

РЕЦЕНЗИЯ

За текста на **Гергана Савова Табакова**

Формиране и развитие на руския авангард (до 1922 г.) и влиянието му върху творчеството на Сергей Айзенщайн (1920-1930 г.)

дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор”

по професионално направление 8.2 Изобразително изкуство

от проф. дфн Георги Теологов Каприев

Софийски университет, Философски факултет, Катедра История на философията

Дисертационният труд на г-жа Гергана Савова Табакова, състоящ се от увод, две пространни глави и заключение, чувствително надхвърля стандартно очаквания в такива случаи обем. Той обхваща 434 страници, към които се добавя приложение с визуални примери, аргументиращи тезата на авторката. Цитирани са 153 заглавия на руски, английски, български и немски език. Г-жа Табакова е посочила две публикации по темата в академични издания и свои доклади пред специализирани форуми. Авторефератът е изготвен съобразно българските академични стандарти. Приносите са формулирани коректно. Бележката ми към тях е, че – било от скромност или други някакви съображения – някои постижения на изследването остават неформулирани в тази част. Не съм установил моменти на плагиатство в текста.

Централен предмет на изследването е творческата дейност на големия режисьор Сергей Айзенщайн, най-вече през 20-те и частично през 30-те години на ХХ век. Тя е гледана като симптоматична и в някакъв смисъл резюмираща формирането и развитието на руския авангард – както в този период, така и преди него. Макар в своите формулировки авторката да слага акцент върху връзките между киното и живописата, с особено внимание към отношението спрямо наратива и издигнатата в теоретичен модел техника на монтажа, изследването обхваща практически целия спектър на артистични практики в десетилетията непосредствено преди и след болшевишката революция и съответните властови промени. Дисертацията, заявява програмно авторката, извежда ролята на монтажа като креативен и формален метод на авангарда в цялостен контекст.

Зрелите формулировки и изводи на Айзенщайн по тази тема са дадени най-цялостно в „Монтажът“, огромния му ръкопис от 1937 г., публикуван десетилетия по-късно, а от 2012 г. наличен и на български в превод на Владимир Игнатовски. Позволявам си да резюмирам тогавашните схващания на Айзенщайн: Изходният му въпрос е за отношението между конкретното изображение и обобщаващия образ. Според него основното и единствено средство, придаващо въздействена сила, полагайки структурата на образа, е монтажът. Но не монтажът Schnitt, cutting, не рязането, нито даже Filmschnitt, editing, механиката на рязането, а montage – конструиране, градеж на синтезираща структура. Монтажът е „инженерният“ принцип на изграждане на произведението: сглобяване и съразмеряване на разкъсаните части за постигане на цяло, но не сумарно, а по-голямо от сбора на частите си и произвеждащо ефекти, наследващи от структурата и действията на частите: „Образът е в монтажа“. Като ядро на монтажа се заявява процесуалната триада „дума“ – „метафора“ (мислена буквално, като пре-нос) – „образ“ (в който са концентрирани всичките метафори и могат да бъдат взривени). Образът не е нищо друго, освен формата, ейдосът, ейдетичната структура в нейната пластична обемност. Централно място при извеждането му има „въображението“: личното навлизане в образа – ейдетичното съ-действие на автора.

Образът-структура не е конкретна предметност. Отпадането на образната (тоест ейдетичната) структура от произведението го превръща в куха поредица от факти. Тоталността на внушението, търсена чрез монтажа, се постига посредством темпото, ритъма, различните честоти и амплитуди на времепространственото, централизиращи симултанно минало, настояще и бъдеще. Монтажът се гради върху сблъсъка: върху конфликтите в конкретното изображение. Конфликтите на линиите, плановете, обемите, масите; между предмета и неговата пространственост; между събитието и протичането му във времето. „Оконтуряването“ на тези конфликти става и чрез залагането на повече от една потенциална гледна точка. Проблемите, които Айзенщайн решава, са тъкмо в парадигмата на променящата се гледна точка. Потопеността в осмисляния процес предполага релативиране на границите между субективно и обективно. Айзенщайн тълкува принципа на монтажа като метод за постигането на валидно внушение в епохата на неklasическата светоположеност. Монтажното съчетаване, създавано от автора, е образният модул, който неговата творческа воля внедрява в явлението. Структурата на образа има субект-обектен резонансен характер. Произведението е наслагване на „аз“ и „действителност“. В новата културна ситуация това е не само битие, но и идеология на произведението. Затова Айзенщайн слага особен акцент върху кубизма (неразличавайки между абстрактен и синтетичен кубизъм, което обяснява отрицателното му отношение към сюрреализма). Съществено тук е разлагането на обекта на възлови, „значещи“ елементи и тяхното редопологане, следвано от новото им синтезиране. То обединява в един „кадър“ множество „изгледи“ към тях, респ. към новия „предмет“. Кубизмът е обаче само част от мобилизирания културен арсенал. Киното се оказва частен случай за принципното решение. На тълкуване се подлага огромен материал от литературата, драмата, живописата, архитектурата и се прокарват паралели с Айзенщайновите постулати, с резултатите на заявяващата се квантова механика и даже с християнската литургия и нейния мистериален характер. Киното се тълкува като синтез на всички изкуства от древността до днес. Според Айзенщайн, прокламиращ „тотален“ и „монистичен синтетизъм“, синтезът на изкуствата е радикално възможен именно в киното, където синтетичната партитура се реализира от монтажа: в динамичното изграждане на структурата-образ.

Позволих си по-пространно представяне на този текст, защото в него са до голяма степен утаени резултатите от процесите, проследявани в изследването на Г-жа Табакова. Тя се позовава нееднократно на „Монтажът“, но не го поставя в центъра на вниманието си, навярно защото задачата, която си поставя, е тъкмо установяването и тълкуването на генезиса и разгръщането на тези процеси в предходния период.

Г-жа Гергана Табакова търси кинематографичните принципи, отстоявани от Айзенщайн, в цялостния контекст на руското авангардно изкуство – от изхождането на ранния авангард от модернизма до зрелите му форми. Върху трансформирането и техницизирането на изкуствата след 1919 г., отбелязва тя, влияние оказват и новите политически изисквания. Затова необходимо се различава между предреволюционен и следреволюционен руски авангард.

В този контекст се тълкува централното значение на живописата, чието развитие години в голяма степен изиграва възлова роля в оформянето на бъдещите тенденции в изкуствата до края на 20-те години. Тъкмо отпадането на централната ѝ значимост в следреволюционния етап на руския авангард, е исторически-съдържателната причина за времево ограничаване на разглеждания период до 1922 г. (когато в центъра застава архитектурата). Спецификите на избрания период провокират и насочването на вниманието не само към събитията в Москва и Петербург, но още в Одеса, Тбилиси (център на авангарда по време на Гражданската война) и Ялта (кинематографичен

център тогава). Фокусът върху творчеството на самия Айзенщайн е фиксиран върху периода 1920-1930: тогава при него са най-концентрирано налични авангардните експерименти, директно кореспондиращи с практиката на други изкуства.

Изкуството на руския авангард, уговаря с основание авторката, трудно може да се разглежда като резултат на еднопосочна систематичност, която въвежда ред и се затваря в конкретни граници. Основна и устойчива негова характеристика е развитието на идеята за синтеза на изкуствата. Той от своя страна се гледа не толкова като самостоятелна цел, а по-скоро като инструмент, разширяващ периметъра на артистичните практики. Синтетичните търсения на авангарда, заключава тя програмно по-нататък, в голяма степен определят извеждането на монтажа като основен метод в контекста на развитието на изкуствата. Той произтича от идеята за синтеза на изкуствата и е неин формален израз.

Съществена тема в първата част на дисертацията е предреволюционния авангард с неговите основни тенденции и вътрешни противоречия. Погледът към киното, извън характера му на панаирджийски атракцион, се насочва към методологическите развития на неговите технологични подходи и неговия език. Гледани като инструмент за либерализиране на театъра от натурализма на наратива, в дисертацията те се търсят във връзка с театъра, но и с живописата. Характерно за авангарда от тази епоха е утвърждаването на футуристичната идея за прилагане на новаторските принципи във всички изкуства.

В кинематографията, особено през и след второто десетилетие на XX в., се забелязва движение от формални към концептуални повлиявания от тези развития. Силно е влиянието на авангардните тогавашни театър и поезия, с нагона им към преодоляване на границите между отделните изкуства и техния стремеж към акционизъм. Практиката на Айзенщайн се свързва освен това с развитието на неоектното изкуство, на „заумния реализъм“, на „кубофутуристичната“ живопис, на абстракционизма изобщо, както и със съответната естетика на колажа в руските футуристични книги. Съществена значимост за нея има изкуството на заявили се около 1915 г. конструктивизъм, чиито формални и идейни влияния са експлицитно налични в творчеството на Айзенщайн, възприемащ конструктивистките принципи за синтез, целесъобразност и динамика на формата, за организирането на материала, както и част от идеите за пропагандна и образователна функция на изкуството. Налице са и активни допирни точки с принципите за синтеза на изкуствата, разработвани от кубизма, футуризма, супрематизма. Образността, както и конфликтът в контекста на монтажната композиция се конструира от Айзенщайн посредством монтажа. Така той обвързва в практиката си планирането на кадровата композиция с планирането на монтажната композиция по същия начин, по който Малевич обвързва своите представи за кубизма и футуризма като водещи звена в изграждането на цялостта на супрематизма.

Евристично в контекста на идеята за синтеза на изкуствата е детайлното вглеждане в популярната култура, интерпретирана като източник на артистично вдъхновение от страна на авангардистите, както в предреволюционния период, така и след него. Г-жа Табакова насочва вниманието към т.нар. неопрIMITИВИЗЪМ и по-специално към дейността на Михаил Ларионов. Редом с влиятелността на представявания от него лъчизъм, тя слага акцент върху организираната през 1912 г. от Ларионов изложба „Магарешка опашка“, концентрираща концептуални и формални употреби на ниските форми на изкуствата. Авторката извежда връзки между интелектуалната игра на Ларионов и интелектуалния монтаж в киното на Айзенщайн с опитите му да прави кино без сюжет. Като елемент на популярната култура, влизащ в директно отношение с развитието на авангарда, се разглежда и естетиката на печатните издания. Към

специализирания анализ се включва тълкуването на феномени, външни за изкуствата в творчеството на Айзенщайн, а също така са обособени и влиянията от популярните перформативни практики като мюзикхол, цирк, уличен театър.

Все във връзка са разнопосочните влияния, каквито са тези от страна на популярната култура, се предлага сравнително обстоен анализ на – досега сякаш подценяваната – театрална дейност на Айзенщайн, основно във връзка с конструктивизма и експериментите с експресивно движение. Подчертани са неговите „монтажни атракциони“, отвеждащи към работата му в киното.

Следва да се отбележи линията в текста за едновременно акцентирание на автентични и характерни за руското изкуство процеси и подробното вглеждане във влиянието на западни течения и специфичното им преработване в руския контекст. Ефект от тази преработка са именно трансформациите на течения като кубизма и футуризма, свързани търсенията за иновативни подходи в руското изкуство.

Кино-творчеството на Айзенщайн се тълкува във връзка с цялостната нееднопосочност на руския авангард, с общия контекст на неговата синтетична среда и се представя в хода на формирането и развитието на неговата идея за синтез на изкуствата. Тук справедливо доминиращата тема е темата за монтажа. Монтажният принцип се разглежда като цялостен подход в изкуствата на XX в. Развитието му като метод в изкуството на руския авангард г-жа Табакова разглежда основно във връзка с технологичните и концептуални измерения на живописата, фотомонтажа и колажа.

Монтажната естетика се осъществява най-напред в организирането на материала. Като работещо понятие „монтажът“ се разглежда в първите години след революцията във връзка с театъра и изобразителните изкуства, най-вече с киното и фотомонтажа. Авторката се дистанцира обаче от машинно-технологичния му аспект и се ангажира с по-общата му употреба като артистичен принцип, неограничаващ се до обвързаност с машинния процес. Монтажът се гледа като нов светоглед, преразглеждащ основни естетически понятия. Съществена тук е ролята на необектното изкуство и на развитията – най-напред в живописата, а след това и в останалите изкуства – свързани с изследване на собствените им форми.

Монтажът при Айзенщайн се тълкува като систематизиращ неговия формалистки подход, съсредоточен основно върху организацията на киноформата. Опирайки се на неоформалисткия подход във варианта му, разработен от Дейвид Бордуел и Кристин Томпсън, г-жа Табакова – адекватно – поставя акцента върху образа и начините за неговото изграждане, а не върху наратива. Също така справедливо тя отбелязва, че онова, което основно отличава киното на съветския авангард от предшестващото го, е монтажната естетика, ползването на така наречения монтажен принцип. Монтажът става средство за създаване на нова силна реалност. През 20-те и 30-те години акта на монтиране се разглежда като водещ двигател и мотив на творчески процес.

След преглед на основоположните опити на Всеволд Мейерхолд и Евгени Бауер, фокусът пада върху Лев Кулешов като основоположник на монтажната теория в киното и стремежа на тази ранна филмова теория за определяне на същностните елементи на новата медия. За мнозина от авангардните руски филмови дейци монтажът представлява целия творчески акт. Почти всеки от използващите монтажа като художествен похват създава и представя чрез публикации своя собствена теория. Г-жа Табакова, следвайки Дейвид Бордуел, очертава две основни линии в теорията и практиката на монтажа: представяната от Кулешов и до голяма степен от Пудовкин, която акцентира употребата на монтажа във връзка с моделирането на играта и репрезентацията. В опозиция на нея се представя линията, асоциирана с имената на

Дзига Вертов и Сергей Айзенщайн, които разглеждат монтажа като същностна структура на филма. Те се стремят да преминат отвъд наративното съдържание и монтиране и да създават метафорични и реторични твърдения чрез техниката на монтажа. Схващанията на Вертов и – по-комплексните – възгледи на Айзенщайн са интерпретирани, като биват подчертавани и противоречията между възгледите им относно връзката на киното с другите изкуства и културни явления.

В последната част на втора глава се подлага на – иновативен – анализ синергийната връзка на Айзенщайн с експресионистичната образност (чието общо влияние върху руския авангард е разгледано в първата част). Тя влиза, отбелязва авторката, в известен дисонанс със стремежа към докрай контролирана системност.

Резюмирайки казаното следва да се заключи, че работата на г-жа Гергана Табакова представлява оригинална и евристична интерпретация на творчеството на Сергей Айзенщайн в контекста на руския дореволюционен и следреволюционен авангард. Заедно с това обаче това е изследване и на самия този авангард с неговите своеобразия, разнопосочности и вътрешни противоречия. От перспективата на една възможна критика би следвало да се отбележи, че при все добрата структурираност на текста, в него са налични няколко вътрешни повторения. Могат да се посочат и недостатъчно концептуализирани определения или описания. Откъм личната ми професионална камбанария съм длъжен да отбележа липсата на поне един съществен сектор от културния пейзаж на епохата, а именно философията. Отсъства както философията на руския Сребърен век, от която Айзенщайн е в немалка степен повлиян, така и въздействалите му развития в западната традиция. Такава е например философията на Хегел, който според Айзенщайн е придал на принципа на изграждането всеобщо значение и е приключил с метафизиката на даденото. След Хегел, с неговата върховна триада „изкуство, религия, философия“, концептът *Gesamtkunstwerk* е призван да се появи „с необходимост“ (Рихард Вагнер присъства неслучайно при Айзенщайн).

Каквито и да биха били евентуалните възражения към този текст обаче, справедливо е да се заключи, че благодарение на него българската академична култура притежава многоизмерен анализ на руския авангард през перспективата на един от най-ярките му представители. Изследването „осветлява“ серия „тъмни“ за споменатата култура места и съществено обогатява знанията за артистичния и интелектуален живот на ХХ век. Текстът е отчетливо приносен, при което с немалко свои моменти отива отвъд сферата на компетентност на изкуствознанието.

Казаното досега ми дава основание по съвест и убедено, въз основа на резултатите, постигнати във „Формиране и развитие на руския авангард (до 1922 г.) и влиянието му върху творчеството на Сергей Айзенщайн (1920-1930 г.)“, да гласувам за присъждането на образователната и научна степен „доктор“ на г-жа Гергана Савова Табакова.

проф. д.ф.н. Георги Каприев