

**Отзыв официального оппонента
на диссертацию Бороздиновой Зои Викторовны
«Репертуарная стратегия берлинских
драматических театров (1933–1944)»,
представленной на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.01 – Театральное искусство**

Диссертация З.В. Бороздиновой «Репертуарная стратегия берлинских драматических театров (1933–1944)» не могла не удивить выбором темы, равно как и ракурсом изучения самого черного периода существования немецкого театра – «репертуарной стратегии» 1933-1944 гг., нежизнеспособность которой доказана самой историей. В представленной работе рассмотрен пласт немецкой драматургии, рожденной под беспрецедентным давлением идеологической машины гитлеризма, но также и трансформации классики, постановочная практика того времени, изломанные судьбы актеров и режиссеров, многие из которых у нас не изучались никогда. Едва ли правомерно говорить здесь об «обогащении» отечественной науки о театре, но о заполнении ощутимой лакуны – бесспорно. З.В. Бороздинова не первый российский исследователь, обратившийся к данной теме, у нее есть авторитетные предшественники – театроведы, но при этом полнота и масштабность охвата материала, драматургического и сценического, обеспечивают ее диссертации необходимую научную новизну.

Исследовательница сосредоточилась не только на известных, общепризнанных факторах идеологического воздействия на искусство в Третьем рейхе, репрессиях и уничтожении плодотворных сил немецкой культуры, но попыталась выявить, если допустимо так выразиться, «стратегии выживания», к которым прибегали люди театра, стремившиеся хоть в какой-то мере сохранить свою профессиональную состоятельность и человеческое достоинство. Многие из тех, кто выжил, продолжили работать после падения нацизма. Один из тезисов, проведенных через всю работу, состоит в том, что все силовые методы управления театральной жизнью, в том числе и

исследуемая «репертуарная стратегия театров Третьего рейха» на протяжении двенадцати лет постоянно менялись (по сути, подтверждая этим свою неэффективность). Диссертантка отметила, что театральные режиссеры пользовались чуть большей степенью свободы, чем мастера других искусств, они «могли сами выбирать драматургический материал для своих спектаклей, разными способами оправдывая игнорирование более или менее бездарных пьес, написанных фанатиками или приспособленцами» (с. 79). Именно то, что отношения театра и гитлеровской власти прослежены во времени, сквозь призму театрального репертуара и «частной жизни», к которой питает особый интерес современная наука, придает этой диссертации оригинальность.

Работу З.В. Бороздиновой отличает фактографическая точность, серьезная проработка источников, обширной немецко- и англоязычной научной литературы, трудов российских ученых. Понятно, что отдельную сложность представлял сбор историко-театральных материалов, значительная часть которых по понятным причинам малодоступна или вовсе утрачена. Как указала З.В. Бороздинова, при анализе театральной практики Третьего рейха встает специфическое препятствие – нехватка рецензий, так как с 1936 г. там были в принципе запрещены критические статьи о спектаклях (с. 11). Крупнейшие критики, как известно, почти все эмигрировали из Германии.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и двух весьма объемных приложений (в совокупности почти 100 страниц), одно из которых представляет собой биографический указатель, второе – репертуарную таблицу.

Во введении дается обзор литературы вопроса, прежде всего немецкой и англоязычной, начиная с 1950-1960-х гг., когда стали появляться первые труды, осмысляющие негативный опыт и потери немецкой сцены, ставшей орудием нацистской пропаганды, и в наибольшем объеме – исследования конца XX и XXI вв., включая российские.

Во введении также обосновывается выбор двух крупнейших театров немецкой столицы – Прусского Штаатстеатра и Дойчес театра – для изучения

«репертуарной стратегии». Выбор представляется убедительным, тем более что автор диссертации учитывает общенемецкий театральный контекст эпохи. Думаю, однако, что при изучении темы было бы вернее расширить контекстуальное поле и рассмотреть в сравнительном плане аспекты театральной политики муссолиниевской Италии и франкистской Испании, где также с установлением тоталитарных режимов произошел резкий слом национальных театральных систем. В Испании, насколько мне известно, при Франко также пытались компенсировать нехватку современных пьес усиленным вниманием к классике своего «золотого века» и, в частности, извлекли из забвения жанр ауто сакраменталь. Отмечу, что обращения к итальянским политическим реалиям в работе есть (например, в 1-й главе, с. 61–62 и в 3-й главе, с. 138–139), но не к театральным, за исключением постановки в Германии пьес авторства самого дуче. Но, возможно, это чрезмерно расширило бы рамки предпринятого исследования.

В первой главе диссертации, «Немецкий театр и установление нового политического режима в Германии (1932–1934)», значительное место отведено историко-политическим реалиям. Показано, как сразу после прихода к власти Гитлера «в культурной сфере реализовывался отказ от демократических стратегий управления в пользу фюрер-принципа, повсюду действовавшего в Третьем рейхе» (с. 33), а «размытость» критериев «надёжности» и «пригодности» (творческой личности для службы режиму) «открывала путь к произволу» (с. 34).

В этой главе также речь идет об истории двух берлинских театров, избранных для углубленного анализа, о переменах, навязанных обеим труппам новой властью. В связи с историей берлинского Штаатстеатра диссертантка пишет о начале карьеры Г. Грюндгенса, ставшего в 1934 г. его интендантом; деятельность Грюндгенса – выдающегося актера и руководителя театра – прослежена на всем протяжении работы, вплоть до послевоенного этапа. Творчество Грюндгенса отражено в статьях наших театроведов (прежде всего отмечу публикации Г.В. Макаровой), но диссертация З.В. Бороздиновой

содержит малоизвестные данные и проливает свет на многие противоречия и затруднения в его оценке. В параллельной истории Дойчес театра, которым до 1933 г. руководил великий М. Рейнхардт, диссертантка прослеживает, как вытеснялась память о его достижениях, однако в режиссуре нового руководителя театра, ученика Рейнхардта Хайнца Хильперта, все же сохранялись некоторые его художественные принципы.

Интересен приведенный в 1-й главе анализ особой формы театра на открытом воздухе, т. н. «тингшпиля», изобретенного в начале гитлеровской эпохи в качестве альтернативы модернистским экспериментам Веймарской республики, но быстро доказавшего свою непригодность как орудия пропаганды. О недолгой истории «тингшпиля» писал в своей известной статье В.Г. Ключев, но он отметил только, что жанр «не развивался и постепенно угасал»¹, тогда как в диссертации З.В. Бороздиновой указаны конкретные причины его деградации (с. 30).

Во второй главе, названной «Классическая и современная драматургия на сценах Штаатстеатра и Дойчес Театра в довоенные годы (1934–1939)» автор сосредотачивается именно на анализе репертуара. Классика, прежде всего немецкая (Клейст, Гете, Шиллер, Лессинг), а также Шекспир, извращалась и активно приспособливалась к нуждам нацистской пропаганды, но в то же время призвана была служить «фасадом» псевдо-культуры, и потому постановщики и исполнители решались проявить в классических работах неповиновение. Диссертантка показывает это на примере нескольких шекспировских спектаклей (Гамлет в исполнении Грюндгенса, «Ричард III» в режиссуре Ю. Фелинга, «Отелло» в режиссуре Э. Энгеля). В отдельный раздел вынесены постановки «классиков-современников» (Г. Гауптман и «присвоенные» нацистами Б. Шоу и К. Гамсун). При рассмотрении драматургии 1930-х гг. диссертантка показывает, как исчезали неудобные

¹ Ключев В.Г. Драма и театр времён Гитлера // Современная драматургия. 1992. № 5–6. С. 232.

режиму авторы, а в новых пьесах формировались пригодные для тиражирования клише «исторической», «женской», «крестьянской» тематики.

В третьей главе речь идет о постановках Штаатстеатра и Дойчес Театра в период Второй мировой войны, в условиях все возрастающего давления, страха и репрессий. На примерах нескольких спектаклей автор показывает зависимость театрального процесса от происходившего на фронте, подчеркивает, что «конфликты между художниками и властью начали обостряться с первых военных месяцев» (с. 175), пишет о гибели деятелей немецкого театра в годы войны. В завершающей части главы рассмотрены события 1944 года (закрытие всех театров), судьбы известных актеров и режиссеров, включая Грюндгенса, в конце войны и в послевоенное время.

Работа хорошо выстроена, написана энергичным, выразительным языком; особо отмечу качество перевода цитат. Но у меня есть одно существенное замечание к тексту: ему придан отчетливо беллетристический характер, более подходящий для книги, чем для исторического исследования. Выводам в конце каждой из глав недостает строгости и четкости. К примеру, тезис в конце 2-й главы – «Даже такие незначительные проявления, как отказ от съёмок в пропагандистском фильме или игнорирование приглашения на торжественный приём к фюреру, не оставались безнаказанными» (с. 134), – скорее, констатация факта, нежели вывод. В заключении диссертации вместо итогов преобладают повторы (в автореферате, при необходимых сокращениях, некоторые формулировки выглядят более убедительными).

Приложения к диссертации содержат большой объем информации, новой для нашего театроведения; это результат серьезной, кропотливой работы с источниками, особенно второе, двухчастное приложение, содержащее сведения о постановках Штаатстеатра и Дойчес Театра за все годы с 1933-го по 1944-й. Из первого приложения можно почерпнуть сведения о многих деятелях немецкой сцены. Но у меня остались сомнения, стоило ли перегружать его данными о широко известных лицах, таких как Брехт, Манны, Эйнштейн и уж тем более политики Третьего рейха.

Список использованной литературы внушительен, он содержит 339 названий на русском, немецком и английском языках. К сожалению, он не структурирован должным образом, журнальные статьи, а также электронные источники не вынесены в отдельные разделы. На с. 11 сказано, что в работе «использованы материалы разделов газет и журналов, посвящённых культуре; среди них: “Völkischer Beobachter”, “Der Angriff”, а также издания “Die Deutsche Bühne” и “Der Kunstwart”», однако в списке литературы перечня газетных статей нет вовсе, а упомянутый там же «Deutsches Bühnen-Jahrbuch» за несколько лет помещен в общий ряд.

Есть странность в оформлении ссылок: при цитировании по вторичным источникам в сноске без необходимости повторяется фамилия автора на русском языке, после чего дается сама ссылка (например, сноска 52 на с. 31: «А. Франсуа-Понсе. Цит. по: *Dodd U.* Дневник посла Додда. 1933-1938. М.: Грифон, 2005. С. 65» или сноска 106 на с. 65: «Г. Грюндгенс. Цит. по: *Gadberry G. W.* Theatre in the Third Reich, the Prewar Years. P. 85», и мн. др.).

Из мелочей: в отдельных случаях проявилось излишнее, на мой взгляд, увлечение автора «германизацией» имен и фамилий: встречаются «Хуго фон Хофмансталь» (с. 52, 69, 109) и «Ф. Хеббель» (с. 71), хотя в русскоязычных изданиях закрепились «Гуго фон Гофмансталь» и «Геббель»; известный немецкий актер на с. 107, 137 именуется «Хайнрих» Георге, хотя на с. 47 и 165 он же – вполне традиционный «Генрих».

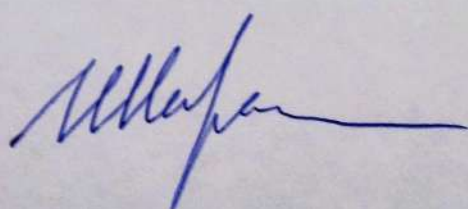
Указанные недочеты не носят принципиального характера и не влияют на общую высокую оценку проделанной З.В. Бороздиновой работы.

Автореферат в должной мере отражает структуру и содержание диссертации. Публикации, выполненные З.В. Бороздиновой самостоятельно, отвечают всем требованиям ВАК и представляют основные достигнутые ею результаты полно и адекватно.

По моему мнению, диссертационное сочинение Зои Викторовны Бороздиновой «Репертуарная стратегия берлинских драматических театров (1933–1944)» является самостоятельным, оригинальным, полностью

законченным научным трудом, соответствует всем критериям, которые установлены п. 9-14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней» № 842, утвержденного постановлением Правительства РФ от 24 сентября 2013 г., а его автор заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство.

Официальный оппонент



Некрасова Инна Анатольевна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры зарубежного искусства
Российского государственного института
сценических искусств (РГИСИ)
191028 г. Санкт-Петербург, Моховая ул.,
д. 34 , тел. +7 (812) 273 15 81.
e-mail: nekrassova-inna@mail.ru

Санкт-Петербург,
7 апреля 2022 г.



Подпись	<u>И.А. Некрасова</u>
удостоверяю	
Начальник Управления кадров	
А.С. Бровко	<u>Бровко</u>
«07»	04 2022 г.