



«УТВЕРЖДАЮ»

Ректор Российского государственного
института сценических искусств

Профессор Н.В. Пахомова

1 сентября 2021 г.

ОТЗЫВ

ведущей организации, кафедры зарубежного искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств», о диссертации Кувитановой Ольги Игоревны **«Французский театр второй половины XX – начала XXI веков: особенности взаимодействия сценического искусства и драматургии»**, представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство.

По названию диссертации и по ее содержанию очевиден широчайший охват материала и актуальность поднимаемых вопросов. Действительно, в диссертации обобщается общий театральный процесс во Франции, начиная с 1950-х годов – до начала XXI века, включая переломные в культурном и политическом отношении 60-е годы.

Достоинством диссертации является то, что ведя разговор об эволюции драматургии, автор постоянно рассматривает ее с точки зрения именно сценического процесса, задач, которые диктуются практикой театра. Анализ конкретных пьес основных драматургов сопровождается сведениями об их сценическом воплощении, не только во Франции, но и в России. В связи с этим, кстати, бросается в глаза очевидное различие этого восприятия и в трактовках, и во времени возникновения интереса. Воплощение современной французской драматургии российским театром выливается в отдельную проблему, но для другой, естественно, диссертации.

Во Введении формулируются принципы подхода к изучению эволюции французской сцены и выявляются периоды. Показана возможность применения к XX веку общей структуры развития французского театра, состоящего из трех параллельных уровней: академического, коммерческого и экспериментального. Диссертант обозначает их как «векторы» (с. 5 и далее).

Действительно, эта структура при всех изменениях продолжает быть актуальной.

Чтобы разобраться в разнонаправленной и быстроменяющейся ситуации после 1968 года, автор обозначает основные «течения» драматургии, которые и будут рассматриваться в дальнейшем. Тем самым в обиход вводится и используется инструментарий французского театроведения, который автор соединяет с методами театроведения российского.

Из всего грамотно сформулированного материала Введения вопросы вызывает только формулировка гипотезы (с. 14): эволюция французского театра определяется двумя тенденциями – «первая – поисковый, креативный характер драматургического творчества, вторая – социальная направленность драматургии». Во-первых, почему эти тенденции ограничиваются драматургией, в тексте диссертации тенденции определяются гораздо шире? Во-вторых, вполне случайные определения «креативный» и «социальный» не могут характеризовать специфику эпохи в силу своей размытости. В-третьих, как эти «тенденции» сочетаются с принципом «векторов» и другими, поднятыми во Введении?

Главной задачей Первой главы диссертации, названной «Особенности развития сценического искусства Франции второй половины XX – начала XXI веков», является систематизация тенденций и направлений этого периода, а также выявление художественных принципов каждого из направлений.

Творчество Жоржа Перека О.И.Кувитанова рассматривает как проявление тенденции структурализма и связывает с теоретическими принципами, сформулированными в частности Роланом Бартом. Важное значение в исследовании имеет краткое описание постановок анализируемых пьес. В частности, пьеса «Увеличение» Перека имела с 1970 по 2014 год подчас противоположные сценические интерпретации. В этом диссертант видит специфику нового поколения драматургов, когда текст направлен на вариативность интерпретации и не задает однозначной театральной формы.

Особенно подробно автор исследует тех драматургов, которые представляют конкретные художественные направления или группы. Например, «повседневный театр». Пьесы Жан-Поля Вензеля, Жоэля Помра и других его представителей связываются с творчеством А. Витеза и П. Шеро.

В связи с драматургами 70-х упоминается имя Б.М. Кольтеса, однако не рассматривается соотношение его пьес с исследуемыми тенденциями и с эволюцией сценического искусства. Бесспорно, автор сосредоточился на театральных явлениях менее изученных. Однако задачу систематизации основных направлений 70-х и последующих лет можно решить только с учетом всех тенденций, связанных с театральной практикой.

В связи с рассматриваемыми направлениями диссертант акцентирует внимание на «социально направленных сюжетах» (с. 47), на повседневном быте героев. Однако даже приводимые фрагменты пьес обнаруживают очевидную связь с французской абсурдистской драмой, которая также

вписывается в эволюцию «литературного театра». Диссертант подробно говорит в начале Первой главы о значении творчества Ионеско, Беккета, Жене, но только как предшественников рассматриваемого периода. Если в исследовании анализируются эстетические приемы и тенденции, необходимо увидеть их проявление в анализируемых произведениях.

Это относится и к тенденциям-направлениям, рассматриваемым во втором параграфе Первой главы: «разговорный театр» (Н. Саррот, М. Винавер, М. Дюрас, Я. Реза), «театр слова» (В. Новарина, Ж.-Л. Лагарс), «театр текста» (П. Рамбер, Ф. Мелькио). Несомненной заслугой О.И.Кувитановой является выявление особенностей каждого из этих направлений, хотя порой они трудно различимы. И при этом определяется общая специфика 80-90-х годов: «после театральных экспериментов 1960-1970-х гг. способствовали возвращению на сцену литературного языка» (с. 58).

Тенденцией «разговорного театра» становится языковая игра и «лингвистические приемы», «при этом значение фабулы в пьесе слабеет, сюжет становится все более размытым» (с. 59). Это очень точное замечание, влияющее и на сценическое воплощение пьес. Вероятно, актуальной становится проблема сценичности подобных текстов, лишенных структурообразующих понятий, на которых строится спектакль.

Не случайно основные представители «театра слова» сами являются постановщиками своих пьес. Сценический язык вырабатывается при постановке и не заявлен в тексте. У Новарины диссертант отмечает развитие принципов театра футуризма и дадаизма. У Лагарса конфликт выражается в «борьбе» персонажей с собственным текстом: «Все персонажи Лагарса находятся в непрерывном мучительном поиске правильного слова или выражения» (с. 65). Не является ли это развитием именно абсурдистских тенденций на новом этапе и в новом контексте?

Возникший в конце 80-х «театр текста» уходит от драматической составляющей как таковой и стремится в выразительности монолога. Тем самым подобного рода театр отказывается от определения сценической эстетики, полностью предоставляя это право театру. В результате изучения основных направлений этого периода диссертант приходит к выводу, что общей тенденцией здесь становится «практика, когда драматург сам является режиссером спектакля» (с. 81). Тем самым сценический язык вырабатывается только при постановке.

Утверждение, что рассмотренные направления «не являются глобальными направлениями французского театра» (с. 68), скорее ставит проблему соотношения различных течений, нежели определяет место анализируемой драматургии. Так, например, некоторые авторы абсурдистских пьес в этот период решительно изменили свою эстетику – Ионеско (после 1972 г.), Аррабаль – и также развивались в русле «литературного театра», близкого рассматриваемым явлениям.

Говоря о драматургии уже начала XXI века – в третьем параграфе Первой главы и в начале Второй – диссертант приходит к выводу о

невозможности выявить здесь отдельные тенденции и развитие предшествующих направлений. Определение «театр возможностей», данное Арманом Гатти (с. 88) и обозначающее отказ от каких-либо ограничений драматургических и сценических средств в любом произведении, не претендует, конечно, на направление или тенденцию. Поэтому диссертант вынужден использовать крайне обширное определение «постмодернизм». Это верно и мотивировано. Однако в научном труде имело бы смысл соотнести исследуемые пьесы с современными теориями, например, «постдраматизма» и «метамодернизма», которые уже применяются к драматургии. Разумеется, эти понятия (как и более конкретные «перформативность», «партиципаторность» и т.п.) находятся в процессе становления и не дают исчерпывающих ответов, но полностью игнорировать их в академической сфере, когда речь идет о сегодняшнем театре, невозможно.

Закономерно, что развернув широкую панораму драматургии последних десятилетий, О. И. Кувитанова сосредотачивается во Второй главе на конкретных примерах творчества двух драматургов. Причем справедливо выбирает тех, кто самостоятельно воплощает драматургию на сцене. Глава «Методы работы современных драматургов на примере творчества Ясмینی Реза и Жоэля Помра» раскрывает особенности сценического языка данных авторов в контексте направлений, описанных в Первой главе.

Диссертант концентрируется на трех пьесах Реза, представляющих позднее творчество: «Арт», «Человек случая» и «Бог резни». Самая знаменитая пьеса драматурга – «Бог резни» – анализируется с точки зрения проблематики, композиционных приемов и особенностей российского восприятия через постановку С. Пускепалиса (перевод Д. Быкова). Здесь, в частности, подчеркивается фарсовый характер российских постановок, сконцентрированный вокруг бытового конфликта, упростивший эстетику Реза для зрителя.

В первом параграфе Второй главы чрезвычайно ценным становится размышление О.И.Кувитановой о сложности определения художественной системы Реза и неоднозначной жанровой природе ее текстов. В результате анализа пьес диссертант приходит к выводу о принадлежности драматурга к «бульварному театру». Выявляя и подчеркивая в анализе текстов Реза разнообразные приемы абсурдистской драмы, «театра парадокса», «театр насмешки» Ионеско, применяя к драмам понятия «литературный театр», «разговорный театр», О.И.Кувитанова, тем не менее, соотносит их с «бульварным театром». Так в анализе пьесы «Человек случая», наиболее интертекстуальной по своей природе, построенной на потоке сознания и интеллектуальной игре, признается «эстетический и литературный эклектизм», но вновь возникает оценка: «мастерски написанный текст и наличие интриги роднит ее с «хорошо сделанными» пьесами «бульварного театра» (с. 116).

Диссертант отмечает, что Реза «не бросает зрителей в мутные воды недосказанности», а «традиционно ориентируется на французские реалии и

поднимает темы, близкие ее соотечественникам» (с. 117), хотя пьесы «Человек случая» и «Бог резни» объединяет одна ремарка «никакого реализма», переводящая кажущееся повседневно повествование в крайне условное. Автор справедливо констатирует недостатки принятой во Франции трактовки драматургии Реза как «бульварного театра», но здесь возникает некоторое противоречие, т.к. сама О.И.Кувитанова определяет эстетическую систему этого драматурга как относящуюся именно к этой тенденции.

Второй параграф Второй главы посвящен творческому методу Жоэля Помра, который выступает сразу в качестве драматурга, режиссера и продюсера – «автора спектакля». Художественная система Помра приводится в исследовании как пример «коллективного творчества», работающего с «социально направленными сюжетами». Среди его работ есть пьесы с заранее проработанным планом и так называемые «спонтанные постановки», возникающие в процессе репетиций. Тогда текст создается всеми участниками спектакля, а драматург только задает общую канву происходящего.

Более подробно диссертант останавливается на пьесе «Этот ребенок», составленной из сценических этюдов на тему семейных отношений. Автор относит пьесу к «разговорному театру», определяя жанр как «документальную драму» (с. 133), так как материалом для текста стали разговоры Помра и его артистов с женщинами из бедных провинциальных семей.

Работами совершенно иного направления, созданного в контексте «фантомной реальности» (термин Помра, с. 137), и относимыми французскими театроведами к «магическому реализму», представлены пьесы, переносящие известные сказочные сюжеты – «Красную Шапочку», «Пиноккио», «Золушку» – в контекст XXI века. Автор исследования обращает особое внимание на российские постановки этих «антисказок», продолжающих «социальную» тему Помра. Эти осовремененные сказки предназначаются как детям, так и взрослым, ведь отражают внутрисемейные проблемы, особенности подросткового сознания и вопросы взросления. Неслучайно в анализе появляется определение «психодрама».

Указанные во Введении характеристики «векторов» коммерческого и экспериментального театра предполагают их взаимоисключение, например, для коммерческого театра «не важна роль режиссера, не имеет принципиального значения имя драматурга» (с. 7), важны преемственность и незыблемость форм, в то время как экспериментальный театр настаивает на многообразии и изменчивости. В диссертации пьесы Ясмину Реза и Жоэля Помра определяются одновременно и как коммерческий, и как экспериментальный театр, что предполагает снятие противоречия между обозначенными «векторами». Такая особенность эстетики данных драматургов возможна, но она требует осмысления и соответственного вывода.

Вторая глава отражает значимые результаты проведенного исследования, в рамках которого впервые на русском языке были

проанализированы современные французские пьесы, ставшие бестселлерами в начале XXI века во многих странах. Помимо разбора сюжетно-образной системы драматургов диссертант уделяет должное внимание организационной стороне вопроса: насколько успех того или иного театрального проекта в масштабах мировой практики зависит от продюсерских решений – что демонстрирует уникальная модель театральной Компании, основанной Жоэлем Помра.

Высказанные выше замечания и вопросы не умаляют бесспорных достоинств научного труда Ольги Игоревны, который представляет собой театроведческое новаторское исследование.

В диссертации выдвинуты и доказаны следующие гипотезы:

1. На протяжении всего XX века во французской драматургии ставились «лингвистические эксперименты». Эта тенденция является одной из важнейших.

2. Возникшие в 1960-е годы принципы «коллективного творчества» способствовали появлению в последующие десятилетия новых театральных текстов.

3. Новые формы драматургии возникли в таких течениях как «повседневный театр», «разговорный театр», «театр слова», «театр текста».

4. Эти и другие театральные направления особенно ярко соединились в «зрелищных и интеллектуальных произведениях» Ясмینی Реза.

5. Тенденция создания пьес в процессе репетиций наиболее выразительно воплотилась в творчестве Жоэля Помра.

Библиография диссертации содержит 187 наименований. Диссертант, опираясь, в первую очередь на французские источники, вводит в научный оборот термины, ранее не переведенные на русский язык и недостаточно освоенные отечественным театроведением, что является еще одним аргументом в пользу новизны данной работы.

Основные положения и содержание диссертации адекватно и полно отражены в автореферате и четырех публикациях автора, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Таким образом, диссертация Ольги Игоревны Кувитановой «Французский театр второй половины XX – начала XXI веков: особенности взаимодействия сценического искусства и драматургии», представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство, соответствует критериям, установленным Положением о порядке присуждения ученых степеней, а ее автор заслуживает присуждения искомой ученой степени.

Работа выполнена абсолютно самостоятельно. Содержание работы достаточно полно отражено в указанных публикациях и в автореферате.

Диссертация отвечает требованиям п.п. 9- 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением

Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 «О порядке присуждения ученых степеней», предъявляемых к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор Кувитанова Ольга Игоревна заслуживает присуждения ей ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 - театральное искусство.

Отзыв ведущей организации подготовлен доктором искусствоведения (по научной специальности 17.00.01 - театральное искусство), профессором Максимовым Вадимом Игоревичем и кандидатом филологических наук (по специальности 10.01.03 – литература народов стран зарубежья), старшим преподавателем Алташиной Мариной Ринатовной. Диссертация, автореферат и настоящий отзыв обсуждены и одобрены на заседании кафедры зарубежного искусства 31 августа 2021 года (протокол № 8 от 31.08.2021 г.)

Заведующий кафедрой зарубежного искусства,
Доктор искусствоведения, профессор

Вадим Игоревич Максимов

Подпись	<u>В.И. Максимов</u>
удостоверяю	
Начальник Управления кадров	
А.С. Бровка	<u>[Signature]</u>
«01»	09 2021 г.



Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный
институт сценических искусств»

Адрес: 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34.

Контакты: тел. 273-15-81, факс 272-24-79

e-mail: office@rgisi.ru (отдел делопроизводства); research@rgisi.ru (Научная часть)

Сайт: www.rgisi.ru