько важнейших имен современной российской сцены соседствуют в одном тексте, но очень разнятся в том, как именно и для чего пользуются экранной эстетикой и самим экраном. И автор чутко улавливает эту разницу, не укладывая спектакли в ячейки заранее выдуманной жесткой структуры. Волнуют также и предположения относительно качества времени, которое мы теперь наблюдаем или переживаем как опыт, смотря спектакль: на время использование экрана подействовало сильно, об этом, в частности, пишет упоминающийся в работе Бела Балаш с его рассуждением о крупном плане и не только. При этом исследователь не ограничивается «рамкой» спектакля, а размыкает свое зрение в зал – туда, где располагается главное сегодня действующее лицо, зритель, свобода воли которого меняется и влияет на спектакль так же, как и спектакль – на зрителя.

Завершается Глава 3 («Функции экранных образов в театре в контексте новых медиа») обзором художественной практики театра post, режиссера Дмитрия Волкострелова и драматурга Павла Пряжко. Именно здесь, в театре, который принципиально использует «бедное» фото- или видео изображение, автор видит ресурс для выхода из тупика, в котором в какой-то момент оказалось искусство «экранизированного» театра. Глубокий анализ эстетики спектаклей театра post и стиля «реальной» драматургии Пряжко позволяют поверить автору и взглянуть на постконцептуалистов новейшего российского театра как на художников, открывавших «запертую дверь» навстречу будущему.

Научные результаты, которые суммированы в Заключении, значимы как для осмысления реальности искусства театра настоящего времени, так и для перспектив искусствоведения. Исследуя специфику нового типа спектакля, вобравшего в себя опыт экранного искусства и сущностно работающего с ним, автор открывает огромное поле будущих исследований виртуализированного мира. Важно именно то, как подробно и внятно исследователь работает с глубокой интеграцией новых стратегий, порождаемых гаджетами, в искусство театра, и рассматривает их во всем многообразии. Улавливая и точно описывая ментальный и чувственный характер сегодняшних заимствований или, лучше сказать, взаимовлияний, Краснослободцева А. В. намечает вектор исследований важнейших процессов, завязывающихся сегодня на наших глазах.

Диссертация Краснослободцевой Анны Владимировны «Функции экранных образов в российском театре XXI века» соответствует требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук по данной научной специальности; автореферат диссертации в своей структуре полно и точно отражает основные положения работы.

Кристина Николаевна Матвиенко

Руководитель службы внешних коммуникаций и развития, редактор

Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы

«Московский драматический театр имени К. С. Станиславского»

125009, Москва, ул. Тверская, 23

+7 495 699-63-72

press@electrotheatre.ru

Дата: 31.05.2022



Подпись: \_\_\_\_\_

*[Handwritten signature]*