

Рецензия за научния труд

на Дария Игоревна Тарханова

на тема

„Творчеството на Александра Екстер на сцената на Камерния театър в контекста на философско-художествените идеи на епохата в Русия и Западна Европа“

I. Данни за процедурата

Дисертацията е апробирана на конференцията „Методологически проблеми в съвременното театрознание“ в РАТИ (ГИТИС), както и при подготовката и четеното на лекции върху руската сценография от началото на XX век в Руската художествена академия. Обсъдена е на заседание на катедрата по история на руския театър (РАТИ), на което е препоръчана за защита. От 2016 г. работи като свободен докторант под ръководството на проф. д-р Камелия Николова. Във връзка с това трудът на Дария Тарханова е обсъждан на два пъти, направени са препоръки за преработка, с които авторката се е съобразила. На заседание на Катедра Театрознание от 11.10.2018 г. дисертацията е насочена към защита. Всички необходими документи по процедурата са налице и са предоставени навреме в необходимия вид.

II. Данни за кандидата

Дария Игоревна Тарханова е възпитаник на Руската Академия за Театрално Искуство (ГИТИС), завършила е с отлична диплома специалност Театрознание в класа на професор Н. С. Пивоварова. В следващите три години тя записва аспирантура в Катедра «История на театъра в Русия» на същата академия. В същото време г-жа Тарханова пише и редактира статии и интервюта в списание «Наш Театър» и изпълнява длъжността Специалист по връзки с обществеността и главен редактор на официалния сайт на Академичния театър «Е.Б. Вахтангов». В периода 2006-2014 е сътрудник към Държавния Централен Театрален Музей

«А.А. Бахрушин». Във времето между 2011 и 2014 г. работи като нещатен преподавател по История на руския театър в актьорския факултет в Славянския институт «Г. Державин». Постоянен автор е на списание «Съвременна драматургия» в отдел «Критика. Теория» (2008-2012). От 2014 г. живее в България (гр. Варна).

От биографията добре личи, че личният и професионалният път на кандидатката е трайно и плътно свързан с театъра, както и че тя се ползва с признание в принадлежащите към театралната наука академични среди в Русия.

III. Описание и характеристика на научния труд

Докторската дисертация на Дария Тарханова дава възможност да преценим, че авторката не просто безспорно принадлежи към научните театрални среди, но и че в работата си се води от една неподправена привързаност към театъра, от колкото рационално обоснован, толкова и емоционален интерес към историята на театъра, към синтезната природа на представлението.

Като пространство на своите търсения дисертантката определя сценографските измерения на представлението, ориентирани към представата за театъра като важна, в известен смисъл свързваща съставна част от руската култура на т.нар. Сребърен век (първите две десетилетия на XX век). В същото време изследването държи във фоновете си наблюдение и динамичните взаимовръзки на руската култура от началото на века с европейския културен контекст. Авторката, от една страна, се средоточава в търсене на специфики на руската иконография на модерността, а, от друга, разширява наблюденията си към цялостния културно-исторически климат в годините около Първата световна война.

Дисертацията поставя своя фокус върху работата на художничката Александра Екстер през периода ѝ като сценограф и създател на костюмите в Камерен театър под ръководството на Александр Таиров в периода между 1916 и 1921 година. Това са три спектакъла, оставили трайни следи в историята на руския

театър: „Тамира Китаред“ от Инокентий Аненский (1916), „Саломе“ от Оскар Уайлд (1917) и „Ромео и Жулиета“ от Уилям Шекспир (1921).

Разработката се състои от въведение, три части, заключение и библиография.

Първа част, озаглавена „Изкуство и време“, разгръща широкообхватен разказ за руската култура от края на XIX и първите десетилетия на XX век. Този разказ показва протичащите в Русия и по-късно в СССР разнопосочни процеси, които парадоксално се допълват и се обогатяват взаимно. Според настройката на работата, в контекста на руската култура войнстващите европейски авангарди придобиват различно лице, което не само не се насочва към унищожаване на традицията, но и интегрира нейни следи в своите експерименти. По такъв начин ситуативни инварианти на западноевропейските явления придобиват специфичен руски характер, както е в случая и присъщият за Александра Екстер кубофутуризм. Подобна ориентация вече превръща темата на дисертацията в компаративна задача, основана върху сравнението. Освен това обаче разработката развива и възможностите на редица интермедиялни обвързаности: най-напред в рамките на театралния спектакъл, свързващ драматургичен текст, режисьорска визия, сценографска визия, осветление, зрителска активност и т.н., и след това като програма за синтез на изкуствата (измежду живописата, скулптурата, балета, операта).

Със симпатична изследователска привързаност към наблюдавания период и с вдъхновение Тарханова прави впечатляващ списък на онази „пълнота на обсебването“ (с. 29), която доминира възприятията на първите две десетилетия на XX век.

Тук основателно е подчертана мистичната настройка на руския модернизъм, присъствието на дълбоко ирационалното в разбирането за художествената природа. Набелязани разработките на Вячеслав Иванов за дионисовия култ и това е особено подходящо в ситуацията, в която става дума за новата роля и новата функция на зрителя в мистерията на театралното представление. По такъв начин събитието на театралното представление е очертано като всеобемащо преживяване, което трансформира естетическите настройки в битийни.

Едновременно с това театърът се мисли и като комуникативен генератор. Сходна посока имат и търсенията на едно ново религиозно изкуство на Дмитрий Мережковски – екстатично ритуално пространство, което носи в основата си мистерията.

В тази част са представени множество творчески концепти: на естетическия модернизъм и символистите (с широк свод от „руски“ и „западни“ имена); на футуризма, на конструктивизма (Владимир Татлин, Эл Лисицкий, Алексей Ган); на кубизма; на супрематизма на Малевич, споменати са литературните явления на акмеизма и имажинизма. Но акцентът в този разказ са не имената и още по-малко тяхната принадлежност към направленията или преминаването между направления. Много по-съществено е тази внимателно съставена панорама да представя общото усещане за културната ситуация на историческия момент: това е чувство за събиране на всички епохи, всички кътчета на земята и човешки възможности в един миг и на едно място, усещане за един „весел апокалипсис“ (Херман Брох). Наред с безспирното прелитане на идеи, които създава „вихър[a] на Сребърния век“ (65), това представяне носи още нещо важно: осезаемото усещане за „театрализацията на света“ (52).

Към това се прибавя и кратката история на творчески обединения – групи и кръгове от началото на XX век, идващи на мястото на някогашните артистични руски салони: „Мир искусства“, „Голубая роза“, „Бубновый валет“, „Золотое руно“, „Ослиный хвост“. В представянето на тези обединения вече просветва основната тематична нишка на работата: не просто поставената във фокуса на наблюдение авторка Александра Екстер за известно време е част от тези групи (например в „Ослиный хвост“), но и в тези общности практически се развива идеята за комплексния (и синтезен) характер на съвременното изкуство и в частност на театъра: художественият продукт на новото време се прави от различни гледни точки, със съучастия от различен вид: съавтори, публика, критика и т.н. Само един пример: мимоходом Тарханова посочва, че във формирането на своята представа за супрематизма Малевич се явява читател на стиховете на Алексей Кручёных (87) – бащата на т. нар. „заумный язык“.

Много интересен концепт към разполагането на този исторически сегмент е представен чрез идеята на Владимир Паперный от книгата му „Култура два“ (от 1985 г.). С „Култура два“ Паперный – по професия архитект – означава Сталиновото управление, която постепенно отнема свободите и възможностите на творците от предишната епоха, като при това се опитва да заличи постиженията им чрез принципно различна художествена продукция. Отделянето на изкуствата едно от друго в представата за „Култура един“ в концепцията на Паперный представлява обратният процес на псевдоромантическият синтез от времето на естетическия модернизъм. Оттам – идеята на автора за борбата на изкуствата със словото – авантюрна идея, както дисертантката посочва (82).

Любопитен акцент, макар и оставен във фрагмент, е и паралелът между налагането на режисьорския театър и интересът към психоанализата (35).

И така, с първа част е направен е добър портрет на атмосферата в Русия от началото на века, както и на интелектуалния елит – притиснат от кризисни усещания и повлечен към утопии. Тук особено добре е представен, от една страна, универсалният характер на тази кризисност (с темите за разпад на действителността на отделни ценностни сектори, усещането за „загубата на средата“ (33); проблемите на дехуманизацията на изкуството), а, от друга страна, специфичният руски колорит на декаданса, например с щрихирането на руския месианизъм и оттам поставянето на изкуството като особена сакрална територия в руското културно пространство.

Втората част със заглавие „Художници и театри“ е посветена на развитието на възгледите за сценографските практики в Русия от края на XIX и първите десетилетия на XX век. Тук най-напред се прави преглед на говоренето за тотално (или цялостно) произведение на изкуството (Gesamtkunstwerk). За съжаление авторката допуска неточност, когато отнася това понятие към „синтеза на изкуствата“ (20; 100), докато то в действителност означава самото произведение, получено (или пък само мислимо) в резултат на този синтез. Друга забележка тук касае материала, върху който това понятие е изяснено. От

Ницше е използвано ранното му – наистина основополагащо – произведение „Рждането на трагедията от духа на музиката“, а не късните фрагменти „Случаят Вагнер“ и „Ницше contra Вагнер“, в които например се извеждат фрагментирането и мултиплицирането на фрагмента като основни характеристики на т.нар. декадентски стил. Ако младият Ницше боготвори Вагнер, късният с ярост и известна доза самоомраза представя срутване на божеството от младостта. – Независимо от това, идеята, която стои зад понятието за тотално произведение на изкуството, се използва в текста на дисертантката коректно и повече от основателно, когато става дума за анализа на сценографския елемент от театрални спектакли от началото на ХХ век.

Разказът в този раздел е не по-малко увлекателен от общото описание на ситуацията в руската култура. Наблюдението преминава през театъра на Пол Фор (Théâtre d'Art, 107) във връзка със символистичната, подчертано лирическа рефлексия върху целостта на театралния спектакъл. Представени са приносите на Макс Райнхарт за театралното произведение, групирани от авторката около използването на въртящата се сцена. Към това в чисто технически план спадат още например непрякото осветление, играта върху подиумни конструкции и т.н. – За мен като любител е необяснимо настояването на оптимистичния заряд в театъра на Райнхарт – като производна фигура на „празнична въртележка“ (112). За сметка на това театралните концепции на Едуард Гордън Крейг са представени със значително по-силна съпричастност. В следващата част разбираме, че това своеобразно пристрастие е във връзка с обстоятелството, че Александра Екстер следва в работата си – експлицитно или имплицитно – Крейг (освен Апия). На това място искам да отбележа умението на дисертантката да извлича добре есенцията от точно подбрани цитати. Казаното за Крейг звучи дотолкова ясно и точно, че на места интерпретаторският глас на дисертацията се губи.

Балансът между използвани източници и собствен разказ е възстановен в параграфа, посветен на творческата колония в Абрамцево, събрана от мецената Сава Мамонтов. В тази перспектива е представен например и опитът на художника Михаил Врубел да съчетае в сценичния образ декоративния план и

символното пластическо изразяване – територия, която предоставя богати възможности за игра на условност в орнаменталните преливания. Следваща историческа спирка от разказа на Тарханова е съвместната работа на Станиславски и художника Виктор Симов в МХТ. Без специален акцент се разгръща разказът за съвместната работа на Крейг и Станиславски по „Хамлет“ в МХТ (1911).

Втора част завършва с първо пряко наблюдение върху творческата личност на Александр Таиров. Неговият творчески портрет е щрихиран като естествено продължение на едно историческо развитие: за разлика от вихъра от струпване на културни провокации в първата част, тук наблюдението следва една отчетлива вътрешна последователност, която следва да резултира в тематичното фиксиране на основната трета част: за Таиров е от съществено значение „ритмичното конструиране на сценичната площадка“ (150) – представа, която свързва фигурата на режисьора непосредствено с фигурата на Адолф Апия – човекът, който скъсва с чисто живописното оформяне на задния план, наблюдава сцената като ритмично единство и предприема реформиране на Вагнеровите постановки и практики.

По такъв начин втората част вече е подготвила представата, че сценографията представлява изкуство, в което се отлагат множество следи: на епохи, на стилове, на художници и артисти, на отношения към целостта и тоталния вид на сценичното произведение, на различни комбинативни типове усвояване на сценичното пространство и т.н.

Трета част е озаглавена „А. Апия и А. Екстер в огледалото на Камерен театър“. Може да се каже, че сравнението е разгърнато по опосредстван път: във фокуса са трите отбелязани постановки на Таиров и Екстер, а в преобладаващия обем на частта сходството между двамата се търси предимно въз основа на неосъществените проекти и съответно устойчивостта на собствения житейски проект на единия и на другия творец. Това е територия, на която последователно Екстер печели, според настройката на работата. Независимо от краткия й път като сценограф, тя във всеки един момент стои съзнателно и рефлексивно зад

своя избор. И само последната четвърт от главата „връща“ разказа към фигурата на Адолф Апия (242 сл.). Портретът е отново точен и, струва ми се, релевантен на поставената задача на разработката, само че утопичният знак за творчеството на Апия се налага като доминираща оценка за творчеството му и основа за, струва ми се, твърде засилен контраст спрямо възгледите на Екстер.

В конкретните анализи на постановките докторантката Дария Тарханова е също толкова конкретна и точна, колкото в – условно казано – историческите части на работата си. Отново на места интерпретаторският глас се губи от силните и подходящо насочените цитати. По такъв начин – без това да е пряка цел на изследването – тук се разгръщат ярки творчески индивидуалности на театрални критици, които със своите свидетелства за спектаклите участват в създаването на изследователската реконструкция. Струва ми се, че на първо място трябва да се посочи личността на Яков Тугендхолд – автор при това и на самостоятелна разработка за работата на Екстер, публикувана още през 1922 г. По подобен начин се откроява и фигурата на Сергей Волконски. Освен всичко останало по такъв начин нагледно става ясно, че наличието на голям театър означава присъствие на интензивна, самостоятелна и пластична рефлексия за театър.

При това трябва да се отбележи, че всеки анализ е подчинен на предварително премислена изследователска настройка: постановката на „Тамира Китаред“ е анализирана с оглед на новото присъствие на митичното, което надмогва символистично-сецесионната поезика на еротическото от времето на бел епок. Спектакълът „Саломе“ пък е описан много детайлно с организацията на сценичното пространство и проследяването на функциите на това пространство, с внимателно наблюдение на костюмите и тяхното срастване с персонажите – сценографски проблем, който самата Екстер назовава с въвеждането на понятието „пластически костюм“ (216 сл.): по такъв начин костюмите се възприемат не просто като сценично единство с присъствието на актьора, но и като „човешки ритми, застинали в линии и цветове“. За това, че анализите на представленията са успешно проведени говори тяхното оразличаване едно спрямо друго. Любопитно е представянето на спектакъла „Ромео и Жулиета“ като „изпоначупен барок“, в който играят сякаш не актьорите, а самата сценична

архитектура (228). Тук като същностна и симптоматична промяна се отбелязва пренасянето на акцента в оформянето на пространството за първи път в спектаклите на Таиров в Камерен театър от хоризонтала към вертикала (233).

Наред с анализите обаче в тази основна за работата част са поставени и множество проблеми, които трасират общите посоки на работата.

Нововъведенията на Таиров и особено тези на сценографията на Екстер са представени в смисъла на концепцията на тази комплексност на театралния спектакъл, която го превръща в средоточие на множество изкуства, сфери на познанието и възможности за откриване на различни фронтове за игра и произвеждане на художествена условност. В този план може да се изтъкне още например проследяването на значението на балета за фокусните спектакли (198); отделното специално внимание на осветителната техника и нейното инкорпориране в смислопораждането и темпоритъма на спектакъла (202), изобретението на „графичния грим“ и т. н.

IV. Научни приноси

Пълнотата и вътрешната динамика на двете исторически перспективи (тази на руската култура от началото на XX век и на развитието на сценографската мисъл в руския театър) представляват принос както сами по себе си, така и в своето съчетаване.

За първи път творчеството на Александра Екстер е наблюдавано в настоящата дисертация през призмата на сценографското присъствие на художничката в Камерен театър, като при това за целта са разгърнати два широки контекста: набелязването на модернистичното възприятие в руската култура от началото на XX век и ситуацията на интензивно развитие на идеите за сценичен образ, произтичаща от концепта за тотално произведение на изкуството (Gesamtkunstwerk). В разработката на Дария Тарханова тези два контекста са представени не само като отделни исторически перспективи, но и в своите дълбоко протичащи взаимодействия.

Работата на Екстер в театъра на Таиров е представено като комплексно художествено явление, което събира в своята същност и в изразните си средства усвояването на опит, придобит в Западна Европа, и национално присъщи специфики. Несъмнен принос в работата на дисертантката Гарханова представлява последователното провеждане на тази съпоставителна гледна точка. По такъв начин разработката набелязва една разностранна и нееднозначна представа за разгръщането на кубофутуризма в творчеството на Екстер. Наред с общия принос за провеждането на тази компаративна оптика трябва да се отбележат и някои конкретни открития, например подчертаването на значението на специфичната лубок-традиция (основно 238 сл.) – нещо, което мен ме спечели за разработката още при нейното обсъждане през 2016 г. „Лубок“ е ключ към събирането на фолклорния примитивизъм и урбанистичния поглед от футуристичен тип – две традиции, които иначе изглеждат несъбираеми.

Чрез описанието и анализите на отделните спектакли е постигната една цялостна възстановка на техните постижения и характеристики. В своето еднократно случване природата на представлението е много неустойчива. Затова подобни портрети, които реконструират отминали представления, представляват ценност както за запазването на знания за културната история, така и за нейното активно разбиране и преосмисляне.

С оглед на бъдещата публикация на дисертационния труд, което убедено препоръчвам, ще отбележа и някои отделни слаби полета и известна несигурност при следните случаи:

На разполагането на фигурата на Адолф Апия сякаш не ѝ е намерено точното място: основното излагане на неговите възгледи, утопии и постижения тук е към края на третата част на изследването, когато вече са анализирани конкретните три спектакъла на Екстер.

Презумпцията за разделяне на кубизма на разрушителен (деструктивен) и възраждащ (или още синтетичен, позитивен) (164) – не е убедителна. Скоро авторката основателно – през цитат от монографията на Коваленко за Екстер – достига до извода, че е неуместно да се говори за „деструкция“ в

характеризирането и разбирането на кубизма. Оттам и твърдението, че Екстер приема тази втора, последна като етап насока – е едностранчиво като твърдение, наред с приемането, че съществуват моменти на „прекалено увличане по законите на кубизма“ (169).

Слабост на встъплението е прякото заемане на пасажи от основната част на изложението, вместо да представлява рефлексия върху изминатия от работата ход.

Осмислянето на важното за работата понятие Gesamtkunstwerk е направено въз основа на твърде малко вторична литература. Конкретните слабости в разбирането на понятието бяха вече щрихираны по-горе.

Библиографията не е подредена по един или друг стандартен ред.

Някои понятийни и стилови неточности, например: „ерата на естетиката“ (1); „форми от умишлено експериментален вид“ (3); „Поетичните черти в характера [на Екстер]“ (169); „Ж. Климт“ (182) вероятно вместо Густав Климт; „най-апиева постановка“ (201); „Таиров сякаш вади квадратния корен на страстите“ (234).

Авторефератът отразява коректно и точно съдържанието на работата, като дава ясна представа за нейните постижения.

В заключение: Пред нас е значим труд в интердисциплинарна област, която е сложна за обглеждане, защото налага „кръстосване“ на познания в различни области: театрално изкуство, изобразително изкуство, история на културата. Ходът на изследването показва, че и самата сфера на сценографията е създала свое специфично историческо място. Дисертантката Дария Тарханова се е справила убедително със задачата да събере тези интердисциплинарни пространства и да изведе примера с творчеството на Александра Екстер като симптоматичен фокус в тези пресичания. Затова убедено предлагам на уважаемото научно жури да присъди на кандидатката образователната и научна степен „доктор“ и гласувам „за“.

Доц. д-р Борис Минков

18.02. 2019 г.